

**LOS MOTIVOS DE GLAUCO:
CULTURA Y CONOCIMIENTO EN EL
ULTIMO RODO**

María Bélen Castro Morales, española, Doctora por la Universidad de La Laguna, donde enseña. Es autora de un magnífico libro sobre Rodó, J.E. Rodó Modernista. Utopía y Regeneración, visitó Montevideo en 1993, para participar el Congreso sobre Literatura y Postmodernidad. Resultado de sus últimos estudios sobre Rodó, es el escrito que leemos a continuación.

LOS MOTIVOS DE GLAUCO: CULTURA Y CONOCIMIENTO EN EL ULTIMO RODO

María Belen Castro Morales

José Enrique Rodó publicaba en 1909 sus célebres *Motivos de Proteo*. En la breve nota introductoria a esta obra explicaba que otros motivos se añadirían a los que en ese momento daba a la luz: "los claros de este volumen serán el contenido del siguiente; y así en los sucesivos" (308)¹.

Sin embargo, aunque Rodó habló en 1911 de unos *Nuevos Motivos de Proteo* en proceso de ordenación para la imprenta, nunca vieron la luz en vida de su autor. En 1932 los hermanos y el albacea de Rodó publicaban *Los Ultimos Motivos de Proteo (Manuscritos hallados en la mesa de trabajo del maestro)*, con algunos fragmentos inconclusos y pendientes de mayor elaboración. Son en gran parte estos "motivos" los que Emir Rodríguez Monegal reordenó y completó con otros textos dispersos para la edición de las *Obras Completas* bajo el título genérico de *Proteo*².

Nos interesa aquí analizar desde diferentes perspectivas el contenido de algunos de estos motivos que presentan como rasgo identificador la presencia de un personaje enigmático al que nunca antes, al menos explícitamente, se había referido Rodó: ese personaje se llama Glauco y da nombre también a un estado especialmente clarividente del espíritu, denominado por Rodó "estado Glauco". Como primera aproximación a este extraño habitante interior, recordemos uno de los pasajes en que Rodó le describe:

Cuando este misterioso personaje se despierta en mi espíritu, fluye con él, y se derrama en el espacio una inmensa onda de fuerza y juventud. Vuelve a ser, para mí, el despertar de los genios elementales, la animación del sexto día, el novitas floritas mundi de Lucrecio. (...) En presencia de la naturaleza así vivificada y gloriosa, el alma entera se extasía en la inmensa dicha de ver: ver: don preciosísimo, que Ruskin graduó de más noble y raro que pensar. (976-977)

Ya nos advierte Rodríguez Monegal el especial interés que revisten estos textos, portadores de una gran "significación autobiográfica (895). Otros estudiosos de la obra de Rodó habían rozado con cautelosa discreción la posible relación entre

sus problemas personales, las depresiones reiteradas, la escasez económica, cierta tendencia al alcoholismo y un paralelo movimiento de su curiosidad hacia la exploración de las latencias del subconsciente. En este sentido, Carlos Real de Azúa relacionaba ya la elección de Proteo, escurridiza deidad marina, con la introspección de un Rodó desengañado y angustiado por la presión del medio, hostil en lo político e ideológico. Y añade:

También, y esto resulta más grave, parecerían marcar una secreta aspiración dimitente, un claro cansancio de la personalidad cultural, de la función magisterial sobre discípulos tontos, distraídos, infieles, un incontenible deseo de iniciar, bajo otros cielos, en otras condiciones, la figura completa de una personalidad distinta (LII).

En efecto, el Rodó de *Proteo* es muy diferente al de *Ariel*. Aunque en ambos el optimismo es el núcleo impulso de su mensaje, el discurso sumergido de Rodó en los *Motivos de Proteo* y aún más en los de Glauco, muestra sus fisuras; unas fisuras por las que se desborda una inquieta intimidad. Entraremos, pues, en una dimensión de la escritura de Rodó donde, excepcionalmente, el autor nos habla en la primera persona y, al menos en apariencia, el crítico modernista reitera su máscara (pantalla de culturismo y citas de autoridad) para hablarnos de una experiencia íntima e insondable: una aventura espiritual que, efectivamente, ilumina una zona oscura de la biografía espiritual de Rodó, pero que, sobre todo, arroja una luz de ambigüedad sobre la doctrina del "arielismo" y del "proteísmo". El enigmático Glauco que habita en el espíritu de Rodó posee algunas claves que permitirían así abordar las difíciles tareas y las arduas responsabilidades del intelectual latinoamericano en las fechas conflictivas de la modernidad: las del intelectual ante las opciones de la creación de *cultura* (labor colectiva, deber cívico) o las del *conocimiento* a través de la experiencia estética (aventura íntima que se celebra en los reductos cerrados del "reino interior").

LOS PERFILES DE GLAUCO

El enigma de Glauco se alza sobre los otros seres ejemplares que Rodó evoca o inventa en su célebres parábolas de *Motivos de Proteo* envuelto en la fuerza de su propio misterio. Esa fuerza nos lleva a explorar los secretos de su identidad.

