

JOSE ENRIQUE RODO

# OBRAS COMPLETAS

EDITADAS,  
CON INTRODUCCION,  
PROLOGOS Y NOTAS,  
POR  
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

CON 30 ILUSTRACIONES



*José Enrique Rodó*



AGUILAR

SEGUNDA EDICION, 1967

## NOTA DEL EDITOR

DEPÓSITO LEGAL. M. 11337.—1967.

© AGUILAR, S. A. DE EDICIONES, Juan Bravo, 38, Madrid (España), 1967.

*Reservados todos los derechos.*

---

Printed in Spain. Impreso en España por Gráficas Dirección,  
Alonso Núñez, 31, Madrid.—1967.

1381



A N.º 1489005

NOTA DEL EDITOR

TESTIMONIO: - - - - -

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL.-  
 - - - - - Montevideo, 17 de setiembre de 1952. - - -

VISTA;-la gestión promovida por el Sr. LUIS ALBERTO LORRIETO, de la firma "Indiana Libros" en representación de la Editorial Aguilar de Madrid, España, solicitando la autorización correspondiente para publicar, -por parte de aquella Editorial, -las obras completas de José Enrique Rodó;- - - - -

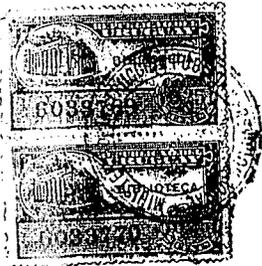
ATENTO 1.º.-lo dispuesto en la Ley n.º.564 de 20 de marzo de 1918 en el Decreto de 12 de agosto de 1936 y en el numeral 1.º del art. 61 de la Ley n.º.9739 de 17 de diciembre de 1937;- - - - -

- - - 2.º.-lo informado favorablemente por la Biblioteca Nacional, Consejo de Derecho de Autor y la Asesoría Letrada del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social;- - - - -

- - - - - EL CONSEJO NACIONAL DE GOBIERNO /- - - - -

- - - - - R E S U E L V E : - - - - -

1.º.-AUTORIZASE a la firma "Aguilar S.A. de Ediciones" de Madrid-España, a publicar las obras completas de Jo-



*ESTA edición de las Obras completas de José Enrique Rodó—recopiladas, con introducción, prólogo y notas, por Emir Rodríguez Monegal—es el cuarto intento que se hace para reunir los escritos del gran escritor uruguayo y el más afortunado de todos, ya que supera a los anteriores en ordenación y textos. Además, es la primera con notas.*

*Hacia falta una edición como la presente, pues José Enrique Rodó es una de las cimas de la literatura hispánica de una y otra orilla del Atlántico.*

*El magisterio de Rodó—«maestro altivo y generoso» le llamó Juan Ramón Jiménez—es una realidad siempre presente que han proclamado hombres de la talla de Unamuno, Alfonso Reyes, Enrique José Varona, Baldomero Sanín Cano, Alcides Arguedas, Max Henríquez Ureña y—con verbo tan encendido como el que más—Rubén Darío, el cisne de las Españas. A esta realidad y a este magisterio americano de Rodó, ilustre hijo de la República del Uruguay, obedece nuestra publicación de sus obras completas. En homenaje a la gloria de Rodó no hemos regateado esfuerzos. Sin embargo, en este preámbulo, queremos testimoniar que nuestra empresa no hubiera sido posible sin contar con el saber y el discernimiento de su recopilador, Emir Rodríguez Monegal; y muy especialmente deseamos manifestar aquí nuestro agradecimiento a la generosidad del Gobierno uruguayo, cuyo Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, mediante decreto, nos autorizó a publicar estas Obras completas de José Enrique Rodó.*

## PREFACIO A LA PRIMERA EDICION

**E**STA es la cuarta vez que se intenta la edición de Obras completas de José Enrique Rodó. La editorial Cervantes, de Barcelona, las reunió póstumamente bajo ese título; su colección comprende las siguientes unidades: Ariel, seguido de Liberalismo y Jacobinismo; Motivos de Proteo; El mirador de Próspero; Hombres de América, seguido de Discursos parlamentarios; El camino de Paros; Nuevos motivos de Proteo; El que vendrá, seguido de artículos misceláneos. La edición no respetó las primitivas unidades bibliográficas creadas por el autor. Aceptó el criterio de la segunda edición de El mirador de Próspero (Madrid, editorial América) y retiró dos ensayos (Montalvo, Bolívar) que, sumados al Rubén Darío de 1899, compusieron una nueva unidad: Hombres de América, que Rodó había proyectado y hasta anunciado alguna vez, pero no con este contenido. Recogió muchas páginas dispersas (en El camino de Paros, primera parte; en El que vendrá, en los Discursos parlamentarios), pero llegó a incluir en un volumen textos que ya figuraban en otros y lo tituló, con exceso, Nuevos Motivos de Proteo; no supo velar tampoco por la adecuada distribución de estos textos olvidados. Aunque su criterio no era exhaustivo, no atinó siempre a recoger lo mejor. Omitió el Epistolario (que había publicado en París, 1921, Hugo D. Barbagelata); nunca recogió los Últimos Motivos de Proteo, que publicaron los familiares de Rodó con la asesoría del doctor Dardo Regules (Montevi-

deo, 1932). Por otra parte, los textos que ofrece esta edición española abundan en erratas y hasta en reiteradas omisiones de palabras o períodos enteros.

En 15 de agosto de 1936, el Poder Ejecutivo designó al doctor José Pedro Segundo y a Juan Antonio Zubillaga encargados de la edición oficial de las Obras completas de José Enrique Rodó. En 1945 apareció el primero, y único, volumen de la misma: Los escritos de la «Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales», seguido de Poesías dispersas. Esta edición se proponía recoger, por orden cronológico, todo lo que hubiera publicado o escrito Rodó. El fallecimiento del doctor Segundo en 1952 la ha detenido.

Al cumplirse treinta años de la muerte de Rodó, la editorial Zamora, de Buenos Aires, preparó una edición de sus Obras completas en un solo volumen y bajo la dirección de Alberto J. Vaccaro. Se reproducen allí los textos divulgados por la editorial Cervantes, con excepción de los Discursos parlamentarios; se les suman las páginas de la edición oficial y los Últimos Motivos de Proteo. Aunque se agregan páginas dispersas (no pasan de cinco), no se llega a constituir ninguna nueva unidad. Omite el Epistolario. Esta edición, cuya circulación no fué autorizada en el Uruguay, está agobiada de erratas.

\*\*\*

La presente edición aspira a completar la obra emprendida por anteriores com-

piladores. En la primera parte recoge todos los libros publicados por Rodó y bajo el título de *Obra original*, respetando las primitivas unidades bibliográficas y sus textos. La única modificación que se ha creído oportuno realizar consiste en intercalar al frente de los capítulos correspondientes de *Ariel* y de *Motivos de Proteo* los sumarios preparados minuciosamente por el mismo autor y que en el primer caso se publican por primera vez junto al texto mismo de la obra.

La segunda parte comprende la *Obra póstuma*, ordenada cronológicamente y agrupada en diez secciones: *Escritos de la «Revista Nacional»*; *Poesías dispersas* (estas reproducen la edición oficial, aunque con el agregado de un poema); *Proteo*, título bajo el que se reúnen y reordenan las páginas publicadas como *Ultimus*, *Motivos de Proteo* (según se explica en el prólogo particular a esta sección); *Crítica* y *cortesía literarias*; *Escritos políticos*; *Discursos parlamentarios*, que aumenta los publicados por la *editorial Centauros*; *Escritos misceláneos*; *Escritos sobre la guerra de 1914*; *El camino de París*, que recoge y reordena cronológicamente todas las crónicas de viaje; *Correspondencia*, que reproduce el *Epistolario de 1921* y lo aumenta considerablemente de cartas y borradores inéditos u olvidados. Cuatro de esas secciones (la cuarta y la quinta, la séptima y la octava) recogen, por primera vez en un volumen de obras de Rodó, gran cantidad de páginas dispersas que han sido recortadas directamente de los periódicos, revistas o libros en que fueron originalmente publicadas. Son virtualmente inéditas, ya que su dispersión o la rareza de los ejemplares en que se encuentran las tornaba inaccesibles. No agotan, sin embargo, el número de páginas todavía no recogidas. Muchas de éstas son de importancia tan relativa que he preferido omitirlas en la presente edición (una carta aprobando, por ejemplo, un pedido de aumento de sueldo a los maestros,

una opinión sobre alguna obra enciclopédica, una mera comunicación política de aceptación o rechazo); otras no he podido obtenerlas a tiempo para esta edición. A las páginas recogidas en estas cuatro secciones he sumado las que anteriores recopiladores habían relevado.

Una palabra sobre los textos. He utilizado los de las ediciones príncipe, revisándolos a la luz de otras, también corregidas por Rodó; para las ediciones póstumas he cotejado, siempre que ha sido posible, las transcripciones de los editores con los originales o con las primeras publicaciones periódicas. No aspiro a haber desterrado las erratas, que atacaban los nervios de Rodó (según reconoce en carta a Pedro Cosío, 26 de abril de 1898); pero declaro haberlas perseguido con entusiasmo. Como no se trata de una edición paleográfica, he uniformado la ortografía, incluso en la transcripción de manuscritos. Las convenciones tipográficas son las habituales en ediciones críticas: todos los títulos se dan en bastardilla, las palabras o títulos que se intercalan entre corchetes fueron agregadas por el editor; tres puntos dentro de un paréntesis curvo indican una supresión; los espacios en blanco corresponden a los del original. Para aligerar las referencias bibliográficas se establece la convención de que toda publicación cuya procedencia no se indique explícitamente corresponde a Montevideo.

\*\*\*

Esta es la primera edición anotada de *Obras completas* de José Enrique Rodó. Aunque el primer volumen de la edición oficial tiene un extenso y documentado prólogo, solo se trata en él de lo relativo a un período de la producción rodoniana: el de su iniciación crítica y poética. El prólogo de la editorial Zamora es un intento de apreciación crítica, incompleto en más de un sentido.

Para esta edición he preparado una In-

roducción general, en que se estudia documentadamente la vida y el carácter de Rodó y se analiza en cinco capítulos la evolución de su pensamiento y la naturaleza de su arte; concluye con una apreciación general desde la perspectiva actual. Cada obra o grupo de escritos lleva un prólogo particular, en que se examina su génesis, su contenido, su publicación, y se califica su valor. Un Índice cronológico y otro de nombres y una Bibliografía crítica completan la edición.

\*\*\*

Para preparar las *Obras completas* de José Enrique Rodó he trabajado desde 1948 en la Biblioteca Nacional de Montevideo. He consultado el fondo bibliográfico, la hemeroteca y el Archivo Rodó, de su propiedad. Este Archivo—que se cita con tanta frecuencia en la parte crítica de esta edición—fue donado a la Biblioteca Nacional por doña Julia Rodó y ha sido organizado por la Comisión de Investigaciones Literarias bajo la dirección del profesor Roberto Ibáñez; desde 1948 está depositado en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, que tiene su sede en la Biblioteca Nacional. Pude consultarlo, entre 1948 y 1950, cuando se encontraba este Instituto bajo la dirección interina de don Carlos Alberto Passos. Asimismo consulté allí el Archivo de Julio Herrera y Reissig y el de Horacio Quiroga, en que se custodian algunos documentos relativos a Rodó. En el Museo Histórico Nacional he consultado el material de la Sala Rodó, que conserva papelería, objetos personales, muebles y parte importante de su biblioteca.

Casi toda la documentación inédita que aquí se reproduce (cartas, apuntes, planes de trabajo, borradores) proviene de esos repositorios públicos, cuyo acceso me fue ampliamente facilitado por los respectivos directores y por el personal técnico a su cargo. Quiero agradecer aquí públi-

camente a don Dionisio Trillo Pays, director de la Biblioteca Nacional; a don Juan E. Pivel Devoto, director del Museo Histórico Nacional, y a don Carlos Alberto Passos, ex director interino del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, la generosidad con que alentaron esta tarea de recopilación e investigación. Hago extensivo a sus colaboradores el agradecimiento expresado.

Otros documentos provienen de fondos particulares que me fueron gentilmente comunicados por sus poseedores. Doña Luisa Mantero de Piquet me facilitó, por intermedio del poeta Fernando Pereda, algunas cartas de Rodó a Piquet; Juan Ramón Jiménez mandó fotocopia de una de las cartas, la más importante según él, que le envió el crítico uruguayo; Alfonso Reyes autorizó la reproducción de una carta suya hasta entonces inédita; la profesora Elda Lago puso en mis manos los documentos personales y la correspondencia de Rodó con su señor padre, el doctor Juan María Lago; por intermedio de don Carlos Alberto Passos obtuve copias de las cartas inéditas de Rodó a Joaquín de Salteráin, que posee don Eduardo Salteráin Herrera, y de las dos cartas de Javier de Viana a Rodó, que se conservan en el Archivo Viana del Museo Histórico Nacional; don Wallace Díaz me facilitó el inhallable folleto de su padre, el doctor Pedro Díaz, que suscitó las Contrarréplicas rodonianas de Liberalismo y Jacobinismo; el profesor José Pereira Rodríguez me facilitó copia de la carta a Luis A. Thévenet, que éste incluyó en un rarísimo folleto de 1916; el profesor Luis Alberto Menafrá me dió a conocer copias de la correspondencia de Carlos Reyles con Rodó, que se utilizan en la Introducción general y en alguno de los prólogos. A todos ellos quiero reiterar el agradecimiento que tuve oportuno de expresarles personalmente.

Mayor es la deuda de este trabajo con los de mis amigos. El profesor José En-

rique Etcheverry me facilitó copia de algunos documentos que él mismo había estudiado en el Archivo Rodó y una completa relación de la actividad parlamentaria de Rodó, que facilitó muchísimo la búsqueda y localización de sus Discursos. Debo también ayuda constante y estímulo al profesor Carlos Real de Azúa, que ha dedicado a Ariel y su proyección en las letras de América una valiosa monografía, todavía inédita, y a la que me refiero en el prólogo de dicha obra. En el transcurso de esta labor de años, suspendida ocasionalmente por tareas de mayor

urgencia y reanudada luego sin prisa, ha sido muy importante la consulta amistosa con estos estudiosos de la obra rodoniana.

Quiero expresar un último agradecimiento a la Comisión de Derechos de Autor por los términos con que recomendó la autorización oficial de esta edición de Obras completas de José Enrique Rodó.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

Montevideo, 28 de julio de 1954.

## NOTA A LA PRESENTE EDICION

Esta segunda edición de las Obras completas de Rodó—que se publica a los cincuenta años exactos de su muerte—incorpora algunos textos nuevos. La mayor cantidad de ellos va en la sección Correspondencia, que está aumentada ahora de dieciséis cartas, cambiadas con ocho nuevos correspondientes (Blanco Fombona, Chacano, García Godoy, González Blanco, Lugones, Gabriel Miró, Alfredo L. Palacios, Vargas Vila) además de recoger seis nuevas cartas cambiadas con correspondientes ya registrados en la primera edición: Leopoldo Alas, Juan Francisco Piquet, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez. Otras cartas importantes, escritas a Rodó para comentar Motivos de Proteo o el Mirador de Próspero por Menéndez Pidal, Juan Maragall, Francisco Giner y Ricardo Rojas, han sido parcialmente incorporadas a los prólogos de dichos libros.

También se recogen en esta segunda edición algunos textos dispersos importantes: un artículo de 1915 en que Rodó discute la intervención de los Estados Unidos en la política de la América latina; una carta de agradecimiento a la Real Academia Española, al ser nombrado miembro correspondiente; el texto

completo de las doce tarjetas postales enviadas por Rodó a su madre durante su viaje a Europa, y last but not least, buena parte del Diario de viaje que el escritor uruguayo llevó entonces y que se detiene nueve días antes de su muerte. Tanto la correspondencia arriba mencionada, como esos otros textos prácticamente inéditos, contribuyen a completar notablemente la imagen de Rodó que esta edición se propuso desde sus comienzos.

He aprovechado la reedición para revisar nuevamente los textos y erradicar (en lo posible) las erratas. Muchas de las cartas que aquí se citan habían sido tomadas directamente de los borradores conservados en el Archivo Rodó. Ahora sus textos han sido corregidos a la luz de lecturas propuestas por el profesor Roberto Ibáñez y sus colaboradores en la selección publicada por la revista Fuentes, de Montevideo (1961). De allí he tomado también el texto de muchas cartas hasta entonces inéditas. En esta nueva edición se incorpora a las páginas Motivos de Proteo el sumario del mismo libro, como ya se había hecho con Ariel en la primera. De ese modo se facilita considera-

blemente la lectura del muy denso libro. También se insertan en los lugares correspondientes las páginas que en la primera edición constituían el Apéndice, reestructurándose así tres de las unidades póstumas que esta colección entonces había organizado: Crítica y cortesía literarias, Escritos políticos y Escritos misceláneos. He revisado la cronología a la luz de nuevos datos biográficos y he puesto al día la bibliografía.

En esta nueva etapa del trabajo conté, ante todo, con la ayuda invalorable del profesor Juan E. Pivel Devoto, ministro de Instrucción Pública del anterior Gobierno uruguayo y principal responsable de la profunda reorganización del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, de Montevideo, donde es-

taba custodiado el Archivo Rodó. Ahora este Archivo, como el mencionado Instituto, han sido restituidos a la Biblioteca Nacional. Al profesor Pivel Devoto debo el acceso al Diario de viaje, cuya edición con prólogo y notas me encomendó en 1966. También quiero mencionar aquí el nombre de otros dos valiosos colaboradores: don Mario Benedetti, que me entregó una copia del artículo político arriba mencionado, y don Javier Fernández, que me obsequió los números de la Revista Dominicana de Cultura (1955) en que se reproducen las cartas de Rodó a García Godoy. A ellos, nuevamente, las gracias.

E. R. M.

París, 1967.

# INTRODUCCION GENERAL

## I. VIDA Y CARACTER

## II. OBRA

# I

## VIDA Y CARACTER

1

1871-1894

José Enrique Rodó nació en Montevideo en 15 de julio de 1871. Su padre, don José Rodó y Janer, era catalán de origen y estaba radicado en el país desde su infancia. Hacia 1850, don José había fundado su familia con doña Rosario Piñeiro y Llamas, de abolengo patricio. Cuando nace José Enrique, el hogar ya estaba constituido por seis hijos: José (que muere a los veintiún años), Alfredo, Eduardo, Rosario, Isabel y Julia, que habrían de sobrevivirlo. La posición de la familia era desahogada; el padre se dedicaba al comercio y tenía su casa particular en el casco primitivo de la ciudad: calle de los Treinta y Tres, número 1.289, esquina a Buenos Aires.

José Enrique fué bautizado en Montevideo el 5 de octubre. El ambiente en que se crió era religioso, aunque sin beatitud. Acostumbraba acompañar a su tío, don Cristóbal Rodó, a la iglesia. Sus primeros años transcurrieron en la casona montevideana, con períodos de veraneo en una quinta de la familia ubicada en la villa de Santa Lucía, a sesenta kilómetros de la capital. Ya a los cuatro años sabe leer: su hermana Isabel le ha enseñado, urgida por la curiosidad del niño. Aunque no pudieran calificarse de intelectuales, los padres de Rodó poseían escogida

biblioteca y eran amantes de la lectura. Durante la emigración argentina de 1840, don José se había vinculado a algunos de los más importantes personajes de la misma. Trabajó con Florencio Varela y con Vicente Fidel López, era amigo íntimo del poeta uruguayo Alejandro Magariños Cervantes y del entonces patriarca de las letras orientales don Francisco Acuña de Figueroa, autor de la letra del Himno nacional y poeta de corte neoclásico. En su biblioteca poseía don José colecciones de los mejores periódicos de la época: *El Comercio del Plata* y *El Iniciador*; también poseía obras de Salmiento, Echeverría, Juan María Gutiérrez, Juan Carlos Gómez, Juan Bautista Alberdi; es decir, de la promoción literaria que modificó profundamente el rumbo de la cultura rioplatense, orientándola hacia el Romanticismo.

En la biblioteca de su padre pudo recoger Rodó, todavía viva, la incipiente tradición intelectual platense; su afición por las letras hispanoamericanas se vió despertada y alimentada por estos primeros contactos. No debe extrañar, pues, que sus primeros trabajos de crítica literaria versen sobre esta generación que fué la de su padre. Al escribir mucho más tarde sobre Juan María Gutiérrez, habría de decir, con frase de resonancia autobiográfica: «Recibió, desde niño, aquella insustituible unción literaria que se adquiere en el hogar doméstico cuando en el hay biblioteca escogida y se oye

hablar con interés y gusto en cosas de letras; género de iniciación que rara vez suplen del todo las influencias del cole-



José Rodó y Janer, padre del escritor.

gio ni de la lectura hecha en plena juventud.»

También encontró en la biblioteca de su padre algunos autores básicos de la cultura occidental; allí pudo leer a Dante y a Quevedo, a Cervantes y a Santa Teresa, las Partidas y Menéndez Pelayo, Juan Valera y la Biblioteca Clásica Española. Pronto, libros de las bibliotecas de sus tíos vinieron a engrosar su caudal de lecturas. Cuando empezó a formar su propia biblioteca contaba ya con una selecta colección. El contacto directo con los libros dió a su formación—y desde los comienzos—ese sesgo autodidáctico que tan bien lo caracteriza. Temprana

como su vocación por la lectura fué su vocación periodística: hacia 1881 «publicaba» (bajo el título de *El Plata*) una hoja periódica, totalmente escrita por él y bajo distintos seudónimos.

Un maestro particular, don Pedro Vidal, orientó sus primeros estudios; ya en 6 de marzo de 1882 aparece inscrito en el Liceo Elbio Fernández. Este instituto había sido fundado en 1869 por la Sociedad de Amigos de la Educación Popular y bajo la directa inspiración de don José Pedro Varela, reformador de la escuela uruguaya. A diferencia de otros institutos del momento, este Liceo tenía una orientación laica, y es posible que a



Rosario Piñeiro de Rodó, madre del escritor.

su influencia se deba el entibiamiento de la fe religiosa en el niño. José Enrique permaneció tres años allí, destacándose

como excelente alumno. En el liceo ensaya sus primeras salidas literarias. Publica con un compañero, Milo Beretta, el periódico liceal *Los Primeros Albores*. Algunas de sus colaboraciones ostentan ya una de las constantes de su organización intelectual: el culto del héroe, que se ha encarnado entonces en Benjamín Franklin y en Bolívar. De este último —al que dedicaría en plena madurez un vibrante ensayo—dice a los doce años palabras que merecen recordarse: «Célebrense en buena hora los festejos tributados a su memoria; pero no basta esto. Continúese la obra por él comenzada—no se desperdicien sus esfuerzos—,



Rodó a los dieciocho meses.

límense, en fin, los hierros que aún sujetan a varios pueblos de América, esclavos todavía de la dominación de un poder extranjero, y entonces podremos decir: «Hemos pagado a Bolívar la deu-

da con él contraída». Sigamos bendiciendo su memoria.»

La muerte de su padre, en 1885, altera bruscamente el equilibrio de la vida familiar. Reveses económicos habían des-



Rodó a los cuatro años.

vaneado el antiguo desahogo. Ya en 1883, José Enrique había debido suspender sus estudios en el Elbio Fernández, inscribiéndose en el Liceo del Estado. A la muerte de su padre, debe contribuir también al presupuesto familiar e ingresa como amanuense en el estudio de un escribano; más tarde, en 1891, ha de trabajar en el Banco de Cobranzas. Aunque no se sentía totalmente desprotegido (su padrino y tutor, don Cristóbal Rodó, velaba por él), esa súbita alteración de la seguridad y mimo en que vivía debe de haber impresionado profundamente su carácter retraído; la necesidad de sa-

lira ganarse la vida le debe haber resultado muy dura.

Estos reveses no le hacen abandonar sus estudios ni disminuyen su amor por la lectura. Su escolaridad se resiente, sin embargo; sus progresos son irregulares. Cada vez prima más en él la vocación literaria, que lo aparta del enciclopedis-



Rodó a los once años.

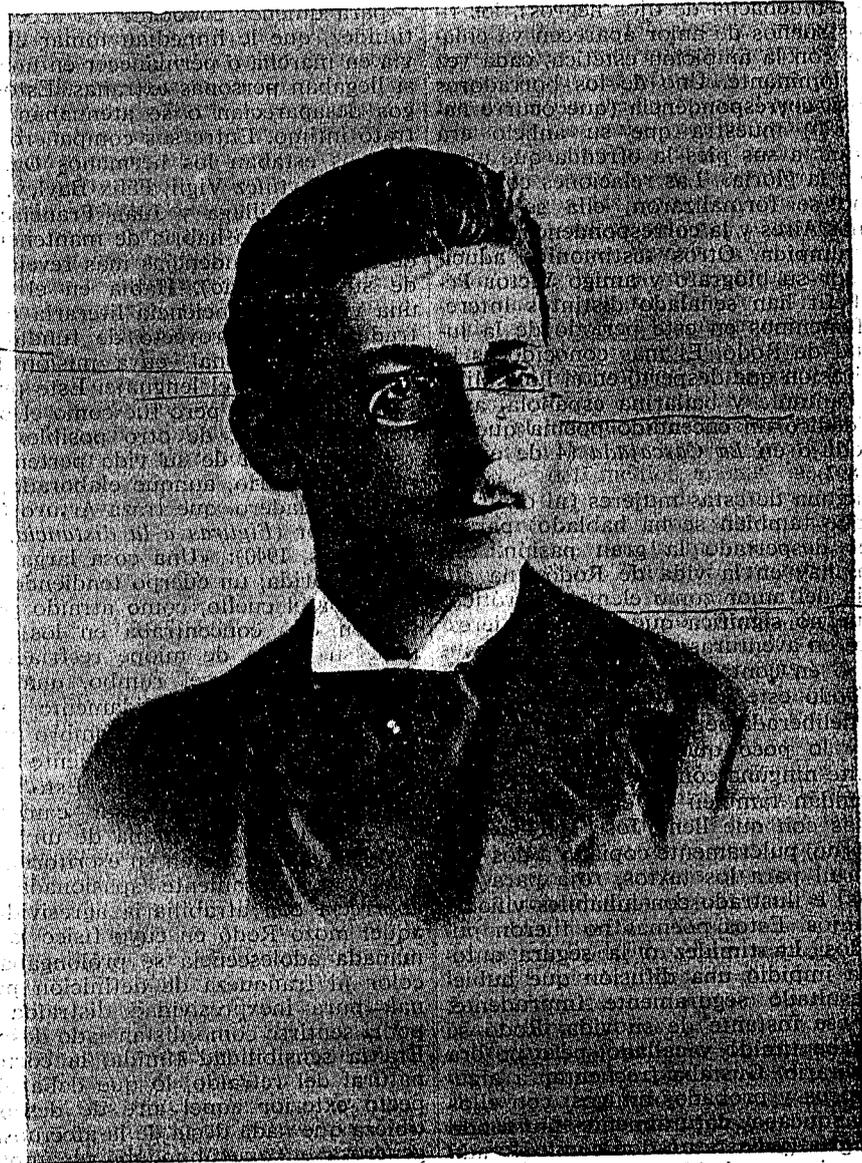
Foto Bate and Co., Montevideo.

mo científico de los planes de estudio. La suerte en los exámenes es desigual. Aunque obtiene en 1894 la máxima distinción en Literatura (el profesor era Samuel Blixen, dramaturgo, crítico teatral), no completa el ciclo secundario y se retira sin haber obtenido el título de bachiller. Uno de sus amigos ha dicho con acierto que «era refractario a los exámenes».

En ese instante de su vida, y en vísperas de la iniciación literaria, José Enrique Rodó parecería, sin duda, sólo un muchacho de aficiones poéticas, poco expansivo y nada brillante. Ya se marcaban en él los rasgos perdurables del que cultivaba la vida interior y no el trato social indiscriminado. Dos episodios de este período crepuscular de su vida son suficientemente ilustrativos (en su aparente insignificancia) de la índole moral y sentimental de este joven lector taciturno.

El primero muestra su temprana conciencia cívica. El país vivía entonces sometido a una dictadura militar, la del general Máximo Santos. En un artículo de 1910 ha evocado Rodó su reacción infantil (y la reacción popular) en esta etapa oscura de la historia uruguaya: «He alcanzado, de niño, los tiempos en que el paso de un batallón por las calles públicas, alarde de una fuerza abominada, repercutía en el corazón de los ciudadanos con vibración angustiosa, de humillación mal sufrida, de sordos enconos...» Esta visión de su madurez se encuentra anticipada en un texto conservado entre sus papeles inéditos; allí se ve su temprana reacción ante la dictadura. La ocasión la suministra el atentado fallido del teniente Gregorio Ortiz contra el general Santos (17 de agosto de 1886). Rodó, de quince años, escribe entonces una carta al dictador; estampa allí su repudio formal del pistoletazo, pero apunta también su repudio al despota y le recuerda magistralmente que el arrepentimiento del malvado lleva en sí su propio castigo: no ser creído. Rodó no envió la carta; para sus quince años bastaba haber sentido el impulso de escribirla.

El otro episodio es de carácter sentimental y documenta una pasión de la adolescencia que ha dejado su huella en algunos borradores preservados en su Archivo. En las cartas, de lenguaje tan previsible; que José Enrique dirige a Luisa



Rodó a los veintidós años.

Foto Chute and Brooks, Montevideo.

(había muchacha de ojos negros), los típicos sueños de amor aparecen ya enlazados con la ambición estética, cada vez más dominante. Uno de los borradores de esta correspondencia (que ocurre hacia 1890) muestra que su anhelo era «arrojar a sus pies la ofrenda que arrebaté a la gloria». Las relaciones con Luisa no se formalizaron; ella se fué a Buenos Aires y la correspondencia quedó interrumpida. Otros testimonios aducidos por su biógrafo y amigo Víctor Pérez Petit han señalado distintos intereses femeninos en este período de la juventud de Rodó. El más conocido es la admiración que despertó en él Lola Milanes, cantante y bailarina española, a la que dedicó un encendido poema que se reprodujo en La Carcajada (4 de enero de 1897).