Es la atmósfera intelectual de Rodó un intrincado laberinto de referencias culturalistas, y en estas condiciones no es extraño constatar que Glauco, como personaje, tiene una extensa genealogía que ilustra, más que las deudas de un lector con las obras que ha leído, la cuidadosa orientación de una mente indagadora que establece un complejo sistema de identificaciones con su mundo cultural. Como el "inasible Proteo", Glauco es también un poblador de las viejas tradiciones mitológicas, y como Proteo, es un habitante del mar. Se dice que Glauco era un pescador de Beocia, o hijo

de Poseidón y una náyade, en otras versiones del mito, que al comer un alga se hizo inmortal y se refugió en el mar. Por obra de las deidades marinas se purificó de los enigmas humanos y cobró una nueva apariencia: cola de pez, hombros anchísimos, barba verde con reflejos bronceos. Además, como Proteo, también recibió el don de profetizar³.

Así, Proteo y Glauco tienen rasgos comunes: su hábitat marino, su don profético, su poder de metamorfosis. Incluso algunas versiones del mito apuntan a que Proteo, el pastor de las focas de Poseidón, pudo ser el padre de Glauco.

Más próximo al mundo cultural de Rodó, el poeta simbolista francés Laurent Tailhade, escribió un poema titulado "Cantos de Glauco" donde celebra a Helios en claves del orfismo esotérico⁴.

Por otra parte, el adjetivo derivado, "glauco", designa el color verde claro o verde mar, y en el contexto de la atención que los modernistas prestaron a los matices del color, aparece profusamente en los textos de la época, hasta el punto de que José María Valverde lo declara como el adjetivo cromático "típico del modernismo" (152-153)⁵.

En el contexto de la obra de Rodó el personaje que ahora conocemos como Glauco pudo ser el anónimo habitante interior que, en algunos fragmentos de *Motivos de Proteo* aparece ya como figuración que ilustra la complejidad y la multiplicidad de la personalidad. Así, en el fragmento XXVIII, Rodó nos lo define como "otro que tú", "furtiva sombra" (332).

Parece muy posible establecer una relación estrecha entre este y otros fragmentos de similar contenido de **Motivos de Proteo** y otros del **Proteo** póstumo, como el titulado "El personaje interior", donde Rodó nos describe la dualidad como la presencia de "un Sosias interior" o como un estado de conflicto similar al de Fausto, cuando en su interior luchan dos almas:

Llamemos el personaje interior a este infiel habitante de nuestra alma, en el cual se organizan las tendencias ocultas que, sojuzgadas por las que habitualmente ejercen su potestad, sobre cada uno de nosotros, luchan, sin embargo, a fin de prevalecer sobre éstas y algunas veces logran su designio (897).

Como iremos viendo, las connotaciones de Glauco, tal como Rodó nos lo va definiendo fragmentariamente, apuntan hacia diversos estratos de su cultura y de sus opciones filosóficas: hacia la literatura, hacia la crítica literaria, hacia las creencias esotéricas y ocultistas, hacia la psicología y la filosofía del momento, etc. En síntesis, su ser se ubica en el espacio de la vida interior del espíritu y apunta a los misteriosos fermentos del inconsciente.

BAUDELAIRE Y GLAUCO EN EL PARAÍSO ARTIFICIAL.

Emir Rodríguez Monegal ha sugerido la relación existente entre ciertos aspectos de Glauco y el mundo de la embriaguez tratado por Baudelaire en sus *Paraísos artificiales*, especialmente en "*Le poème du haschisch*", publicado en 1858. El crítico uruguayo señala esta proximidad a partir de unas anotaciones de Rodó en uno de sus cuadernos de trabajo, el denominado cuaderno "Azulejo" que se conserva en el Archivo Rodó.

En uno de esos apuntes, nuestro autor toma notas de Baudelaire, y al hacerlo está eligiendo algunos rasgos que le servirán para desarrollar muchos aspectos de su "estado glauco". Por ejemplo, transcribe de Baudelaire algunos síntomas del estado que el poeta francés llamó "de beatitud" y que, como "una gracia", sobreviene al espíritu sin previo aviso. Así lo leemos en el resumen de Rodó:

Este estado maravilloso no tiene síntomas premonitorios. Es imprevisto como un fantasma. Esa agudeza del pensamiento, ese entusiasmo de los sentidos y el espíritu. El hombre busca en la embriaguez la reproducción ficticia de ese estado...(40).

Efectivamente, podemos comprobar que el estado de "beatitud" de Baudelaire corresponde al "estado glauco" de Rodó: proporciona un "talante joven y vigoroso" así como una visión de nítidos colores. Quien experimenta esa beatitud, escribe Baudelaire, "se siente a la vez más artista y más justo, más noble" (65), y en virtud del deseo de provocar y retener ese estado psíquico va a justificar el consumo de las drogas y del vino:

[el hombre] ha querido crear el Paraíso gracias a la farmacopea, a bebidas fermentadas, semejante a un maníaco que reemplazara unos muebles sólidos y unos jardines auténticos por decorados pintados sobre tela y montados en bastidores" (69).

En esas notas que transcribe Rodríguez Monegal, Rodó resumió con algunas modificaciones e innovaciones personales (entre ellas el nombre "glauco", para designar a tal estado) algunos párrafos de *Los paraísos artificiales*. En otra de las anotaciones de Rodó leemos: "Al tratar de la transformación por la bebida: ¿Qué te parece, Glauco, de esta explicación psicológica del vicio de beber?" (42).

A través de estas anotaciones inéditas y apenas explicativas que ha rescatado Rodríguez Monegal, el crítico uruguayo y el poeta francés parecen aproximarse en una relación desconcertante para el lector del Rodó "oficial", que más de una vez, a lo largo de sus escritos, rechazó explícitamente los sentimientos decadentistas y satánicos de los "poetas malditos"⁶. En general, las alusiones que Rodó había hecho del poeta de *Las flores del mal* solían centrarse más bien en su tópico satanismo y

docamente voluptuosidad; aparentemente, nada nos revelaba una afinidad más estrecha que la lectura atenta de uno de los tantos poetas franceses que informaron la cultura literaria de su momento.

Por ello, resulta sorprendente y reveladora la relación estrecha con este poeta en lo referente a la descripción del "estado glauco" como similar al de la embriaguez. De más, las correspondencias entre el "*Poème du Haschisch*" y el citado texto "Transfiguración" ofrecen la suficiente nitidez como para demostrar que este texto de Baudelaire sirvió a Rodó como modelo vivo y directo a la hora de verbalizar las inabarcables sensaciones de su "estado glauco". Si, bajo los efectos del *haschisch*, Baudelaire veía que "ninfas de carnes luminosas" lo miraban "con grandes ojos más profundos y límpidos que el cielo y el agua" y sentía que "el primer objeto que aparece se convierte en un símbolo expresivo" (104-105), en "Transfiguración", Rodó escribirá:

¡Cómo revive en mi corazón transfigurado el sentimiento que pobló la naturaleza de seres divinos; y con qué asomo de fe, fe de la imaginación, fe como la que se concede a las visiones en el soñar de un entresueño, columbro, donde hay misterio y sombra, los verdes ojos de la dríada, la bicorne frente del sátiro, el fresco seno de la náyade, y allá más lejos un centauro que huye!...(976).

El estado de embriaguez o intoxicación en Baudelaire hace viajar a la mente hacia un tiempo remoto que la presencia de la ninfa revela como pagano, mítico y "cultural". Idéntico viaje hacia el mito pagano, adornado de náyades, sátiros y centauros aparece en el texto de Rodó. Además, el "estado glauco" como el viaje del *haschisch*, proporciona una sensibilidad plástica que no sólo revela con nitidez las formas y los colores de los objetos, sino además, su propia alma, que se expresa con "misteriosa voz".

Parece claro que una parte del ser simbólico de Glauco se explica alegóricamente como habitante de ese paraíso artificial creado por alguna forma de embriaguez, y que en el caso de Rodó apunta a lo que él mismo denominó "el vicio de beber". Pero recordemos que en ese texto aludido, Rodó, como Baudelaire, nos habla de una *simulación* de la ascesis cognoscitiva inducida por el estímulo del alcohol o la droga. Como han señalado Anna Balakian y Michel Butor para el caso de Baudelaire, la embriaguez- que diviniza por un instante al sujeto, dueño de un efímero Edén- no es otra cosa que la forma simbólica por la que el poeta francés alude a la búsqueda del permanente estado poético, de la plena inspiración. Como iremos viendo, un sentido paralelo encierra el simbólico Glauco de Rodó.

Dado que Baudelaire no es una lectura defendida y ni siquiera profundamente asimilada y aceptada por el primer Rodó, debemos pensar en dos hipótesis: una, que apuntaría hacia un Baudelaire secretamente disfrutado por este Rodó íntimo e inédito, pero a la vez "censurado" como modelo de intelectual dentro de una prédica altamente

moralizante como lo fue el arielismo, dirigida a la superación del decadentismo entre las nuevas promociones americanas; y otra, que no podría hacer pensar en que Rodó ahondó en años posteriores en el estudio de Baudelaire y aprendió a comprenderlo, llegando incluso, en estos motivos dedicados a Glauco, a identificarse con sus visiones. Corrobora esta segunda hipótesis el hecho de que las aludidas anotaciones sobre Baudelaire y el estado de embriaguez, resumen de los *Parásitos artificiales*, pertenecen a la etapa en que Rodó preparaba sus *Motivos de Proteo*.

Pero, aunque el nexo de Rodó y Baudelaire resulta evidente a la hora de documentar el origen "literario" de Glauco, un texto científico de la época pudo servir de nexo intermediario entre los dos autores. Me refiero a un curioso tratado de psicología, consultado y citado por Rodó en más de una ocasión: el *Ensayo acerca de la imaginación creadora*, de Théodule Ribot. Este divulgador de la psicología finisecular, atraído hacia el hecho estético a través de la influencia de Schopenhauer, Nietzsche y Carlyle, explica en el capítulo III de su obra, titulado "El factor inconsciente", los mecanismos del genio y de la inspiración. La sintomatología que aporta Ribot para describir el fenómeno de la inspiración coincide en muchos rasgos con los que ofrece Rodó para hablar de su "estado glauco": revelación de otro ser que no es el habitual del artista, posesión de la mente, hipersensibilidad, sonambulismo, etc. Lo curioso es que Ribot estudia como una de las causas inductoras de la inspiración la embriaguez, apoyándose en una casuística que abarca a todos los consumidores de "venenos intelectuales": De Quincey, Gautier y, por supuesto, más extensamente, Baudelaire. Es muy probable que a través de la base científica y psicológica aportada por Ribot, Rodó llegara a fraguar una simbolización del genio creador en su personaje Glauco; y que, a través de Ribot, accediera a Baudelaire, quien, a su vez, le ofreció en su "*Poème du haschisch*", en términos estéticos, ya prestigiados por su "literalidad", los matices plásticos de esa percepción reveladora que proporciona la inspiración.