Ninguna de estas mujeres (ni otras de las que también se ha hablado) parece haber despertado la gran pasión. Sin duda, hay en la vida de Rodó una ausencia del amor como elemento erótico; lo que no significa que falten mujeres, ya sea en aventuras más o menos románticas o en contactos puramente sensuales. Todo este aspecto de su vida aparece deliberadamente sepultado en silencio, y lo poco que ha trascendido no permite ninguna conjetura seria.

Abundan también en este período los poemas con que llena José Enrique un cuaderno, pulcramente copiado a dos tintas (azul para los textos, roja para los versos) e ilustrado con inhábiles viñetas y dibujos. Estos poemas no fueron publicados. La timidez o la segura auto-crítica impidió una difusión que hubiera resultado seguramente imprudente.

En ese instante de su vida, Rodó se mostraba tímido y callado, pero no era un solitario. Gustaba frecuentar a algunos pocos y probados amigos; con ellos se franqueaba naturalmente un fondo de alegría (y hasta un don cómico) nada común, insospechable además para quienes sólo veían su alta estampa taciturna

o para quienes conocían sus accesos de timidez, que le impedían tomar el tranvía en marcha o permanecer en una casa si llegaban personas extrañas. Estos rasgos desaparecían o se atenuaban en el trato íntimo. Entre sus compañeros más asiduos estaban los hermanos Daniel y Carlos Martínez Vigil, Félix Bayley, Juan Antonio Zubillaga y Juan Francisco Piquet (con quien habría de mantener una de las correspondencias más reveladoras de su epistolario). Había en el grupo una vigilante conciencia literaria que se tradujo en el proyecto de fundar una Academia Nacional, cuya misión fuera la de velar por el lenguaje. Este proyecto no se realizó, pero fué como el borrador, despistado, de otro posible.

A esta época de su vida pertenece el retrato literario, aunque elaborado, bastante verdadero, que traza Arturo Giménez Pastor (*Figuras a la distancia*, Buenos Aires, 1940): «Una cosa larga, flaca y descolorida; un cuerpo tendiendo a salirse por el cuello, como atraído por la tensión que concentraba en los lentes toda su figura de miope resfriado; señalando pertinaz el rumbo, una nariz que avanzaba descomedidamente; la faz, como fría y desvaída; un hombro mucho más alto que el otro, y pendiente de allí un brazo pegado al cuerpo. Esto era lo que a menudo veíamos pasar—camino de su casa—desde la ventana de un amigo a quien yo visitaba en su escritorio; persona caprichosamente apasionada, que aborrecía con atrabiliaria agresividad a aquel mozo Rodó en cuyo físico la desmañada adolescencia se prolongaba sin color ni franqueza de definición personal; pura inexpresividad distraída que podía sentirse como distanciado despegado. Era la sensibilidad tímida, la cortedad natural del retraído, lo que daba al aspecto exterior aquel aire de desabrida tibieza que nada decía de la afectuosidad generosa en que abundaba el amplio e iluminado mundo interior. Rodó había vivido solitaria vida en la sombra de un

enclaustramiento estudioso, que lo plasmó inhábil para el menudo ajeteo de la vida ordinaria. Lo exterior de sí mismo parecía en él cosa de otro. Era en cuanto a figura y actitud, el hombre a quien le sobra todo en el desairado juego de los movimientos: brazos, piernas, ropa (¿quién se dió cuenta nunca de cómo iba vestido Rodó?). Todo eso estaba de más, funcionaba como quiera. Daba la mano entregándola como una cosa ajena; la voluntad y el pensamiento no tomaban parte en ese acto. La mirada diluía imprecisa y corta tras la frialdad de los lentes.»

Es cierto que en esta visión primera se han deslizado impresiones posteriores, pero la imagen coincide con la que del mismo joven han trazado coetáneamente otros testigos.

## 2

1895-1900

El ingreso en la vida literaria se produce en 1895. Con un pequeño grupo de amigos funda Rodó una publicación quincenal: la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales. Uno de los fundadores ha contado con algún detenimiento en su biografía de Rodó la historia de la revista. La idea germinó en Rodó y en los hermanos Martínez Vigil, que constituían el grupo llamado (inevitadamente entonces) Los Mosqueteros. Para reforzar el equipo, o, tal vez, para seguir más fielmente a Dumas, invitan a un cuarto escritor, Benjamin Fernández y Medina, que no acepta. Se ponen entonces en contacto con Víctor Pérez Petit y fundan, con éste, la *Revista Nacional.*

El primer número se publicó en 5 de marzo de 1895. Un Programa exponía su orientación. La finalidad primera es la de dotar a la nueva generación de un órga-

no que «fuera su expresión genuina en cuanto atañe a los elevados ideales que persigue en materia científica y literaria, y que no tuviese atingencia con el carácter distintivo de las hojas diarias de publicidad, las cuales, por el propio ministerio para que han sido fundadas, prestan más atención al tejemaneje de la política y a las informaciones del noticierismo sensacional, que a los trabajos de la abstrusa ciencia o de las letras humanas». Los jóvenes tampoco dejan de señalar que su *Revista* estará destinada a «sacudir el marasmo en que yacen por el momento las fuerzas vivas de la intelectualidad uruguaya. El programa es tan convencional y previsible como el lenguaje en que está redactado. No ataca los verdaderos problemas literarios del medio; apenas si permite advertir un deseo de actuar y un impulso renovador cuya orientación habría de definirse con la misma marcha.

La *Revista Nacional* era una típica empresa juvenil, pero estaba planeada y ejecutada con sentido común. No fué una publicación revolucionaria. Por el contrario, acogió las tendencias más opuestas. En sus páginas colaboraron representantes de la vieja generación, los valores oficiales, junto a los más jóvenes del ambiente y a los nuevos grandes dioses del Modernismo. Para Rodó la *Revista* significó una tribuna. Espaciadamente, sin prisa aunque sin pausa, publicó algunos ensayos críticos que pronto tuvieron resonancia en el país y en el mundo de habla hispánica. Desde sus comienzos demostró Rodó un claro sentido de las líneas fundamentales de su obra futura y (también) de su misión literaria. En sus colaboraciones se advierte un plan coherente: comentario de libros recientes de autores españoles e hispanoamericanos; exhumación e interpretación de la obra dejada por quienes integran la tradición intelectual americana. Por mucho que le gustaran las novedades de París, se cñó minuciosamente a ese plan.

Leyó las novedades y las asimiló a su obra, pero dedicó sin excepción sus trabajos a una zona en que su talento crítico pudiera ejercerse con mayor originalidad, con mayor provecho.

No quiso ser únicamente un glosador o un distinguido divulgador. En este sentido, su política de crítico se diferencia enormemente de la de su amigo Pérez Petit, el otro crítico de la *Revista*. La iniciación americanista de Rodó puede fijarse en estos trabajos de la joven publicación.

Su sentido práctico se puso de manifiesto en otras formas. Sostuvo una copiosa correspondencia con escritores extranjeros y obtuvo así no sólo colaboraciones, sino reconocimiento para la *Revista* y para su propia obra en el exterior. Los críticos más perspicaces de América y España descubrieron pronto en Rodó a un valor nuevo de indiscutible interés. Su correspondencia con Leopoldo Alás, con Salvador Rueda, con Rafael Altamira, con Merchán—en que abunda el elogio amplio y calificado, y también el ditirambo—, bastaría para ilustrar este temprano reconocimiento.

En su misma tierra fué profeta. Samuel Blixen, que fuera su profesor de literatura, y era entonces director de *La Razón*, reprodujo en su periódico y con elogio una de sus colaboraciones de la *Revista Nacional*: el artículo titulado *El que vendrá*, en que daba Rodó muestra de sus inquietudes estéticas y ostentaba ya un elaboradísimo estilo. Al año siguiente, en 1897, Rodó habría de recoger en folleto este ensayo, inaugurando con él (y con otro complementario, sobre *La novela nueva*) la serie de sus obras. El título común que les impuso fué *La Vida Nueva, I*.

Ese mismo año atravesó una crisis íntima (no la primera, no la última), de cuya existencia queda huella en una carta a Juan Francisco Piquet (28 de marzo de 1897): «Cuando recibí, estimado amigo, su última carta me hallaba en

una situación de espíritu que quitaba para mí todo interés a lo que pasaba en nuestra tierra, a los acontecimientos a que usted se refería y que han continuado desenvolviéndose cada vez más luctuosos y más graves... Todo lo que ha sucedido en esta última quincena, en estos días que bien podemos llamar desde ya inolvidables, tristemente inolvidables en nuestra historia, lo he visto al través de una espesa niebla, lo he sentido como un eco vago y lejano... Cuando la resonancia de la batalla sobrecoja de dolor o electriza de entusiasmo a los corazones, el mío, embargado por inquietudes muy ajenas a la lucha de los partidos, apenas participaba del interés y de la emoción de los demás.»

Esa crisis coincide con la necesaria desaparición de la *Revista Nacional*. El impulso inicial parecía agotado, el equipo empezaba a dividirse, las dificultades económicas mostrábanse invencibles. La guerra civil, a la que alude el fragmento ya transcrito, vino a liquidar todo esfuerzo. En las cartas de Rodó a Piquet se puede asistir a la agonía: «¿Quién se acuerda de nuestra querida literatura en días como los que pasan? (pregunta la misma carta). ¡La existencia de la *Revista* significa ahora un esfuerzo casi heroico de nuestra voluntad!... ¿Quién escribe? ¿quién lee? El frío de la indiferencia ha llegado a la temperatura del hielo, para estas cosas. Montevideo es mitad un club de hablillas políticas, y mitad una factoría de negociantes. Nunca fué cosa muy distinta. Hace medio siglo, sitiada y ensangrentada, en vida de una generación de la que no parecemos nietos, siquiera había en ella vida intelectual, gente que demostraba afición a las cosas del espíritu... Hoy, cuando no nos conmueve la noticia de un encuentro sangriento o el anuncio de otro que va a realizarse, vegetamos entre la chismografía política, las pequeñas angustias de la lucha por la vida, penosa y difícil, y el tajar de las lenguas que

manifiesta nuestro maravilloso desconcierto de voluntades, nuestra incurable anarquía de esfuerzos y de opiniones... No hay tribuna; no hay prensa política, no hay vida de la inteligencia. Cada uno de nosotros es un pedazo de un gran cadáver. En cuanto a mí, la decepción, el desconcierto de esta situación, me apartan de la labor literaria, porque escribir de literatura sería trillar en el agua en estos tiempos; pero, por otra parte, no hacen sino robustecer mis aficiones, confirmarme en mi amor a la grata, a la noble vida del pensamiento y del trabajo intelectual. Los desengaños, las rudas experiencias, los sabores amargos de la vida, han tenido siempre sobre mí la virtud de fortalecer mi culto por el refugio sagrado del arte y del estudio, adonde las cosas bajas y miserables no alcanzan. Sin mis libros, sin mis admiraciones, sin mi manía de borrar papel—y mi ilusión de que, haciéndolo, hago algo—, lo vería todo del color gris del fastidio. Y a medida que en las otras manifestaciones de la actividad, en las otras esferas de la vida, aprendo, a pesar mío, a dudar de los hombres y de las cosas, me vuelvo más creyente en la divina religión del pensamiento y del arte y en su virtud regeneradora de los ánimos enfermos, fatigados y tristes.»

En el borrador de otra carta escribe Rodó (21 de abril de 1897): «La *Revista* puede decirse que aparece para ser leída y circular en el extranjero. De allí vienen ahora los testimonios de estima y las muestras de que se la lee. Si no fuera por eso, y porque nuestra voluntad empenada no se resigna a arriar el pabellón, hubiéramos abierto un paréntesis en su vida. Pero tenemos la convicción de que hacemos una obra buena, patriótica y de que algo de lo que suena la *Revista* por esos mundos se traduce en crédito para el país, aunque ese crédito no se cotice en el mercado

de Londres.» Tampoco se cotizaba ante las imprentas de Montevideo. El último número, el 60, apareció en 25 de noviembre de 1897. La desaparición de la *Revista Nacional* dejaba a Rodó en posesión de una sólida reputación de crítico y de un público calificado y numeroso.

Todos sus esfuerzos de creación literaria se concentraron entonces en un estudio sobre la última obra de Rubén Darío, esas *Prosas profanas* que lo declaran pontífice máximo del nuevo movimiento. Al estudiar al poeta, se incorpora al Modernismo, al que aporta un entusiasmo por las ideas y un arte precocemente maduro de crítico. (Véase en esta misma *Introducción*, II, 5.) Ya en 1897, está trabajando en su libro; a fines de este año visita a Darío, según comunica en carta posterior a Sanfín Cano; en 4 de marzo de 1898 escribe a Luis Berisso, secretario del poeta, y habla del ensayo como si estuviera editado. En realidad, no se imprime hasta 1899 y cuando Rodó está sumido en la meditación americana de la que surgirá *Ariel* (1900). El éxito del opúsculo—que Darío incorporó como prólogo a la segunda edición de su obra (1901)—fué enorme y sirvió para asentar su reputación de crítico en todo el mundo de habla hispánica.

La dedicación del joven Rodó a las letras fué conmovida profundamente por los acontecimientos políticos nacionales. Desde 1894 presidía el país—enconadamente dividido por cuarenta y una revoluciones en setenta años de vida independiente—el doctor Juan Idiarte Borda. La oposición (que encabezaba el Partido Nacionalista o Blanco) parecía dispuesta a lanzarse a otra revolución como medida capaz de neutralizar el fraude electoral ejercido por el Gobierno. Muchos integrantes del partido oficial (*colorados*, se llamaban) estaban disconformes con la política del Gobierno y buscaban un acercamiento con el enemigo tradicional.

En enero de 1897 se celebró en el teatro Cibils, de Montevideo, una asamblea (a la que asistió Rodó como espectador), en la que se destaca uno de los oradores, don José Batlle y Ordóñez, quien habría de orientar la política del país en los próximos treinta años. El Gobierno no cambió su política y la guerra estalló una vez más, en marzo de 1897. Un atentado precipitó los acontecimientos. El 25 de agosto, el estudiante Avelino Arredondo, disgustado por la corrupción política, asesinó a Idiarte Borda. Ascien- de a la presidencia don Juan Lindolfo Cuestas, quien decide cambiar de rumbo, organizar honestamente el país y permitir la coparticipación de los blancos en el Gobierno.

En septiembre de 1897 se firma la paz y parece que el país va a entrar por fin en la senda institucional. Cuestas se dedica a preparar su candidatura a la presidencia, la que obtiene el franco apoyo de todos los enemigos de la oligarquía colorada, que dominó hasta entonces. Batlle lo apoya.

En esta agitación política participó activamente Rodó. La labor literaria pasa a segundo plano o se realiza en el silencio de la biblioteca. Disuelta la *Revista Nacional*, con algunos de sus antiguos redactores colabora Rodó en *El Orden*, periódico de ocasión que sostiene la candidatura de Cuestas, y cuyo director era don Antonio U. Villalba. Redactor en jefe era Carlos Martínez Vigil; sus colaboradores, honorarios, fueron Juan Andrés Ramírez, Pérez Petit, Juan C. Blanco Acevedo, Alberto Guani, Domingo Arena y Juan Antonio Zubillaga. El editorial que presenta a los nuevos redactores (1 de febrero de 1898) se refiere a Rodó como «el notable escritor cuya fama de estilista ha pasado las fronteras de nuestro país», frase en la que (aun descontando el elemento propagandístico inevitable) queda el saldo ya importante del calificativo *estilista*.