NIETZSCHE, GLAUCO Y EL PAGANO ESENCIAL

Pero la relación entre Glauco y la inspiración no se asocia únicamente con Ribot y Baudelaire. En el fragmento XXXVIII, titulado "La transformación genial", Rodó piensa que el motor de las grandes acciones radica en el efecto de "una divinidad interna" (*entheos*) que, como "demonio" íntimo, exaltado, "enfervoriza el pecho donde habita" (942). Este genio interior será explicado por Rodó a través de Nietzsche y de su concepto de lo "dionisíaco". Escribe Rodó:

Del mito de Dionisios, símbolo de la exaltación potente y fecunda que hierve en el alma de los hombres, como en las entrañas de la naturaleza, tomó modernamente Nietzsche su concepción de la embriaguez, entendiendo por tal un dinamismo arrebatador y glorioso: toda superioridad humana en acción es una embriaguez

que inspira Dyonisos, un acrecentamiento accidental de fuerza y fervor, adquirido ya en el estímulo de la sensualidad, ya en el de la fiesta, ya en el del combate, ya en el del triunfo, ya en el de la atmósfera vernal o el de las hierbas y venenos; pero que tiene, en todos estos casos, por virtud indistinta, ensalzar al alma sobre la incapaz y tímida cordura de la personalidad común (942).

Nuevamente, como en el caso de Baudelaire, volvemos a sorprendernos ante la mención de las ideas de Nietzsche, ya que Rodó había rebatido en más de una ocasión sus teorías sobre el superhombre y la voluntad de poder por considerarlas egoístas e insolidarias. Así, en *Ariel*, se había referido al espíritu de la filosofía de Nietzsche como a "un abominable, un reaccionario espíritu" (230).

Aunque Rodó considerase como "concepción monstruosa" (230) la posición de Nietzsche respecto al socialismo, otros aspectos de su obra, en especial *El nacimiento de la tragedia*, estarán presentes entre los ingredientes que completan con otras perspectivas el perfil de Glauco. Como es sabido, el filósofo alemán acudió a los mitos de Apolo y de Dionisos para simbolizar los dos instintos estéticos que, en estrecha relación y tensión interna, dieron lugar al nacimiento de la tragedia ática. En la liberación de estos dos instintos radica, según el filósofo, toda la grandeza del arte griego, a través del cual se expresa un pueblo que Nietzsche, como Rodó, admiraron por su juventud interior, o 'serenidad' (*Heiterkeit*), por su fuerza creativa, por la plenitud pagana con que celebraron la existencia como una pura expresión estética, sublimando a través del arte lo que Nietzsche llamó la "horrorosa profundidad de su consideración del mundo" (54).

En su análisis del alma artística griega, Nietzsche nos definirá lo *apolíneo* como actividad espiritual relacionada con la nitidez de las formas figurativas extraídas del sueño revelador; como la posibilidad de la adivinación y la profecía; como ámbito de lo luminoso y solar que enfoca la verdad interior, y esa sabiduría se revela como una luminosa intuición que da lugar a un éxtasis cognoscitivo. Por otra parte, a través de la música y de la fiesta, la embriaguez dionisíaca borra toda frontera entre el hombre y el mundo. En esa fusión con la unidad total del universo el hombre se diviniza, se hace obra de arte y lo "desaprende" todo, deja de ser hombre moral, anhelante de infinito y cargado de responsabilidades éticas y de culpas, de "cultura", para celebrarse en su ser más primitivo, más depurado.⁸

Lo que se produce en la síntesis de lo apolíneo y lo dionisíaco, no es sólo una clarividente revelación del genio puramente humano: es su *transfiguración*⁹ y divinización, libre ya de culpa y reproche, en una forma de belleza que no es moral porque se basta por sí misma.

En otros fragmentos que nos hablan de Glauco, Rodó nos irá revelando poco a poco el carácter también apolíneo de su personaje interior. En el motivo titulado "El estado glauco", Rodó se refiere a este ser como un pagano triunfal que disipa la duda, la culpa, la melancolía, y que libera al espíritu para hacerle sentir la grandeza, la

belleza material y la dignidad de la vida. Entonces, en términos indudablemente nietzscheanos, declara:

Creo en la grandeza de la palpitante arcilla humana; en la gloria de la inmortalidad de esta asombrosa fábrica del mundo, levántala para la dicha de los fuertes, para la ostentación de la belleza, para el solaz de los sentidos vibrantes y de la imaginación libre y curiosa (...) así Glauco tiende la mirada apolínea entre el resplandor de las ideas y la hermosura de las cosas (976).

En los textos de Rodó que hemos citado vemos cómo se juntan en la personalidad de Glauco lo dionisíaco, como término de comparación de la fiebre inspiradora, y lo apolíneo, como expresión asociada a la serenidad que esa visión intuitiva de la belleza suministra. De la filiación de esta identidad Rodó nos dejó más de un rastro. Así, en las notas dispersas e inconclusas de sus cuadernos de trabajo encontramos frases tales como

Glauco, un pagano. Y algo de personalidad pagana se mezcla a cada uno de nosotros, aunque sea en rasgos fugaces, y no como en mí, en forma de subrepticia personalidad.

Glauco contrario al Cristianismo.

Admiro a Montaigne, sobre todo por lo que tiene de Glauco, de griego, de...¹⁰

A través de esta faz nietzscheana de Glauco podemos apreciar cómo Rodó insufló en este íntimo personaje luminoso muchos de los rasgos de este discutido helenismo que nos proponía como parte de su modelo de intelectual arielista¹¹. Insistamos en que sólo una parte - la estetizante y pagana- del intelectual arielista comparece en Glauco. La otra, la ética, la cristiana, que es el reverso moral del modelo arielista, no aparece en Glauco.

Dejemos anotado entonces el conflicto que encierra este griego mítico, un Glauco egoísta, estético y pagano.

GLAUCO EN EL CONTEXTO DEL ESOTERISMO MODERNISTA

Aunque, como hemos visto, las obras de Baudelaire, Ribot y Nietzsche informan buena parte de la personalidad de Glauco, otras notas de su definición apuntan hacia rasgos esotéricos, pitagóricos y neoplatónicos, que completan la esencia de este ser amasado por Rodó con materias culturales, pero también inspirado por un hálito de misteriosa espiritualidad.

No ha sido muy estudiada esta vertiente esotérica del pensamiento de Rodó. Sólo en alguna ocasión aislada hemos encontrado alusiones generales a la pertenencia de Rodó a este contexto ideológico del esoterismo finisecular¹².

Se hace imprescindible apuntar que una base esotérica, de raíz pitagórica y platónica, sirve de urdimbre a la creación de este Glauco que es capaz de penetrar con la clarividencia de un iniciado en el profundo ser de las cosas.

Muchos son los pasajes donde Rodó asocia la mágica y penetrante capacidad de Glauco con los poderes del iniciado y con la sabiduría pitagórica. Es más, entre el inspirado que ve aflorar su nueva personalidad genial y el iniciado en los misterios órficos no hay fronteras discernibles. Así, en el motivo XXXVIII, dedicado a "La transformación genial", asocia la emergencia del "alma nueva" propiciada por la inspiración con la enseñanza de los pitagóricos según la cual "los hombres adquirían un alma nueva cuando se acercaban a los simulacros de los dioses para recoger sus oráculos"(941)¹³.

Pero la relación entre Glauco y el saber pitagórico queda explícitamente asociada en un fragmento inconcluso de *Proteo*:

Tendencias divergentes. Todos las tenemos. Hay veces que se manifiestan con vida e intensidad como para constituir una especie de personalidad aparte. Y ahora sí que llega la ocasión de hablarte de Glauco. (...) Sí, es un alma, el alma nueva de Pitágoras... (974).

De nuevo nos encontramos con la idea de la multiplicidad del alma, y, en particular, con la capacidad de engendrar dentro de nuestro ser otro más perfecto. Rodó asocia en otro lugar el nacimiento de la nueva alma con una "mariposa angélica" y con un demonio o genio semi-divino, según la tradición pitagórica, idea ésta que fue reelaborada por autores próximos a Rodó, como Amiel, quien nos habla de nuestro ser como "crisálida de un ángel". No parece casual que esta frase de Amiel aparezca reproducida en una obra esotérica que tuvo gran circulación en el Río de la Plata a finales del siglo XIX: *Los grandes iniciados*, de Edouard Schuré, en la que se encuentran descritas en términos sumamente estéticos las distintas vidas y doctrinas de Orfeo, Pitágoras, Platón... hasta Cristo, enfocadas desde la óptica esotérica¹⁴.

Muchas de las descripciones de los síntomas anímicos referidos a la llegada del "estado glauco" presentan una clara reminiscencia pitagórica, que puede cifrarse en el triunfo de un estado de armonía sobre las fuerzas habitualmente disonantes del alma cotidiana y de ésta con el mundo. Una verdadera transformación que restablece la unidad perdida del hombre con el mundo es la que se produce cuando sobreviene Glauco:

Es una mayor fuerza y armonía que viene de esa fuente profunda, y a cuyo paso todo parece vibrar de un modo nuevo, y consonar mejor, porque así como bajo el arco del ejecutante las cuerdas modelan sus formas vibratorias, y de la relación de estas formas diferentes, pero unidas entre sí por concordes números, brota un son individual y continuo: de esta manera, cada víscera, cada

sentido, cada facultad, tocados de misterioso arco, dan su adecuada vibración y concurren con ella a un armonioso y perfectísimo conjunto. Grande y activa paz! (975)