Los artículos de Rodó en *El Orden*

revelan una misma madurez para atender el hecho político que para el trabajo literario. Rodó no improvisa opiniones ni escribe panfletos demagógicos; pide honor y respeto. Ya apunta en estos primeros escritos políticos el claro sentido de una tradición nacional colorada que simboliza la bandera del partido. Llega a escribir: «Cuando la histórica bandera explotada durante tantos años para dar visos de legitimidad y de honor a todos los abusos de la fuerza, para encubrir y decorar todas las ambiciones bastardas, para cohonestar todos los atentados y todas las ignominias, propicie serenamente la reconstrucción del edificio institucional y haga destacarse, libre del polvo que aún la desluce, su tinte vivaz sobre los horizontes de la patria, nos sentiremos altivos los que nunca dudamos de la posibilidad de su regeneración, por haberle permanecido fieles en la hora de la decadencia y del infortunio.»

Desde estos artículos traza Rodó las líneas básicas de su actuación política futura: una actitud reflexiva y serena, un respeto por la legalidad que supera las conveniencias partidistas, una posición mesurada que se apoya fuertemente en la visión teórica sin descuidar las exigencias prácticas; un sentido de la tradición del partido que le hace solidarizar (según dijo en marzo de 1910) el destino del Partido Colorado con los destinos mismos del país.

Esta primera etapa del periodismo político de Rodó es breve. En una nota de 27 de febrero de 1898, *El Orden* informa a sus lectores: «Llevada a término la campaña política que en momento de solemne expectativa para el país emprendió EL ORDEN (...), dejan de formar parte del personal de redacción de este diario los señores Víctor Pérez Petit, José Enrique Rodó y José A. Zubillaga.» (Siempre escriben mal el nombre de este último; en la presentación lo llaman Tubillaga.) Poco después el periódico de-

be interrumpir su publicación, según aclara el 1 de marzo, por haberse retirado de su redacción «elementos jóvenes y de valía que le daban su savia inteligente». Es posible conjeturar que la separación de Rodó se debió al nuevo rumbo que estaba tomando la política de Cuestas. Para consolidar su posición y asegurarse el triunfo de su candidatura, Cuestas disuelve en 10 de febrero la Asamblea y forma un Consejo de Estado. Esta medida fué censurada por muchos. Hay un texto posterior de Rodó (*El problema presidencial*, publicado en *El Día*, 25 de junio de 1902), en que se recoge un eco de su discrepancia con estas medidas de Cuestas, en particular por la tendencia del presidente a la represión, a la inflexibilidad. Rodó entonces pareció orientarse hacia el grupo de Batlle, y su subsiguiente colaboración en *El Día* así lo demuestra.

Cerrada esta etapa política, se reintegra a su estudio. Lee febrilmente y emprende la redacción de una obra enorme. Su primer proyecto toma la forma epistolar; unas *Cartas a...* le permitirán explicar, sin las limitaciones sistemáticas del tratado, su pensamiento en materias tan delicadas como la Estética y la Ética, la Metafísica y la Política. De este proyecto extraerá Rodó dos de sus libros más famosos: *Ariel* (1900), *Motivos de Proteo* (1909). Pero todavía está lejos el momento de la concreción: Rodó lee y toma notas, elabora su pensamiento, escribe fragmentos, los trabaja. Entre tanto la obra, las obras, van perfilándose en su forma definitiva.

El triunfo del partido en que Rodó militaba le reportó un empleo en la oficina de avalúos de guerra (Cerrito y Ciudadela), mera prebenda oficialista que proñito habría de ser sustituida por otra designación más acorde con la vocación del joven crítico. La opinión íntima de Rodó con respecto a la burocracia ha quedado consignada en una carta de abril de 1910, dirigida a su gran amigo

Juan Francisco Piquet y llena de amarga verdad: «Los privilegiados de la fortuna (escribe allí) no deben jamás acogerse a los favores, siempre un tanto humillantes, del presupuesto. Los cargos públicos rentados son para aquellos que no hemos encontrado aún otro medio decoroso de vida; pero no para los que están en posesión de pingües bienes que les permiten darse el lujo de pasar su vida en sempiterno viaje de placer, arrojando a los cuatro vientos sus rentas. No deben éstos provocar las justas iras de los desheredados de la suerte, quitándoles uno de esos recursos de desesperado que llamamos en nuestro país un empleo público.»

En 9 de mayo de 1898, fué designado catedrático interino de *Literatura* por el doctor Alfredo Vázquez Acevedo y en mérito a su reconocida excelencia literaria. El cargo fué convertido luego en permanente. Durante tres años lo ocupó Rodó. El curso que debía dictar fué más de *Estética literaria que de Historia de la Literatura*; en su amplitud, abarcaba desde Platón hasta Spencer y Jean-Marie Guyau. No puede disimularse la importancia de este curso para la integración y ordenación de su saber disperso: autodidacto y reacio íntimamente a la sistematización. Rodó debió de trabajar seriamente abarcando un enorme panorama de la cultura y profundizando las enseñanzas de los maestros de la cultura occidental.

La tarea pedagógica debió de significar, sin duda, una curiosa experiencia humana. Han quedado algunos testimonios escritos de su peculiar manera de dictar la clase. En su estudio de 1924, *Lauxar* (Osvaldo Crispo Acosta) ha ofrecido uno; otro, menos conocido, se encuentra en un libro de Pedro Erasmo Callorda, que fué su discípulo en 1899: «Rodó comenzó a explicar su curso. Hablaba con relativa tranquilidad, mirando a un punto vago del techo; su frase era flúida, limpia de recursos oratorios

como si se oyera a un lector; y accionaba con su diestra descarnada y flaca (...) No osaba mirar a sus discípulos; y cuando se cansaba de mirar al cielo raso, miraba, siempre hablando, a la puerta de la clase. (...) Rodó hablaba con sosiego, a veces con presteza, como si tratara de redactar sus pensamientos a fin de que salieran limpios y claros; y su voz tenía un timbre agudo, algo aflautado y nasal, al que imprimía una acentuación docta y viril.»

Mientras Rodó tomaba posesión de su cargo de catedrático de Literatura, ocurría en otro extremo de América el desenlace de la guerra de España con los Estados Unidos por la posesión de Cuba. Rodó acusó de inmediato el efecto de este acontecimiento. Su conciencia de americano, su amor por la madre patria, hasta su ascendencia latina, sintieron como algo propio el Desastre. En la biografía de Pérez Petit se evoca la crisis provocada por este acontecimiento y se citan las palabras que entonces pronunció: «Habría que decir todo esto, habría que decir todo esto, bien profundamente, con mucha verdad, sin ningún odio, con la frialdad de un Tácito.» Tal convicción precipitó la realización de Ariel. Pero antes de escribir y publicar esta obra, habría de editar Rodó uno de sus libros más significativos: el estudio sobre Rubén Darío (1899), centrado en *Prosas profanas*. El éxito de este trabajo—que Darío incorporó de inmediato como prólogo de su obra—fue superado luego por la difusión excepcional de Ariel (1900). Llegaba en una hora muy oportuna este discurso a la juventud de América; el nombre de Rodó corrió por todo el orbe hispánico. Su obrita fue leída y reproducida por doquiera; las ediciones (muchas de ellas espontáneas y hasta piratescas) se multiplicaron; su texto fue comentado y, a veces, discutido. Rodó resultó desde entonces, y para siempre, el autor de Ariel.

Su personalidad alcanzaba cada día mayor importancia. Como resultado de una intervención en la Biblioteca Nacional, es nombrado (19 de junio de 1900) director interino, cargo que desempeña durante dos meses. En este lapso preside una Comisión, integrada también por Juan Paullier, Pérez Petit y Elías Regules, que propone un nuevo plan de catalogación sistemática. Al término de su gestión son nombrados miembros del Consejo Directivo Honorario de la Biblioteca. (El decreto es del 4 de octubre de 1901.)

En su vida privada también se producen alteraciones de importancia. A la muerte de su tío, Domingo Piñeyro, la familia hereda una hermosa casa en la calle Cerrito, 102; mejora la situación económica y tiende a restablecerse el estilo de vida que fuera normal antes del fallecimiento de su padre. Rodó está entregado a labores literarias. El éxito de Ariel, la lenta elaboración de Proteo, parecen definir una vocación profunda y exclusiva.

¿Cómo era Rodó en el momento de su mayor triunfo? Pérez Petit lo ha tratado así en la biografía que le dedica: «El Rodó de la época de Ariel (...) era un joven alto, delgado, un sí es no es desgarbado que andaba ya con el cuerpo tieso, los brazos caídos, las manos abiertas—aquellas manos flácidas y muertas que al ser estrechadas se escurrían frías como algo inanimado—, un hombro bastante caído, la cabeza rígida sobre el cuello echado hacia adelante; pero tenía el rostro juvenil y movable, no endurecido por una mirada águilina, sino dulcificado por otra de miope que en los momentos de regocijo se encendía y vibraba detrás de los vidrios de sus lentes; apuntábele un bozo casi rubio, que más bien le deslucía el rostro que no se lo agraciaba; su expresión no era adusta, sino solamente grave, por lo menos en público, toda vez que en privado, en el seno de la amis-

tad, su carácter retozón le inclinaba fuertemente a risa, y entonces era de ver su modo peculiar de reírse—una risa de todo el cuerpo, viboreante, en zigzags, las largas piernas echadas por un lado, los brazos por otro, el cuerpo agitando sobre la silla—; y si había algo de reservado en su ser, ello estaba en la frente, una frente amplia, que aún más lo parecía porque peinaba sus cabellos hacia atrás; una frente tersa, fría, detrás de la cual ya se anidaba un pensamiento propio, altivo, una voluntad de conquistador reflexivo y sereno.»

## 3

1901-1905

Otra vez la política vuelve a tentarlo. Ante la desunión del Partido Colorado, un puñado de jóvenes decide emprender la lírica empresa de la unificación. Rodó es invitado a integrar un grupo escogido que capitanea su íntimo amigo el doctor Juan María Lago. Con entusiasmo que no cede al de Ariel, acepta y suma sus fuerzas (principalmente oratorias) a los trabajos de una Comisión de veintitrés que redacta un manifiesto A la juventud colorada (noviembre de 1900). La culminación de estas gestiones fué el banquete del 21 de enero de 1901, en el teatro San Felipe. En su discurso, Rodó predicó la obediencia a los principios y no a las pasiones, a la fuerza y no a la violencia. Años más tarde, en unas páginas polémicas de 1906, evocaría él mismo con estas palabras la significación profunda de su primer discurso político: «Recuerdo que, cuando por primera vez tuve ocasión de hablar en una reunión política, en vísperas de elecciones y con la consiguiente exaltación de los ánimos, fué para decir a la juventud en cuyo seno me encontraba que

mi partido debía ceder el poder si caía vencido en la lucha del sufragio. Tal manifestación, hecha en días de gran incertidumbre electoral y en un ambiente de apasionamientos juveniles, no era como para suscitar entusiasmos, y a los más pareció, cuando menos, inoportuna; pero no pasó mucho tiempo sin que pudiese comprobar que más de uno de los que se acercaran a censurármelo en aquel momento se había habituado a escuchar sin escándalo, y aun a reconocer por sí mismo que la conservación del poder debía plantearse en el terreno franco y llano del derecho.»

Pero es el doctor Lago quien en su discurso inaugural propone un verdadero programa de gobierno (como lo llamó un diario de la época); allí define la lucha que dividía a los dos grandes partidos tradicionales, como una repetición del conflicto entre el liberalismo y el conservadurismo y exhortando al Partido Colorado a la unificación, a la redacción de una carta orgánica, a la adopción de un lema («Gobernar con el partido, pero para el país») que ofrezca garantías sin disminuir el sentido político del Gobierno. Su discurso lo destacó como el verdadero organizador del movimiento que se iniciaba tan auspiciosamente.

En 3 de febrero de 1901, en el estudio del doctor Lago se proyecta la fundación del Club Libertad; el 6 se realizan las elecciones, siendo designado presidente el doctor Lago y primer vicepresidente Rodó. Para consolidar el triunfo obtenido con el banquete, se organiza (el 10 de febrero) una enorme manifestación, que recorre las calles principales de la ciudad y vitorea a los jefes de las distintas fracciones. El éxito de la misma multiplicó las actividades del Club; se organizaron nuevas manifestaciones una de ellas de homenaje a Garibaldi y para la que Rodó redactó el manifiesto (septiembre de 1901); se extendió la prédica al interior del país. Rodó misto

no vaciló en hablar ante auditorios desconocidos, correr de uno a otro extremo de la república, repetir una y mil veces los mismos conceptos básicos (y hasta el mismo discurso, según aconsejaba humorísticamente).

La vida del Club no transcurrió sin tropiezos. Huella de uno queda en una esquila de Rodó al doctor Lago, en que recomienda no enviar una delegación a dar satisfacciones al general Tajés «sobre un supuesto desaire de que se considera objeto ese señor». Concluye la nota: «Creo que no hay motivo para semejante acto de pleito homenaje, y que un acto de esa naturaleza sería interpretado de un modo que no nos conviene autorizar.» En efecto, el general Tajés era el jefe de una de las fracciones que dividían al Partido, y cualquier señal de simpatía podría ser considerada entonces como una violación de la imparcialidad tan cuidadosamente cultivada por los jóvenes.

Otras disidencias asumieron carácter más grave. En agosto se enfrentaron dos candidaturas en las elecciones internas del Club: la del narrador Carlos Reyles, que iniciaba su militancia política, y la del doctor Lago. Vence este último; pero, «por efecto de la lucha (comenta el semanario *Rojo y Blanco*, 11 de agosto), ha estado a punto de producirse una disgregación del Club». La escisión ya inevitable, se produce luego. En 8 de septiembre Reyles inaugura, con una fiesta en su Cabaña Melilla, el Club Vida Nueva, cuyo título parece tener resonancias rodonianas. En una elocuente carta privada de 25 de agosto, Reyles había invitado a Rodó a formar con él en el nuevo Club un frente común contra las dos fracciones más activas dentro del Partido Colorado: tajistas y batllistas. «En el Club Libertad (escribe Reyles) ni usted ni yo podíamos, en las circunstancias actuales, intentar esa obra, pero en el nuevo centro sí, porque tendremos más autoridad, juntos representamos

una fuerza que nadie discute, una tendencia superior que nadie osará combatir abiertamente, y dueños de estas fuertes posiciones podemos detener los avances del tajismo, podemos favorecer, al formarse la comisión definitiva, la entrada en ella de elementos independientes, podemos ejercer una presión decisiva sobre las conciencias en ciertos instantes solemnes, y aunque el nuevo club sea, como usted dice, un club de fracción, siempre lo será menos que el Club Libertad, pues estando nosotros a la cabeza de aquél, y por el hecho de ser enemigos declarados de los círculos, contraríamos la expansión de éstos, además de que combatiéndolos por sistema la actividad juvenil se vería forzada a tomar otros rumbos más nobles.»