Nótese de pasada la simbología de la lira y el sonido unánime de las cuerdas que nos remite a Pitágoras y a Platón. Rodó recibe a través de esta doctrina el sentido eurítmico como meta de la obra perfecta y de la existencia plena, donde la belleza permite el acceso a la luz de la inteligencia que anima a todas las cosas en la medida en que éstas forman parte de Dios. Según Platón, todos llevamos un doloroso sentimiento de separación de esa unidad a la que pertenecemos, y nuestro deseo tiende a reintegrarse en ella. Esta idea de exilio de la unidad, fuente del desasosiego humano, queda anulada cuando Glauco se presenta, y todo sentimiento de anhelo y angustia desaparecen. En términos herméticos nos dice Rodó que "lo alto y lo bajo están en uno":

No hay un impulso de anonadamiento personal, ni un ímpetu de vuelo en la calma apolínea de la contemplación. De arriba no vienen voces de reclamo, ni se despierta la inquietud punzante del destierro en el alma, adaptada a su mirador de un punto del espacio y del mundo, como a un alvéolo, dentro del cual se está también en la unidad infinita (978).

Muchos otros aspectos de Glauco nos remiten a un ámbito de conocimiento esotérico que centran a Rodó en una tendencia propia del modernismo en su rechazo del estrecho saber positivista y de su condena espiritual. A través de su lectura de Platón y de su reflexión sobre la doctrina pitagórica, Rodó añade al griego pagano que proponía Nietzsche un alma espiritual que, a través de la intuición y la Belleza platónicamente concebida, accede al estado iniciático de la reunificación del ser en la Unidad. Así, contradictoriamente, Glauco vive en la plena exaltación de lo humano, pero también en plena ascésis mística. No nos extraña: Glauco es, ahora lo sabemos, la encarnación simbólica de la utopía del hombre modernista: habita el plano divino sin renunciar a la dicha pagana de ser perfectamente, auroralmente humano.

GLAUCO Y EL CRÍTICO ARTISTA

Pero a pesar de que la actividad de este simbólico Glauco parece desarrollarse en el plano de lo mítico y de las esferas neoplatónicas, Rodó nos sorprende una vez más atribuyendo a su divinidad interior una facultad específicamente humana: la del crítico. No, obviamente, la facultad de un crítico-gramático y autoritario, figura tan combatida por los poetas modernistas, sino ese otro crítico ideal, el crítico artista que el impresionismo y las corrientes estetizantes del fin de siglo, siguiendo a Oscar Wilde

consagraron como crítico dotado para la creación artística a través de su trabajo, que ya no se considera subalterno.

Recordemos que para Rodó el crítico es un inspirado por el don de la simpatía, virtud máxima de complicidad con la obra contemplada, que le permite participar de este don superior de la creación artística: "La facultad específica del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación" (963). Ello sólo es posible por esas dotes especiales: la simpatía, la amplitud, la tolerancia, la multiplicidad del alma y del gusto...

No insistiremos en el carácter revolucionario que estas ideas de Rodó presentan en el nacimiento de la crítica creadora de nuestra época. Digamos sólo que este esbozo del crítico creador encarna en Glauco:

Entonces sí que el placer de la lectura enorgullece y levanta, porque envuelve en sí la conciencia de una cooperación activa en la obra del poeta: de una participación en su eficacia creadora merced a la cual el alma no se limita a ver u oír, sino que de su parte pone la fuerza necesaria para completar y consumir la visión con que olímpicamente se recrea. (...) ...cuán luminoso [es Glauco] en la intención poética, género de intuición para la que no valen perspicacia ni saber ni examen sutil, sino sólo la mirada con que mira Glauco! (979).

A través de estas líneas Glauco el inspirado, el apolíneo, el iniciado, el poseedor de la videncia poética, penetra los secretos de la obra más allá de las palabras que la constituyen. Al nudo de anhelos utópicos que dan ser a este griego gestado en la angustiada mente de Rodó, hay que añadir, pues, una utopía más: la del crítico inspirado con las dotes del creador. Una utopía, nuevamente, estética.

En su faceta de crítico (pienso sobre todo en su estudio *Rubén Darío*) Rodó se debate entre las tentaciones del crítico artista, que recrea subyugado por las sugerencias estéticas los poemas de *Prosas Profanas*, y el crítico responsable que declara que Darío no es el poeta de América, porque le falta el enraizamiento y la preocupación por su medio. Pues bien, una vez más constatamos que Glauco habita su propio espacio divino sin hollar el terreno de lo humano. La ética, la moral, la dimensión didáctica o social del arte y de la literatura poco le importan, porque habita en el plano trascendente y simbólico de la perfección: con ello debemos concluir que Glauco sublima muchos anhelos estéticos y filosóficos de Rodó, pero se sustrae del compromiso solidario, de la responsabilidad humana, social y americana que el Rodó de *Ariel* y de *Motivos de Proteo* había contraído.

GLAUCO Y ARIEL: LAS TENTACIONES DEL INTELLECTUAL

Esa dimensión humana, solidaria, que falta en Glauco es la causante de que Rodó, después de extasiarse en la clarividencia y el gozo pagano que le proporciona su habitante interior, reniegue de él. Así lo leemos en el último de los motivos que Rodó dedica a Glauco, cuando, haciéndose eco de Baudelaire, se pregunta si no podría adiestrar su voluntad para hacer de la presencia efímera de Glauco un estado permanente, una "tendencia fundamental de la persona"; y se contesta:

Tal vez... más yo quiero también para mi alma aquella parte de mí que no es de Glauco. Porque con él están la claridad, la paz y la armonía; pero en la austeridad, en la sombra, que dentro del alma quedan fuera del cerco de su luz, hay manantiales y veneros para lo que él no sabe el paso... Allí nutre sus raíces el interés por el sagrado e infinito Misterio; allí brota la vena de amor cuya pendiente va a donde están los vencidos y míseros; allí residen la comprensión de otra beldad que la que se contiene en la Forma, y la tristeza que lleva en sí su bálsamo y cuyos dejes son mejores que la dulcedumbre del deleite...(980)

De esta manera, con el tono heroico de las renunciaciones dolorosas, Rodó decide optar por la rugosa esencia humana y por las agitaciones del alma de los mortales. Una lectura más atenta de este párrafo revelaría que con esta elección, Rodó recupera la otra parte de su compromiso arielista: la que optando por la voz pública, constructiva y orientadora del intelectual americanista reprobaba a Nietzsche por insolidario y anticaritativo.

No resulta difícil pensar entonces que Rodó pudo dejar inéditos los motivos dedicados a Glauco porque se autocensuró, consciente de que Glauco amputa en el intelectual modernista la dimensión social y el compromiso cristiano (aunque ese cristianismo sea heterodoxo). Dicho en términos darianos y arielistas, Glauco parece ser un habitante exclusivo del "reino interior", y su plena existencia negaría los presupuestos sociales del arielismo, así como la trabajosa forja del hombre múltiple, complejo, dolorido, y melancólico, pero siempre responsable, del proteísmo. La amenaza de un solipsismo egoísta e irresponsable da lugar a que Rodó opte finalmente, en esas líneas que son como el arrepentimiento tras la liberación transgresora, por el discurso público y oficial que lo había convertido en un modernista crítico, en un bastión contra el disolvente decadentismo europeo finisecular.

No podemos evitar preguntarnos qué imagen de Rodó habríamos heredado sí, en esos momentos críticos, de profunda depresión, Rodó hubiera decidido quedarse en el "reino interior", en el "paraíso artificial". Hubiera sido el Baudelaire o el Wilde americano, pero como nos advierte Real de Azúa,

El autor de Ariel, por otro lado, tenía pesadas exigencias para consigo mismo en todo a lo que volumen de influencias y liderazgo intelectual se refería. (...) El triunfo intergiversable de Ariel en esos años, su vastísima resonancia, no dejaba de imponer un compromiso, de insinuar un peligro, de fijar una responsabilidad. ¿Qué no se esperaba de Rodó? (XLVI)

Estos textos dedicados a Glauco nos revelan a ese Rodó escindido entre la vocación personal y la obligación moral de intelectual decimonónico que contrajo con sus obras ensayísticas y con su crítica literaria. Entre ambas opciones hay ese espacio de fuertes tensiones que quedan exteriorizadas a través de esa tensión llamada Glauco.

NOTAS

1. Las páginas de todas las citas de Rodó corresponden a la edición de sus *Obras Completas* preparada por Emir Rodríguez Monegal (2ª ed. Madrid, Aguilar, 1967).
2. En su prólogo a *Proteo*, Rodríguez Monegal sugiere la posibilidad de que algunas de esas páginas sean coetáneas de los *Motivos de Proteo*, y que su autor pudo haberlas postergado para futuras recopilaciones. Rodríguez Monegal unió a *Proteo* algún texto ya publicado de forma independiente por Rodó: es el caso de "Transfiguración", publicado en la revista argentina *Caras y Caretas* en 1916, que por su clara pertenencia a *Proteo* aparece como el motivo LXIX.
3. Virgilio (*Geórgicas*, III, 268) presenta a Glauco como padre de la Sibila de Cumas, que también fue profetisa. Ovidio también contó su historia en las *Metamorfosis* (XIII, 900 s.), lo mismo que Virgilio en la *Eneida* (VI, 36). Aparte de otros personajes de la mitología greco-latina que también llevan el nombre de Glauco, encontramos en la tradición literaria posterior algunos personajes que, con el mismo nombre, evocan lejanamente a la divinidad marina. Así, en una de las primeras piezas teatrales escritas en Hispanoamérica, el polémico "Entremés" que dio lugar en el siglo XVI al destierro de Cristóbal de Llerena, aparece un adivino con el nombre de Glauco.
4. Ricardo Gullón, en *Direcciones del modernismo* (Madrid, Alianza, 1990, pp.105-106) relaciona el orfismo de Valle Inclán con el poema "Helios" de Darío, donde aprecia una similar orientación órfica respecto al citado canto de Tailhade.
5. En la obra de Rodó encontramos alguna vez el uso del adjetivo *glauco*: "los tintes glaucos de la onda" (1191).
6. Así, en *El que vendrá*, caracteriza con estas palabras la infructuosa búsqueda de Baudelaire, de "los demoníacos" y de "los réprobos": "hicieron coro a las letanías de Satán; saborearon cantando las voluptuosidades del Pecado descubierto y altivo: glorificaron en la historia el eterno impulso rebelde, y convirtieron la blasfemia en oración y el estigma en aureola de sus santos (152). Y en *Rubén Darío* se refiere a la "musa de pie felino de Baudelaire", que encontraba "morbosa delectación" en "el cieno de los barrios inmundos" (172).
7. Sin duda, del poema "Albatros" de Baudelaire tomó Rodó el nombre propio de ese otro "Albatros" que protagoniza una de sus parábolas del póstumo *Proteo* (XXXIII), y que, como embrión de una "novela de artistas" modernista, nos narra los avatares de la creatividad de un literato en el mundo mercantilista de la modernidad. Como se puede apreciar también la comprensión de Rodó hacia Baudelaire, evidente en este hermoso texto que su autor dejó inédito, lleva una fecha tardía.