Rodó no acompaña a Reyles. Sin embargo, renuncia al Club Libertad por la división que estas rencillas han traído al movimiento juvenil unificador. Y cierra de esta manera una etapa de su actividad política. Poco después, el Club se disuelve.

El balance de tanta actividad política desinteresada fue previsible. Lograda la unificación, se agradeció a los jóvenes su esfuerzo, los mayores tomaron nuevamente las riendas, y así acabó todo. Para Rodó la experiencia fue importante. Tal vez la huella más perdurable fue la del contacto directo con la multitud, con la faena preelectoral más cruda. Todavía en unas palabras de 1910 se encuentra un eco de lo que pudo haber significado para su sensibilidad esta campaña política de 1901: «¿Quién que alguna vez haya participado en esa actividad, en su habitual manifestación de los partidos políticos, no recuerda, si tiene alma un tanto levantada sobre el vulgo, las torturas de la adaptación; la resistencia de su personalidad a las uniformidades de la disciplina; aquella angustia intelectual que produce la imposibilidad de graduar y depurar las ideas en la expresión grosera de las fórmulas

inteligibles para los más; las repugnancias del contacto forzoso con lo bajo, con lo torpe, con lo servil; la sensación vivísima de las profundas diferencias de sentir y pensar que cautelaba la unidad falaz de un programa y un nombre?»

zado todavía entre el joven político y el hombre que domina completamente la actividad partidaria y proyecta su enorme sombra sobre la república, don José Batlle y Ordóñez.

La conducta parlamentaria de Rodó queda básicamente reseñada si se apun-



Rodó pronunciando su discurso fúnebre en el Cementerio Central, con motivo de la repatriación de los restos de Juan Carlos Gómez. Montevideo, 8 de octubre de 1905.

Esta experiencia no lo apartó, sin embargo, de la actividad política. Por el contrario, casi de inmediato habría de ensayar Rodó una forma más elevada e influyente de la misma: la gestión parlamentaria. Su primera legislatura (1902-1905) encuentra a Rodó en la plenitud de sus fuerzas: su entusiasmo político está todavía intacto, el prestigio de su obra literaria envuelve toda su actuación, ninguna discrepancia se ha desli-

ta que jamás quiso descender a la política mezquina, que buscó siempre expresar una visión panorámica y fuertemente legalista de la organización del país, que puso el interés del Estado antes que el del propio partido, que prestó especial atención a los hechos culturales. Dos de sus principales intervenciones se refieren a problemas que afectan a la cultura: un proyecto de ley aclaratorio de un artículo de la Cons-

titución en el sentido de que los cate- dráticos de la Universidad pueden ser elegidos representantes o senadores (22 de mayo de 1902); un artículo aditivo que, al tiempo que acepta la elimina- ción de la obligatoriedad para la pre- sentación de tesis universitarias, esta- blece el régimen de concurso para las mejores que se presenten (26 de junio de 1902). Pero sus principales interven- ciones pertenecen al terreno político. Pronuncia un discurso sobre la paz efí- mera de 1903, en que subraya la necesi- dad de una paz duradera y apunta sus condiciones (6 de abril de 1903); in- terviene activa y decisivamente para evi- tar—ya encendida nuevamente la guerra civil—que el Ejecutivo exagere las medi- das de censura a la prensa; pronuncia un elocuente discurso a propósito de la necesidad de una reforma de la Consti- tución de 1830 (23 de diciembre de 1904). En todas sus intervenciones actúa con mesura y elevación.

La guerra civil de 1904 conmovió pro- fundamente su conciencia. En sus cartas privadas, y en otros escritos, quedan tes- timonios inmediatos de esta experiencia que destruía sus mejores ideales. En carta de 19 de enero de 1904, escribe a su amigo Juan Francisco Piquet: «Ya sabrá usted, al recibir la presente, cuál es la plácida y bienaventurada situación en que nos hallamos los que tenemos la inefable dicha de vivir en este nue- vo paraíso terrenal. La estupidez de la guerra contribuye a hacer el ambiente aún más estrecho y turbio que de cos- tumbre, y centuplica los mil inconvenientes, mezquindades y fastidios de la vida normal de estas Batuecas.» El mis- mo año, agrega en otra carta: «Por aquí todo va lo mismo: guerra y miseria, caudillos y fanáticos, ríos de sangre y huracanes de odio. En todo eso, vida fe- bril; y en lo demás, muerte y silencio.»

También evidencian el mismo espíritu estos fragmentos de unas cartas a Miguel

de Unamuno: «De mi país, nada nue- vo ni bueno puedo decirle. La guerra ci- vil no es cosa nueva, tratándose de pueblos donde parece haber arraigado casi como una diversión o sport nacio- nal. Sin embargo, aunque tal guerra sea cosa triste, injustificable y vergon- zosa, y nos perjudique y afrente, he de decir a usted que no considero el porvenir inmediato de estos países con el criterio pesimista de muchos; creo que los males de ahora pasarán; perci- bo que, en medio de tantas tribulacio- nes, vamos adelante, aun en lo político y administrativo, y veo tanta vitalidad, y tanta riqueza, y tanta fuerza almace- nada en estas tierras bendecidas por la Naturaleza, que tengo por cuestión de tiempo el triunfo sobre los resabios del pasado y el predominio definitivo de los hombres de pensamiento sobre los caudi- llos levantiscos. Lo innegable es que, para los que tenemos aficiones intelectuales y tendencias a una vida de pen- samiento y de cultura, resultan, más que incómodas, desesperantes las con- diciones (siquiera sean transitorias) de este ambiente, donde apenas hay ca- bida sino para la política impulsiva y anárquica, que concluye por arrebatarse en su vértigo, a los ánimos más serenos y prevenidos. Yo no aspiro a la «torre de marfil»: me place la literatura, que, a su modo, es milicia, pero cuando se trata de luchar por ideas grandes, de educar, de redimir. En fin: estoy muy hastiado de lo que por aquí pasa; y tal vez, tal vez, si logro arreglar mis asun- tos, no pasará un año antes de que me vaya a oxigenar el alma con una larga estadía en esa Europa.» La carta (de la que se han extraído estos párrafos) está fechada en 20 de marzo de 1904. En un borrador de otra carta al mismo (28 de septiembre de 1904) dice: «Aquí feste- jamos el restablecimiento de la paz, cosa tanto más digna de festejos cuanto que, como usted dice, nuestras luchas civiles no son guerras de ideas, ni de altos in-

tereses opuestos, sino sólo el empleo semibárbaro de un exceso de actividad, más que juvenil, infantil, que es necesari- o disciplinar y encauzar dentro de la civilización y el orden.»

En unas palabras posteriores de su discurso de salutación a Anatole Fran- ce (16 de julio de 1909) se reitera la es- peranza en las fuerzas de regeneración que operan a pesar de la barbarie y el caos: «...a pesar del vértigo que nos ha arrebatado, y aprovechando las tre- guas precarias y luctuosas, hemos aspira- do, con incesante y no siempre esté- ril afán, a saber, a comprender, a ad- mirar, y también a producir; hemos re- construido cien veces los fundamentos de cultura arrebatados por el huracán de las discordias; hemos tendido, en una palabra, a la luz, con la fidelidad inque- brantable de la planta que, arraigada en sitio oscuro, dirige sus ramas anhelan- tes hacia el resquicio por donde penetra, pálida y escasa, la claridad del día.»

Esta primera experiencia parlamentaria concluye, por voluntad propia, en un alejamiento. Aunque reelecto, Rodó renuncia indeclinablemente (8 de febre- ro de 1905).

En una carta a Juan Francisco Piquet (un poco anterior a su renuncia) escri- be las razones de su apartamiento: «...la experiencia que mi temporada de politiquero me ha suministrado, me ha bastado para tomar desde ahora (o más bien desde antes de ahora) la resolu- ción firmísima de poner debajo de mi última página de vida parlamentaria un letrero que diga: «Aquí acabó la pri- mera salida de Don Quijote» y decir adiós a la política.

«Esto equivaldría casi a decir adiós al país, pues el país nuestro y su política son términos idénticos: no hay país fuera de la política. Todo lo demás es aquí epidérmico y artificial; lo único que realmente es propio y natural del país mismo, y lo preocupa de veras, y absorbe sus energías, es lo que por eu-

femismo patriótico tenemos la benevolencia de apellidar política» (6 de marzo de 1904).

Estas palabras pueden considerarse como su despedida de la política, o (a menos) de lo que él mismo llamaba en carta a Piquet, de 19 de enero de 1904 su período charlamentario.

Adiós, por ahora.

4

1905

El alejamiento de Rodó de la activi- dad parlamentaria coincide con la ma- yor crisis espiritual de su vida. Ya su primer biógrafo habla de ella, aunque señala, con error, causas casi exclusiva- mente políticas. El estudio de sus pa- peles íntimos permite reconstruir con mayor precisión el origen y desarrollo de un conflicto que Rodó padeció mien- tras escribía las páginas optimistas de *Motivos de Proteo*. Una de las manifes- taciones más evidentes de la crisis se advierte en los avatares de su proyecta- do viaje a Europa. Desde 1903 estaba decidido a irse. Durante muchos años ambicionó publicar allí su *Proteo*. En uno de los cuadernos preparatorios de dicha obra, y que se conserva en el Archivo Rodó, se encuentra un proyecto de carátula así concebido:

JOSE ENRIQUE RODÓ

PROTEO

... para los que están de la parte de afuera, todo se hace por vía de parábolas.

San Marcos, cap. IV, v. 11.

BARCELONA

1905

Ya desde 1904 se puede documentar con la correspondencia su voluntad de

salud; y me hacía decir por algún miembro de su familia cómo seguía y lo que deseaba. Dijérase que se avergonzaba de hallarse enfermo, o que quería sustraer a todos el espectáculo de su dolor». Este pudor, extendido hasta las zonas más expuestas de su ser, habría de conducirle en Italia a un enclaustramiento y disimulo de su enfermedad que resultó fatal.

Muy pocos de los que fueron sus amigos y compañeros de la juventud siguieron frecuentándolo; se convirtieron, en realidad, en conocidos ocasionales, con los que Rodó hablaba en la calle, o en la redacción de un periódico, o en una librería, y a los que jamás franqueaba su retiro. Su apartamento, su mismo desaliño externo, alimentaron también otra leyenda, a la que se ha referido (para negarla) Pérez Petit: la de su dipsomanía. Otros testimonios coinciden en asegurar que Rodó bebía, aunque insisten siempre en el cuidado con que intentó ocultarlo.

Acostumbraba pasear solo por la ciudad, hacer una larga recorrida en el tranvía de caballos; tal vez meditar junto al mar que la bordeaba. En muchas páginas se ha referido al mar; lo ha exaltado; ha dicho su mérito: «gran confidente de tristes y reconcentrados»; ha declarado, con ímpetu lírico: «Tengo el sentimiento del mar. Esas afinidades instintivas con las cosas de la Naturaleza, esas misteriosas simpatías que parecen recuerdos de una existencia elemental, no me hablan de mi fraternidad con la montaña abrupta, ni la tendida pampa, ni otra de las duras formas de la tierra, sino de mi fraternidad con las inmensas y ondulantes aguas, con el errabundo ser de la ola. Abro el pecho y el alma a este ambiente marino: siento como si mi sustancia espiritual se reconociese en su centro.» Y ha puesto bajo la invocación de Proteo («numen del mar», como él mismo dice) su obra más perfecta y reveladora.

Del cuadro general surge una impre-

sión perdurable de tristeza y soledad, de aislamiento afectivo, de incomunicación personal directa. En este período de su vida, Rodó aparece como enmurallado en sí mismo. No hostil, sino ensimismado, y también herido. Porque él mismo supo decir con rotunda frase: «La soledad es escudo diamantino, sueño reparador, bálsamo inefable, en ciertas situaciones del alma y por determinado espacio de tiempo. Pero como medio único y constante de asegurar la plenitud de la personalidad contra las opresiones y falacias del mundo, marra la soledad, porque le faltan un instrumento eficazísimo con que desenvolver el contenido de nuestra conciencia: la acción, y una preciosa alianza a quien fiar lo que no logre consumir de su obra: la simpatía.»

Con enorme fuerza de voluntad supo Rodó sobreponerse a esta crisis y continuó laborando su *Proteo*. Acostumbraba trabajar en la Biblioteca del Ateneo, en la que (según se cuenta) llegaba a encerrarse con llave, transformándola así en biblioteca privada; escribía también en una quinta de la Avenida Buschental, en el Prado, lejos de la agitación ciudadana. «Concurría a él por la tarde únicamente (escribe su biógrafo Pérez Petit) y trabajaba hasta declinar el día. Escribía si estaba en vena; si no, que era lo menos frecuente, salía a caminar por los alrededores, buscando ex profeso los parajes más solitarios, en la vecindad del arroyo Miguelete.» En esa quinta, entre 1904 y 1907 redactó sus *Motivos de Proteo*.

Parece marcarse una clara contradicción entre la experiencia angustiosa del hombre Rodó y el optimismo que refleja el escritor Rodó, particularmente en su *Proteo*. Tal aparente contradicción ha sido explanada por él mismo en unos textos, redactados seguramente con algunos años de intervalo. Uno pertenece a un artículo periodístico de 1915 (4 de diciembre) y dice así: «Pasa colectivamente como en lo que se refiere al carácter que cada autor infunde en sus es-



Rodó. Caricatura de «Cao», publicada en «Caras y Caretas», Buenos Aires, 3 de abril de 1909.

critos: la parte de personalidad puesta en transparencia por la obra no es siempre la misma que el hombre manifiesta en la sociedad y en la acción, sino, con mayor frecuencia, otra más íntima, tal vez contradictoria con aquella, y que busca el regazo de la fantasía para tregua y olvido de la realidad. Complementario del mismo punto de vista es esta frase de 1916: «La imaginación es el desquite de la realidad; y (...) lejos de quedar constantemente impreso en las páginas del libro el ánimo accidental, ni aun el carácter firme de quien lo escribe, es el libro a menudo el medio con que reaccionamos idealmente contra los límites de nuestra propia y personal naturaleza.»

El otro texto arriba aludido ha sido encontrado, inconcluso, entre sus papeles inéditos: «Cada uno de mis motivos esperanzados es la sanción de una previa e intrincada lucha interior con la desesperanza y el pesimismo. De manera que los que ofrezco cuajados de admonición y arte son los momentos excepcionales, no los momentos normales, que son, en mí como en todos, de duda y a veces de desesperación. Ofrezco a los demás la manera como triunfo de mí mismo en la lucha. No se ve la pirámide de sombras que hacen el sustentáculo, sino sólo el vértice de luz con que ella se corona en el relámpago de la victoria. No se ve el pecho negro del pájaro; se ve la pluma blanca del pájaro negro. Son los momentos *triumfales*, los grandes—los que deben... Tenemos que hacer como los marinos: perdidos sobre el mar, animarnos unos a otros en medio de la tempestad deshecha. (...) Cuántas veces, en momentos de desesperación o de duda, no me ha ocurrido pensar: ¡No! ¡Esa confianza y esa fe que prediqué no son mías! Pero braceando para dominar la ola negra, sofocué para los demás el grito de mi cobardía hasta encaramarme otra vez sobre la roca, y allí, de nuevo, lanzar el grito de triunfo y el saludo al

sol, irguiéndome en toda mi talla para que los otros naufragos que luchan me viesen.»