8. Entre los papeles sobre Glauco que se conservan inconclusos en el Archivo Rodó, podemos apreciar que el "estado glauco", también denominado por Rodó "el furor griego", no llega a hacerse estado mental permanente porque nuestro autor se siente saturado de cultura: "Pero el estado glauco no se prolonga mucho tiempo. En este vaso que soy yo hay demasiado escepticismo y *litteratismo*" (O.C. p. 43) El énfasis es de Rodó, y nos sitúa sobre una posible interpretación complementaria que reforzaría su vínculo con Nietzsche desde la perspectiva autoconsciente de Rodó en su momento: en ese modernismo culturalista al que aludía nuestro autor cuando hacía referencia a "esta *sobrealma* artificiosa y falaz que da la cultura" (de una carta a Luis Ruiz Contreras, O.C. p.1404).

9. Nietschet analiza en el capítulo 4 de *El nacimiento de la tragedia* el cuadro de Rafael titulado "Transfiguración" y lo celebra como plasmación de ese acceso "inocente", puramente intuitivo, a un mundo elevado, a una "visión redentora", a través de "una intuición sin dolor" (57, 58).

10. Estos fragmentos, tomados del cuaderno de trabajo que Rodó llamó "Azulejo", han sido reproducidos por Emir Rodríguez Monegal en la introducción a su edición de las *Obras Completas* de Rodó, op. cit. p. 43. Rodríguez Monegal apuntó la proximidad de Rodó a Nietzsche en estas consideraciones sobre Glauco.

11. He analizado el helenismo de Rodó como propuesta de un modelo cultural regenerador en mi libro *José E. Rodó, modernista: utopía y regeneración*. La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1990.

12. Así, Didier Jaén, en su trabajo "Identidad cultural y tradición esotérica", escribe: Rodó manifiesta en gran parte de sus ensayos en *Motivos de Proteo*, por ejemplo en sus comentarios sobre *Peer Gynt*, una tendencia hacia la concepción espiritualista y teosófica. El *Ariel* se explica no sólo como producto de un idealismo poético sino como expresión de una filosofía idealista y estética que concibe la realidad última, la realidad esencial, como un fenómeno estético, tal como fue concebido por Vasconcelos en su filosofía estética, de tendencias pitagóricas (89).

13. En otro motivo, el LI, lo dirá con otras palabras:

"El "alma nueva" de Pitágoras, ya se la entienda en su sentido sobrenatural y mítico, ya en el sentido humano de una alteración que procede del fundamento orgánico de la personalidad: el "alma nueva" es el secreto de todas las superioridades geniales" (1962).

14. Estudiosos de la vertiente esotérica del modernismo hispanoamericano como Cathy L. Jade, Ricardo Gullón y Enrique Marini Palmieri, coinciden en subrayar que, en general, no interesa tanto la exactitud con que los modernistas asimilaban las doctrinas esotéricas, sino cómo las reinterpretaron intuitivamente para construir su cosmovisión poética y artística.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, Charles: *Los paraísos artificiales* (trad. de Mariano Antolín Rato). Madrid, Júcar, 1986.
- BUTOR, Michel: "Los paraísos artificiales", en *Sobre literatura I*. Barcelona, 1967.
- GULLON, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Alianza, 1990.
- JAEN, Didier: "Identidad cultural y tradición esotérica", en VV.AA.: *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* (Ed. de Saúl Yurkievich). Madrid, Alhambra, 1986.
- JRADE, Cathy Login: *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México, FCE, 1986.
- MARINI PALMIERI, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia* (trad. de Andrés Sánchez Pascual). Madrid, Alianza, 1990.
- REAL DE AZUA, Carlos: Prólogo a *Motivos de Proteo*. En José Enrique Rodó: *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- RODO, José Enrique: *Obras Completas* (2ª edición) Edición de Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 1967.
- SCHURE, Edouard: *Los grandes iniciados*. Buenos Aires, Lidium, 1987.
- VALVERDE, José María: *Historia de la Literatura Universal* (vol. 8) Barcelona, Planeta, 1986.