Es posible, sin embargo, una explicación que ahonde más en la compleja naturaleza psicológica de Rodó. El mismo ha dejado una clave transparente en los papeles preparatorios de *Proteo* que se custodian en su Archivo. Allí hace frecuentes alusiones a lo que llama el *estado glauco*. Una glosa de Baudelaire le facilita esta descripción: «Días hay en que nos despertamos con un genio juvenil y robusto. Apenas despiertos, se nos presenta el mundo exterior con enérgico relieve, con una claridad de contornos y una riqueza de colorido admirables. El mundo moral, lleno de esplendores nuevos. El hombre favorecido con esa beatitud, por desgracia rara y pasajera, siéntese a la vez más artista y más justo; en suma: más noble. Pero lo más extraño en ese excepcional estado del espíritu y de los sentidos (que no dudo en llamar paradisiaco, comparándolo con las densas tinieblas de la vida normal) es que no ha sido creado por ninguna causa bien visible y fácil de definir. Parece venir de un poder superior e invisible, superior al hombre. Esa condición anormal del espíritu es una verdadera gracia, cual un mágico espejo donde se incita al hombre a que se vea hermoso, tal como debiera ser. Es una especie de excitación angélica. No tiene síntomas precursores ese estado encantador y particular en el cual se equilibran todas las fuerzas; en el que la imaginación, aun cuando pasmosamente enérgica, no arrastra en pos de sí al sentido moral a peligrosas aventuras; en el que una sensibilidad exquisita no se ve ya atormentada por nervios enfermos... etc. Ese estado maravilloso no tiene síntomas premonitorios. Es imprevisto como un fantasma. Esa agudeza del pensamiento, ese entusiasmo de los sentidos y del espíritu. El hombre busca en la embriaguez la reproducción ficticia de ese estado...»



Rodó. Caricatura por «Carolus» [Hermenegildo Sábat], con motivo de la designación de aquél para la presidencia del *Círculo de la Prensa*, Montevideo, 14 de abril de 1909.



Rodó a los treinta y ocho años.

Un cotejo de este resumen con el texto de Baudelaire (*Les paradis artificiels*: I, *Le poème du Haschich*; I, *Le goût de l'infini*) permite advertir que Rodó omite toda referencia al *haschich* y conserva sólo lo que puede aplicarse igualmente al vino; de aquí la importancia de la última frase de su glosa («El hombre busca en

la embriaguez la reproducción ficticia de ese estado...»), que se enlaza con otra anotación del mismo cuaderno *Azulejo*: «Al tratar de la transformación por la bebida: ¿Qué te parece, Glauco, de esta explicación psicológica del vicio de beber?» Aunque la nota no dice más, es evidente que alude al texto invocado de

Baudelaire. Del mismo orden es la referencia que se encuentra en el cuaderno sobre Nietzsche, el vino y la transformación de la personalidad. El análisis que el filósofo alemán hace del estado dionisiaco en su *Origen de la tragedia* fue, sin duda, consultado por Rodó. Todas estas indicaciones permiten iluminar de una manera distinta su actitud íntima y facilitan una clave que no debe desatenderse.

No son las únicas.

En otras páginas del cuaderno *Azulejo* se encuentran nuevas precisiones sobre el *estado glauco*. Una de ellas dice: «Glauco es una tendencia de mi naturaleza depurada de sentimientos contrarios a ella, que con ella luchan en mi estado normal y forman parte de mi carácter afectivo.» Y otra vez: «Admiro a Montaigne, sobre todo, por lo que tiene de Glauco, de griego, de... Pero lamento que no crea con...» (La frase y el ejemplo quedan en suspenso.) Escribe asimismo esta confidencia reveladora: «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 subpersonalidad que a intervalos reaparece, independizándose. Sainte-Beuve decía: *Il y a du Montaigne en chacun de nous*. (II, 412, *Port-Royal*.)» Al margen del mismo texto anota Rodó: «(Esto hay que decirlo de paso).» La anotación puede ser, algunas veces, apenas una indicación para futuros desarrollos, como cuando apunta: «(Glauco contrario al Cristianismo).» Otras veces, el contenido está casi totalmente expuesto: «(Qué lástima que Montaigne, que me es tan simpático—sobre todo por lo que tiene de Glauco!—, no crea en esta posibilidad de renovación continua.) ¡Cuánto ama Glauco a Montaigne!»

Las oscilaciones del *estado glauco* están también indicadas: «Pero el *estado glauco* no se prolonga mucho tiempo. En este vaso que soy yo hay demasiado escepticismo y *literatismo*, demasiado

zumo de áspera, demasiada niebla de...» (El pensamiento queda, otra vez, en suspenso, como un acorde.) O cuando afirma: «Glauco palidece. Cada vez se manifiesta más pálido en mi espíritu.» También busca definir las relaciones entre ese estado glauco y el habitual: «Mi estado normal y mi estado glauco son como un mismo verso, pero recitado con distinta entonación y ritmo»; «en el estado glauco: es como la elasticidad del alma lo que se recobra.»

Otro texto, que titula *La vela*, explana ese entusiasmo; esa suerte de sereno frenesí, que encierra el *estado glauco*: «No sé por qué, pero hay un objeto entre los de la antigüedad que me predispone más fácilmente que otros al estado glauco, y es la imagen de las galeras antiguas; con la graciosa vela curva cortando el viento. (...) Cuando la veo en los cuadros de..., en las estampas de..., me parece que mi alma se levanta como una ola para recogerlas sobre sí. Experimento el furor griego.»

Entre las páginas de lo que sus familiares llamaron *Ultimos Motivos de Proteo* (1932), se recoge una en que Rodó opone este estado de fugitiva felicidad al otro, más oscuro y taciturno, que también posee a su alma. «Este es Glauco jovial y pasajera sombra. ¿No podría él mediante una acción sistemática de voluntad, en el sentido de... a los llamados que lo evocan, a las condiciones que le son propicias, conjurando cuanto lo ahuyenta y desvanece; no podría... dominar un día en mi alma, único continuo, hasta donde puede serlo, dentro de nuestra complejidad, la tendencia fundamental de la persona? Tal vez. mas yo quiero también para mi alma aquella parte de mí que no es Glauco. Porque en él están la claridad, la paz, la armonía; pero en la austeridad, en la sombra, que en el alma quedan fuera de su cerco de luz, hay manantiales veneros para los que él no sabe el paso. Allí nutre sus raíces el interés por el...

grado e infinito Misterio; allí brota la vena de amor cuya pendiente va a donde están los vencidos y los 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 dedos son mejores que la dulcedumbre del deleite... ¡No; no tienes tú toda la razón, oh luminoso y sereno huésped mío, oh pagano que resucitas en mi alma; y aunque con tu presencia me hagas columbrar la gloria de los dioses; yo quiero que dejes lugar dentro de mí para las melancolías de que no sabes, para las inquietudes que no comprendes, para las fuentes de amor que te son desconocidas!»

Todos estos textos apuntan—a pesar de su condición fragmentaria y aun informe—a una esencial dualidad de la naturaleza rondoniana, dualidad que él no intentaba superar, sino agotar en sus extremos de dicha y dolor. Un largo aprendizaje del dolor parece su aventura interior de los últimos años, un aprendizaje del dolor para él, reservado para su confianza íntima y apenas desarrollado en los textos que sus familiares comunicaron. Sumergido en la duda y en la soledad, anegado por la tristeza, Rodó se niega a dar rienda suelta a la pena, a cultivar su duelo y (como aconsejaba ya el fuerte Píndaro) se sobrepone, lucha, tiende a recrear, así sea en el entusiasmo de la creación literaria, la felicidad del estado glauco: esa serenidad griega que transmite a su prosa el aura marmórea, intacta.

El estudio detenido de su vida y de sus textos íntimos despeja por completo la falsa imagen circulante de un Rodó estatuario, frío e insensible en anticipado bronce. Demuestra qué combates debió de librar para alcanzar en su obra una serenidad y un equilibrio, una objetividad que no nacía de la indiferencia, para ofrecerla como la mejor lección al mundo desordenado, agónico de su patria y

de América. El Rodó que emerge de este estudio es no sólo más patético y tembloroso; es más completo y verdadero.

5

1906-1914

Una polémica—la única que Rodó sostuvo largamente—vuelve a colocarlo en el primer plano de la atención pública. En 1906, el doctor Eugenio Lagarmilla había presentado a la Comisión Nacional de Caridad una moción en que se solicitaba el retiro de emblemas de cualquier religión positiva de las casas dependientes de dicha Comisión. La medida propuesta fué aceptada, y esto se tradujo prácticamente en el retiro de los crucifijos de las salas de hospitales. La sociedad montevideana se conmovió. En una carta abierta (que se publicó en *La Razón*, 5 de julio), Rodó censuraba esta medida. Pocos días después, el doctor Pedro Díaz pronunciaba una conferencia sobre el debatido tema y replicaba los conceptos vertidos en dicha carta. Contra su costumbre, Rodó no permaneció callado, y en una serie de artículos explicó sus *Contrarréplicas*; con ellas compuso luego su librito *Liberalismo y Jacobinismo*. En sus artículos no sólo refutaba Rodó a su ocasional contendedor; también desarrollaba con entera amplitud el tema de la verdadera significación de la figura de Cristo. La repercusión de la polémica en los medios intelectuales o religiosos, y hasta políticos, fué grande. Rodó pareció entonces el campeón de un liberalismo generoso y tolerante.

La preparación de *Proteo* u otras actividades complementarias no impidieron su colaboración en algunas importantes publicaciones literarias de América. Durante el año 1907, acepta la colaboración literaria en *La Nación*, de Buenos Aires, uno de los más importantes de los periódicos

Montevideo, 17 de Septiembre de 1909  
 Sr. D. Juanita Jiménez  
 Moque

Poeta y amigo: Bienvenida su cariñosa carta y bienvenidos sus dos últimos libros, que he leído con grave deleite.

Su poesía es de vid. en fondo y forma: es su alma misma en la más pura y transparente expresión que un alma pueda darse en palabras.

Impunde vid. de tal manera su espíritu en las condiciones de la forma poética que su estilo idiomático, en sus versos, parece pasar por una verdadera transfiguración. Nunca se le hizo tan leve, tan exporoso tan alado. Leyendo sus versos se reconoce, con sorpresa y arrobamiento, todos los secretos de la espiritualidad musical de la fragancia aérea, que cabe arrancar al genio de una lengua, tenida por tan exclusivamente pintoresca y plástica.

Y en la manera como viene vid. C

Carta de Rodó a Juan Ramón Jiménez. Montevideo, 17 de septiembre de 1909.

dicos de habla hispánica y que anuncia su incorporación en los más altos términos.

Su primera contribución es un extenso estudio sobre la antología de *La joven literatura hispanoamericana*, publicada por Manuel Ugarte (París, Armand Colin, 1905). La Nación misma subraya la importancia del texto con estas palabras: «Rodó ha elegido para su estreno en estas columnas un tema que, aparte de su propio mérito, tiene el de permitirle hacer una interesante excursión por el campo de las letras hispanoamericanas.» En su artículo, apunta el crítico las reservas sobre el decadentismo y ordena algunos nombres de inexcusable presencia en todo recuento de valores contemporáneos de América (que el antologista precipitadamente omite) y examina los fundamentos de esta literatura. Su análisis provocó una respuesta bastante agria, y en general injusta, de Ugarte, a la que Rodó contestó con el silencio. (El artículo está recogido en *El mirador de Próspero*, 1913, bajo el título *Una nueva antología americana*; se comenta más extensamente en esta misma *Introducción*, II, 2.)

Su actividad literaria se extiende a otros campos. Rodó debió de integrar (con Pérez Petit y Elías Regules) el Jurado del concurso de obras teatrales en un acto organizado por el Conservatorio Labardén, de Buenos Aires. Según Pérez Petit, la calidad de las obras era tal, que Rodó llegó a decir: «...si las hacemos representar todas, nos matan.» Un enojoso incidente contribuyó a volver memorable esta competencia: Julio Herrera y Reissig había enviado al concurso una pieza titulada *La sombra*, que no alcanzó a ser juzgada porque se perdió el único ejemplar enviado. Pérez Petit adjudica la responsabilidad de tal pérdida a Rodó, a quien (por otra parte) presenta como desaprensivo en el cumplimiento de sus deberes como jurado. De su relato surge, sin embargo, otra

posibilidad: la de que él mismo haya sido el involuntario responsable de la pérdida. Ahora parece bastante difícil resolver el punto. Puede suponerse que este incidente debe de haber suscitado en Herrera y Reissig un nuevo encono contra Rodó.

El mismo año, el rector de la Universidad, don Miguel Lapeyre, le ofrece por segunda vez la cátedra de Literatura, pero Rodó no acepta. Contra lo pensado y escrito unos años antes, ha resuelto reanudar su actividad parlamentaria, emprender la segunda salida. En el borrador de una carta a Baldomero Sanín Cano se encuentra un comentario sobre este reingreso a la actividad política: «Ve usted de lejos el ambiente en que vivo y trabajo, y por eso propende a extremar la diferencia entre este medio y el que a usted ha tocado en suerte. Para la desinteresada tarea intelectual, estas comarcas del Plata todavía son tierra de infieles: créalo usted. Es claro que el engrandecimiento material y económico, por el hecho de ensanchar el escenario, favorece la expansión de todas las actividades, y entre ellas la intelectual; pero no en la proporción que desearíamos, ni mucho menos. Los que trabajamos en obra desvinculada de los intereses y pasiones del momento, hemos de hacerlo con intermitencias, aprovechando las treguas que nos consiente la inevitable y celosa política. Escribóle precisamente en momentos en que mis amigos me han hecho de huevo diputado... y como primer sacrificio en los altares de la política he colgado de la espetera mi pluma de corresponsal literario de *La Nación*, hasta que el ánimo se me alivie del peso de tantas y tan poco áticas preocupaciones como trae consigo el respirar el aire de los clubs y las asambleas populares. Quizá no es usted ajeno a esa fatalidad de la vida sudamericana que nos empuja a la política a casi todos los que tenemos una pluma en la mano. Y yo no considero esto en-

teramente como un mal. Todo está en que no nos dejemos despojar de nuestra personalidad (...) Aceptemos nuestro destino. En cuanto a mí, la relativa perseverancia de mi labor consiste en que la forja de la vocación se me impone de tal modo, que no hay en mi vida minuto de tregua y paz que no vuelva, como por sí mismo, hacia el polo de las letras.» (El borrador está fechado en 3 de diciembre de 1907.)

En 1908 es electo diputado. Su segunda legislatura se extiende de 8 de febrero de 1908 a 4 de febrero de 1911. Su actividad se concentra principalmente en problemas culturales: subvención para que pueda erigirse un monumento al

Grito de Asencio, uno de los episodios primeros de la revolución de la independencia; exención de impuesto al libro extranjero; adiciones importantes al proyecto de Carlos Roxlo sobre la propiedad literaria. Participó también activamente para conseguir una pensión que permitiese a Florencio Sánchez, primer dramaturgo uruguayo, ir a Europa. La intervención directa de Rodó en el proyecto (que firma conjuntamente con diputados de distintos sectores políticos) la reconoce y documenta el propio Sánchez en una carta a su primo, don Joaquín Sánchez Carballo: «Rodó presentará la semana próxima probablemente un proyecto por el que se me acuerda una



Rodó en las cumbres (cordillera de los Andes), en su viaje a Chile como delegado de Uruguay ante las fiestas del Centenario de aquel país, con el coronel Jaime Bravo (a su derecha) y el poeta Juan Zorrilla de San Martín.  
20 de septiembre de 1910.

pensión de doscientos pesos por dos años. Irá firmado por un grupo de diputados blancos y colorados de los más representativos y tengo la seguridad casi de que se vote por unanimidad.» El proyecto no fué aprobado, y el presidente Williman decidió enviar directamente a Florencio Sánchez a Europa.

En el terreno político, la actividad de Rodó fué menor, aunque no debe dejarse de subrayar su elocuente discurso al presentarse en la Cámara el Tratado con el Brasil sobre el condominio de las aguas de la laguna Merim, por el que se rectificaba algún abuso de la anterior política imperial. Pero si su actuación externa no parece muy importante, es indudable que para los hombres de su partido Rodó empieza a señalarse como una de las figuras más interesantes e independientes. Sin confundirse nunca con los incondicionales de Batlle, en más de una oportunidad aparece Rodó vinculado expresivamente a esta candidatura que ya se empieza a preparar. En una carta abierta, que publica *El País*, traza Rodó un cuadro de las últimas décadas de la política nacional y realiza un análisis mesurado y elogioso de la gestión de Batlle en su primera presidencia.

La actividad política marca sólo un aspecto de este período de su actuación pública. Participa con su adhesión en el primer Congreso Internacional de Estudiantes Americanos, que por iniciativa de la juventud universitaria del Uruguay se reúne en Montevideo, 1908; cuando pasan por esta ciudad los congresistas al segundo (que tuvo su sede en Buenos Aires y en 1910) participa como orador en el acto de homenaje realizado en el Club Uruguay de 24 de julio. De alguna manera estos congresos, y otros que habrían de continuarse realizando en los distintos países americanos, reflejaban una aspiración que Rodó había explayado y canalizado—con tanto entusiasmo—en las páginas de su *Ariel*. En su co-

rrespondencia coetánea hay huellas elocuentes del interés con que vigilaba el desarrollo de estos movimientos y de las palabras de aliento que siempre encontró para sus organizadores. En carta a Enrique Pérez (2 de abril de 1912) escribe, por ejemplo: «Como testigo presencial del primero de esos congresos, puedo dar fe del ambiente de animación y de entusiasmo en que se desenvolvió, presentando a los ojos de los que aplaudíamos las generosas expansiones de aquella juventud, como una anticipada imagen de esa patria latinoamericana con que soñamos para el porvenir los que creemos que las fronteras internacionales no han de prevalecer eternamente, sobre la natural e histórica unidad de estos pueblos.»

Este mismo año de 1908 es electo presidente del Círculo de la Prensa, entidad de carácter social que agrupa a los periodistas de la capital, con prescindencia de los matíces políticos que representan. En su discurso (14 de abril de 1909), Rodó expresa su alegría de ver reunidos allí a representantes de todos los diarios y apunta el significado gremial del Círculo.

En 1909 publica por fin los *Motivos de Proteo*: una selección de la obra en que venía trabajando desde fines de siglo y a la que dedicó todos sus ratos de ocio en los últimos atareados años. Aunque por su propia índole no alcanza este libro la súbita y enorme popularidad de *Ariel*, el nombre de Rodó basta para agotar en pocas semanas la primera edición y poner en prensa una segunda, que se publica en 1910. Como pensador y como estilista, alcanza Rodó en esta obra el primer rango entre los escritores de habla hispánica.

Nuevas actividades vienen a aumentar su prestigio. Aunque fracasa una misión al Brasil con motivo de la firma del Tratado sobre la laguna Merim (Rodó debió integrarla y ya tenía esbozado su discurso, del que redactó las páginas so-

bre Ibero-América), obtiene casi de inmediato una distinción tal vez más importante. Es enviado, con el poeta Zorrilla de San Martín y el coronel Jaime Bravo, como representante uruguayo, a las fiestas del Centenario de la Independencia chilena. Zorrilla ha contado el efecto visible de la popularidad continental de Rodó: «Yo puedo y debo repetir lo que yo mismo oía, lo que oían mis propios oídos, cuando, en el desfile, en medio de aquel pueblo, de otras dignas y suntuosas embajadas, pasaba la nuestra menos numerosa... «Es la embajada del Uruguay...—decían los hombres y las mujeres—. ¿Cuál es Rodó? ¿Cuál es Rodó?» En el Congreso de Chile pronunció Rodó (17 de septiembre de 1910) un discurso que pronto se hizo famoso. Proyectaba allí, en plena madurez de su pensamiento y con optimismo no alcanzado aún por la amargura de sus últimos años, la esencia de su concepción americanista. El discurso era una profesión de fe y una bandera.

Hacia el final de su segundo período parlamentario, el país se ve conmovido por dos nuevas intentonas revolucionarias que fracasan. En una carta a Hugo D. Barbagelata (15 de enero de 1911), Rodó deja expresado en forma categórica su repudio de esta forma de desgobernio: «Desgraciadamente es cierto que la situación interna de nuestro país sigue siendo crítica por la amenaza de la guerra civil, desvario mil veces deplorable, contra el que no sé si resultarán eficaces los consejos de la razón y el patriotismo. La guerra civil no es nunca solución; y aunque deba reconocerse la parte que a cada uno corresponde en las responsabilidades de esta gran crisis, ninguna responsabilidad mayor y más abrumadora que la de ensangrentar el país y deprimir su crédito, sin ningún resultado auspicioso para su desenvolvimiento político y su formación moral.»

Con esta nota de desaliento, que se va filtrando cada vez más hondo en su

espíritu y que va contaminando cuanto piensa y hace, inicia Rodó en 1911 su tercer período parlamentario—el último—. En este período su posición política se definirá completamente. Impulsado por las circunstancias o por el juego azaroso de las posiciones personales, Rodó se enfrentará a las aspiraciones (y las ambiciones) de quien fuera hasta entonces, y a pesar de discrepancias de momento, su orientador: Batlle.

La gestión de Rodó es enorme. Su actividad cultural no decae, pero se ve anchamente superada por la política y aun la social. El Uruguay entraba entonces en un período de agitación obrera, de la que se encuentra elocuente eco en una de las cartas a Juan Francisco Piquet (28 de mayo de 1911): «En estos momentos soplan por nuestra tierra aires de tormenta, no por la consuetudinaria inquietud política, sino por la agitación social, que, tomando origen en una huelga de guardatrenes, provocó luego un paro general, con sus consecuencias en la vida económica de la ciudad y sus consiguientes repercusiones de agravios, rencores y alarmas. La oposición culpable a Batlle de fomentar estos disturbios se misocialistas, y la gente conservadora rezonga. Comoquiera que sea, son preferibles estas conmociones de la ciudad a las inveteradas de campaña, sobre la base del gauchaje montonero. Pero lo preferible en absoluto es la quietud y la paz que tanto ha menester nuestro pueblo y que nunca le es dado disfrutar.»

Importa sumar a este testimonio otro más perdurable, que destacó el mismo Rodó: el minuciosísimo informe sobre el Trabajo Obrero en el Uruguay (de mayo de 1908) que incorporó, con retoques, a la colección de sus escritos misceláneos: *El Mirador de Próspero* (1913). Allí se refleja su actitud ante el problema social, sus íntimas resistencias frente al «gran rugido que se levanta como dice en una apuntación inédita en su Archivo. Allí fundamenta una actitud

comprensiva y conservadora, que trata de limar injusticias, pero no fomenta las posiciones extremas ni las máximas reivindicaciones proletarias.

Toda esta actividad social y cultural (que incluye una ardiente defensa de Zorrilla de San Martín con motivo de su obra *La Epopeya de Artigas*) debió de realizarse mientras Rodó mantenía una de las más enconadas batallas de la historia parlamentaria del Uruguay. Poco a poco, Rodó se había ido separando de la política de Batlle. En 1910 era todavía partidario de Batlle, como lo demuestra su carta abierta a *El País*. En 1911 se suma a la fracción antibatllista dentro del Partido Colorado. ¿A qué obedece este cambio de actitud? Es difícil sintetizar en poco espacio y con absoluta objetividad este tema tan controvertido. Baste apuntar las más evidentes discrepancias ideológicas.

Al ascender por segunda vez a la Presidencia de la República, Batlle (que ha-

bía pasado una temporada en Suiza, estudiando su sistema de gobierno) intentó preparar el terreno para una reforma de la Constitución que sustituyera el Ejecutivo unipersonal por un Gobierno Colegiado. Rodó lucha en la oposición colorada. En la Cámara y en la prensa luchó por una reforma de la Constitución que no implicara un cambio tan radical en la estructura política del país. Buscó una reforma gradual, escalonada y que fuera preparando al elector. De la importancia que concedía a este conflicto político da fe el borrador de una carta a Juan Antonio Zubillaga de 21 de diciembre de 1911: «No le había contestado, esperando tener tiempo para acceder a su pedido; pero no sé si usted sabe que estamos en plena agitación parlamentaria y lidiando una batalla de importancia con motivo de la reforma constitucional. Me ha tocado ser el *leader* de la representación proporcional contra el proyecto gu-

bernista, y tengo que intervenir diariamente en el interesantísimo debate que envuelve además otros puntos, como el de la ratificación, etc., en que también me dispongo a intervenir. Es una cuestión que interesa mucho a la opinión y en que, como le digo, el esfuerzo está en gran parte a mi cargo.»

Rodó no consiguió el triunfo de sus ideas. Pero se granjeó la terrible enemistad de Batlle. En la prensa de la época se recogen ecos de la extrema tensión en que se desarrolló el debate parlamentario. Se llegó a asegurar que el Presidente había establecido nitidamente que quienes no votaran su fórmula reformista serán considerados enemigos. Rodó no solo no la votó, sino que intervino activamente para demostrar sus errores, para impedir su triunfo.

Otra intervención parlamentaria de Rodó, en un tema de escasa entidad que la oposición a Batlle convirtió en capital, vino a agravar sus ya tirantes relaciones. Batlle abandonó su residencia en Montevideo para ir al interior de la República a visitar a un familiar enfermo. La oposición planteó de inmediato la inconstitucionalidad de esta medida, y en el enconadísimo (e interminable) debate que se promovió, Rodó actuó como opositor. La mayoría batllista resolvió la cuestión en términos favorables al Presidente. Este incidente, en sí trivial, puso de manifiesto hasta qué punto estaba dispuesto Rodó a combatirlo.

Otros incidentes menores (como el elogio de Rodó a José Pedro Ramírez) contribuyeron a distanciarlo de Batlle y a socavar toda posibilidad de acuerdo. Rodó llegó a constituirse en el *leader* opositorista máximo dentro de la Cámara de Diputados. A comienzos de 1912, ingresa Rodó en la redacción del *Diario del Plata* y su oposición al Gobierno encuentra allí otra forma de manifestación. No es posible desvincular una actividad de la otra; en este momento, dedica sus mejores energías a sostener un combate

en todos los frentes. Desde su escaño en el Parlamento, desde sus columnas periódicas, en discursos pronunciados e actos públicos de distinta índole, en su correspondencia pública o privada, Rodó aparece entregado a la faena de combatir a Batlle y a sus proyectos der-



Rodó a los cuarenta años.  
Foto Fitz Patrick. Montevideo.

forma constitucional. No parece haber nada personal en esta actitud, pero distanciamiento no es por ello menor. Rodó sabe que con su actitud se juega la reelección, pero esto no le preocupa demasiado. Tenía la prensa desde ella habría de continuar su política. Antes de abandonar la Cámara escribe en una carta a Hugo D. Barbaleta estas palabras, que son a modo de testamento de su actividad parlamentaria: «La política es la más precaria de las ocupaciones para los que tienen

El tesoro del recuerdo:

En la adolescencia y 1.ª juventud, cuando todavía no tenemos pasado, no cuidamos de asegurar en la memoria este tesoro que luego memoria este tesoro que luego perderíamos. Debíamos escribir el diario íntimo de las cosas bellas y guardarlo 10 o 20 años como un buen vino.

Pensamiento autógrafa de Rodó. Dice así: «El tesoro del recuerdo: En la adolescencia y 1.ª juventud, cuando todavía no tenemos pasado, no cuidamos [intercala: los recuerdos del bien; no...] de asegurar en la memoria este tesoro que luego perderíamos nuestra vida. Todos debíamos escribir el «diario íntimo» de las cosas bellas y guardarlo 10 o 20 años como un buen vino.» Archivo Rodó.

«altivez e independencia de carácter.» La carta está fechada en 14 de enero de 1914; su tercera legislatura concluye en 7 de febrero.

Un acontecimiento público vino a subrayar fuertemente la actitud del Ejecutivo hacia Rodó. Debió integrar en 1912 la delegación uruguaya a las fiestas del Centenario de las Cortes de Cádiz, pero el Gobierno lo sustituyó por don Eugenio Lagarmilla. En una carta a Hugo D. Barbagelata se franquea Rodó, aunque con pudor y hasta reticencia, sobre esta injusta postergación: «Respecto de mi viaje a Europa, bien quisiera realizarlo..., pero no entra eso en el número de las posibilidades actuales. Ya sabe usted que de este Gobierno no puedo esperar atenciones, ni yo las aceptaría, siendo radicalmente adversario de él y combatiéndolo, como lo combato, por la prensa. Si yo fuera argentino o chileno habría ido a Europa veinte veces, porque en esas vecindades se cotiza un poco más alto la representación de ciertos nombres... Acuérdesse usted de lo que pasó cuando las Cortes de Cádiz. Estas son pequeñeces de nuestro terruño, de las que no debemos hablar más que entre nosotros mismos.» (El borrador aparece fechado en 11 de febrero de 1914.) Este penoso incidente vino a ser, de alguna manera, aliviado por la Academia Española, que, con fecha 4 de octubre de 1912, lo designa correspondiente extranjero.

Entre tanto, prosigue sin pausa su labor literaria. Las páginas para los *Nuevos Motivos de Proteo* se acumulan lentamente. Abunda en proyectos, realizables unos, meras ambiciones otros. A lo largo de su carrera ha debido de dejar morir unos cuantos. En carta a Unamuno (19 de julio de 1903) puede verse su entusiasmo ante la idea de una obra que fuera para las letras hispánicas lo que el libro de Víctor Laprade sobre *El sentimiento de la Naturaleza en los modernos* era para las francesas; aunque allí

advierde, con reserva que revela su interés personal y sus actuales limitaciones, que si escribiera sobre la naturaleza del suelo español «no lo haría mientras no lo viese por mis ojos.» Del mismo orden de proyectos largamente acariciados es una vida de Melchor Pacheco y Obes a la que se refiere en la nota de 1908 con que presenta los apuntes biográficos inconclusos que dejara el general Lorenzo Batlle: «En cuanto a la biografía que proyecté en un tiempo de aquel grande hombre—quizá la figura más genial y fascinadora de nuestra historia—, no es una idea abandonada, sino sólo diferida. La grandeza del tema impone un respeto que explica suficientemente el temor de profanarlo, tanto más si se tienen en cuenta las dificultades con que tropieza entre nosotros todo propósito de investigación histórica adecuada y completa. Fío al tiempo la esperanza de pagar un día, en la medida de mis fuerzas, el tributo de admiración que tengo prometido a la memoria del que fué cabeza, corazón y brazo de la inmortal Montevideo.» (V. *Revista Histórica de la Universidad*, tomo I, página 176.)

No lo pudo cumplir. Otros proyectos se cruzaron. En una entrevista periodística de 1911 (que se publicó en *La Acción*, 2 de junio) descubre un nuevo y fascinante propósito: el de un libro de historia de los tiempos de la conquista y colonización. Declara entonces: «Quisiera poner en pie alguna estatuita de conquistador o de colonizador; por ejemplo: Hernando Arias de Saavedra. ¿Y sabe usted cómo ha venido a preocuparme el pensamiento de escribir algo de eso? Es una sugestión del gran teatro de Lope; de Alarcón y de Tirso. No hace mucho, quise dedicar dos o tres meses a completar, hasta donde me fuese posible, mi conocimiento del teatro del siglo XVII. Leí cuanto pude; y en aquel enorme archivo psicológico, el alma castellana de los grandes tiempos apareció en mí con tal fuerza plástica, con tal



Rodó. Caricatura del natural, por M. Barthold, Montevideo, 1913.

relieve y color dándome una intuición tan enérgica de su identidad con lo esencial, con lo radical, de nuestra propia alma, que me quedó, como una obsesión, la idea de rastrear, en la realidad histórica, la manera como esta alma nuestra se desprende de aquella. Es una maravillosa época, la de la Conquista, para intentar una evocación histórica, áspera, ruda, a estilo de Thierry.» Hay otros testimonios de proyectos incumplidos: un largo ensayo sobre Martí (al que se refiere en carta a Carlos de Velasco, 25 de junio de 1914), otro sobre Artigas, el héroe de la independencia uruguaya y el que inspiró alguna página hermosa (recogida en *Escritos misceláneos*), un trabajo sobre Francisco Acuña de Fi-





Rodó a los cuarenta y dos años.

tos más solemnes. En la redacción había un yacaré disecado que Rodó colocaba frente a su mesa presidiendo su trabajo, con un cigarrillo en las fauces abiertas.

En la prensa de este período queda abundante testimonio de una actividad a la que Rodó entrega lo mejor de su talento político. Fruto de ella es la colec-

ción de artículos que se recoge entre los *Escritos políticos* de este volumen. Aunque había perdido su banca de diputado, no cesa en la lucha por sus ideales anticollegialistas. En carta a Luis A. Thevenet (que éste insertó en un folleto titulado *La Prensa*, Salto Oriental, 1916), ha sintetizado Rodó su visión del momento político: «Circunstancias críticas y acia-

gas se han producido en el país desde que usted hace profesión de publicista, pero no recordará usted ninguna en que la magnitud de los problemas que se plantearan y de los peligros que hubieran de afrontarse se haya impuesto a la conciencia ciudadana con tan extraordinarios caracteres de gravedad. Nunca, pues, habrá encontrado usted campo más propicio para la manifestación libre y entera de su vocación de luchador. Ya se definían los antecedentes inmediatos de la situación a que ha llegado la República, cuando hace pocos años entrábamos, usted y yo, a formar parte de la Redacción de *Diario del Plata* y contribuíamos a realizar una propaganda que, siendo de imparcial expectativa al iniciarse, pasó muy luego a ser de franca y resuelta oposición. Allí combatimos la desastrosa política de círculo; la exclusión deliberada de las fuerzas intelectuales y morales más representativas del país en la obra del Gobierno; el personalismo avasallador de la autoridad presidencial, ahogando todas las autonomías y suprimiendo de hecho todas las divisiones del poder; la exacerbación provocada y funesta de odios que aún humeaban con el vapor de la sangre. Los planes de reforma social sin orden ni adaptación, ni medida, la inquina demagógica que se saciaba en la tumba de los hombres ilustres; la práctica liberticida de la «influencia moral» en los comicios y en la organización partidaria; la consagración del incondicionalismo como escuela de carácter, y finalmente el propósito de trastornar las instituciones fundamentales de la República, rehabilitando formas reaccionarias de organización que la ciencia y la experiencia han desautorizado universalmente y que sólo pueden considerarse eficaces para fines de perpetuación oligárquica y de indefinida usurpación de soberanía.»

El estallido de la guerra de 1914 lo sorprende en su faena periodística. La conmoción interior es enorme. En reali-

dad, Rodó veía algo más que la amenaza a uno de los países que amaba más entrañablemente, a Francia. Lo que en seguida sintió fué la ruptura de los valores sobre los que estaba edificada la civilización de Occidente, la destrucción del mundo en el que había sido criado, en el que había realizado su obra, para el que había proyectado un futuro americano. Todo lo que constituía el fundamento de su obra parecía deshacerse con la guerra. A partir de ese momento, Rodó se hunde en una meditación cada vez más sombría.

Por otra parte, debe abandonar el *Diario del Plata* por la disimulada germanofilia de esta hoja. Su carta de renuncia (publicada en el mismo periódico en 2 de septiembre de 1914) no alude a esta circunstancia; por el contrario, habla de razones de orden personal y confirma su «completa solidaridad» con la propaganda política del periódico. Es evidente que la separación de Rodó no implicaba un distanciamiento de la orientación política nacional del *Diario*; sin embargo, su discrepancia en materia internacional le obliga a dejarlo. Continúa vinculado al periodismo por sus colaboraciones en *El Telégrafo*. Las palabras de presentación (8 de septiembre de 1914) informan que «en las páginas de *El Telégrafo* [Rodó] abordará el estudio de los mil aspectos de la vida diaria, pero absteniéndose; no obstante, del comentario político, porque así se encuadra dentro del criterio general que acerca de ella [la política] ha guiado siempre la propaganda absolutamente imparcial de esta hoja». El escritor se encarga de una sección nueva, *La guerra a la ligera*, en la que comenta marginalmente hechos y personajes de la gran contienda.

En plena guerra se publican en España los *Cinco ensayos* (*Montalvo, Ariel, Bolívar, Rubén Darío, Liberalismo y Jacobinismo*) que contribuyen a la mayor difusión de su obra por todo el mundo de habla hispánica.

¿Cómo era entonces Rodó? Lauxar, que lo conoció en sus últimos años, ha dejado este retrato tan patético en su sobriedad minuciosa: «Siempre tuvo José Enrique Rodó la expresión adusta y reservada. Con los años sus facciones se abultaron debido a una inflación general. La mirada, inmóvil tras los cristales de sus lentes; el rostro carnosó y abotagado; la tez, borrosa; la nariz, grande y gruesa; gruesa también la boca; el bigote, duro, caído y enmarañado, al igual que las cejas; tosca la frente, y sobre ella, lacio el pelo rebelde: su fisonomía era como una máscara sin emoción ni inteligencia.» Una máscara (podría agregarse) tras la que defendía su intimidad Rodó.

La imagen de Rodó puede ser completada con este otro retrato, coetáneo, de Gustavo Gallinal: «Veo su alta y desgarrada silueta: ceñido el cuerpo por un chaquet, los brazos abandonados, con las manos hacia atrás, rígidas, en un gesto muy suyo; la cabeza hundida entre los hombros, los lentes muy bajos, la mirada abstraída y como ausente de las cosas...» A este autómatá ensimismado, a esta máscara ingrata e inexpresiva se había ido reduciendo Rodó, acorazando su persona, hundiéndose en el refugio de sí mismo y proyectando hacia fuera un caparazón torpe y espeso.

Del mismo período, año más o menos, es el retrato que ha dejado Rafael Alberto Arrieta (en un artículo de Nosotros, Buenos Aires, mayo de 1917): «Conoci personalmente al maestro de los Motivos en su casa de Montevideo, hace algo más de un año. Alguien me había advertido: Lo recibirá a oscuras: es su costumbre. Y en efecto, fijó nuestra entrevista de seis a siete de la tarde; conversamos en una sala pequeña y sin luz; allí nos despedimos sin que él asomara al vestíbulo iluminado, y sólo recuerdo haber visto, como en los sueños, entre las sombras que indeterminaban las aristas del mobiliaje, una alta figura encor-

vada y dos manos moviéndose en la niebla. Por la puerta, pintando una débil franja, entraba un reguero de claridad exterior, y en su plano había una silla para el visitante: Así pudo él observarme, sin ser visto, desde su rincón oscuro (...). Hablaba el artífice de arte, de letras y hombres, de sus manuscritos inéditos, de un vasto proyecto de revista latinoamericana. Y al referirse a su política (sonámbulo de la belleza que baja al patio de las fieras), habló con melancolía de próximas luchas que atormentaban el ambiente.»

6

1914-1917

La tensión que adquiría la lucha política interna, un gran descreimiento que poco a poco va minando los fundamentos de su obra y contra el que se debate agónicamente, lo empujan a intentar el viaje como salvación. Piensa, en un primer momento y apremiado por las necesidades económicas, en Buenos Aires, que ha sido refugio de tanto uruguayo golpeado por la ingratitude del país; pero debe desechar la idea. El viaje a Europa se impone como la única solución; no se trata de huir, sino de recuperarse, volviendo a las fuentes. Trata entonces de poner en práctica una terapéutica que, en teoría, había recomendado en Motivos de Proteo (LXXXVI).

Una carta a Juan Francisco Piquet (septiembre de 1904) había balanceado y anticipado lo que Rodó anhelaba del viaje. Se imagina allí, con Proteo bajo el brazo, lanzando su alma a los cuatro vientos, escribiendo en las mesas de las posadas o en los vagones de ferrocarril. «Así me veo en el porvenir (dice), especie de personificación del movimiento continuo, alma volátil, que un día despertará al sol de los climas dulces y otro día amanecerá en las regiones del frío Septentrion,

para quedar, por fin, extenuada de tantas andanzas, quién sabe adónde: alma andariega como una moneda o como una hoja seca de otoño, sin más habitación que la alcoba del hotel o el camarote del barco, sin más muebles propios que la maleta de viaje, sin más domicilio constante que el mundo, sin más nostalgia que la de los tiempos, en que había una 'Atenas' viva en la tierra...» A esta imagen de sí mismo, opone, en su visión profética, otra: «...hay veces que estas veleidades de nómada tienen que luchar dentro de mi corazón con otros proyectos y tentaciones; y hay una voz íntima que suele decirme por lo bajo: 'Radícate; echa raíces en tu tierra; zambúllete de cabeza en este pozo; pon lastre a tu carga para evitar los caprichos de alzar el vuelo.—El ideal de la vida está en tener una choza propia; en constituir una familia; en esperar en santa paz el desvanecimiento de esta gran ilusión que llamamos vida, al abrigo de la borrasca, junto al fuego del hogar tranquilo y alegre.' Pero esta voz dura poco, y prevalece la otra, la que me aconseja el movimiento continuo.—Lo indudable es que llegando a cierta altura de su vida el hombre ha menester decidir su destino, en un sentido u otro.—Vegetar no es para hombres que se estimen.—No quiero permanecer estacionario en este ambiente enervador. La reputación que he conquistado con mis esfuerzos tiene para mí más de asiento que de término o meta.»

En 1916 el Destino (y en qué profundo sentido que él mismo no alcanzaba) asume la forma del viaje a Europa, de la aventura que lo devolverá «como una moneda o como una hoja seca de otoño a la fragua original». Acepta (o procura) entonces un ofrecimiento de la revista argentina Caras y Caretas para recorrer el viejo mundo como su corresponsal extraordinario. En carta a su amigo Zubillaga (19 de julio de 1916) explica los términos de un contrato que, según la

mencionada publicación (2 de mayo de 1917), fué redactado espontáneamente por Rodó: «Mi compromiso es escribir tres correspondencias al mes, que se me retribuyen con 650 nacionales, o sea 250 oro uruguayo. Dentro de breves días estaré, pues, lejos de la patria y [agrega significativamente] de Battle... De la importancia de esta asignación queda el testimonio complementario de sus hermanos, que aseguran (en el prólogo a los Últimos Motivos de Proteo, 1932): «Bastó para cubrir con holgura todos sus gastos y hasta le permitió adquirir algunos objetos de arte destinados a su familia, que llegaron en su equipaje.»

La noticia de su partida conmueve el pequeño ambiente montevideano. Todos sienten el ridículo de que el mayor escritor nacional deba ir a Europa como corresponsal de un periódico argentino. De inmediato se presenta al Senado un proyecto de Cátedra de Conferencias. En una carta (publicada en El Plata, 6 de julio de 1916) Rodó agradece y aclara: «...cualquiera que sea la suerte reservada al proyecto, mi candidatura para ejercer la nueva cátedra debe considerarse absolutamente eliminada, pues, aun suponiendo que existiera la posibilidad de esa designación, quedaría sin efecto por mi irrevocable voluntad de no aceptarla.» El rechazo tiene un evidente sentido aleccionador. Rodó no está dispuesto a aceptar limosnas. Prefiere seguir siendo un periodista al margen del favor oficial.

El viaje a Europa era un sueño largamente paladeado. Ya se ha visto la carta en que trazó (hacia 1905) un primer itinerario. Ahora lo rectifica en algunos detalles. Italia será la primera meta. Es posible que en una página de Motivos de Proteo (XCV) se encuentre el motivo profundo de esta primera elección. Está hablando de los viajes y de su influencia en la formación de la personalidad y dice: «Aún más hermoso ejemplo es el de Goethe, transfigurado por

el mismo espectáculo del arte y la naturaleza de Italia. En el constante y triunfal desenvolvimiento de su genio, esta ocasión de su viaje al país por quien luego hizo suspirar a Mignon es como tránsito glorioso, desde el cual, magnificado su sentimiento de la vida, aque-

íntimo, es la honda realidad de su propio ser la que descubre y la que, desde entonces, prevalece en su vida, gobernada de lejos por la serenidad y perfección de los mármoles, limpia de vanas nieblas y de flaquezas de pasión.» ¿No estaría pensando en sí mismo, y en su

*En el ejemplar destinado  
a Juan Antonio Rodríguez.*

*El valor de un libro se prueba en los grandes momentos de la vida. El libro versa firmemente intenso y eficaz es aquel que se recuerda en la hora de los grandes dolores, o de la sienda feliz, o de los supremos entusiasmos.*

*José Enrique Rodó*  
MOTIVOS DE PROTEO

*Montevideo, 1916*

Pensamiento autógrafo de Rodó, en un ejemplar de «Motivos de Proteo» destinado al señor Juan Antonio Rodríguez. Montevideo, 1916.

tada su mente, retemplada y como bruñida su sensibilidad, llega a la entera posesión de sí mismo y rige con firme mano las cuadrigas de su fuerza creadora. Cuando, frente a las reliquias de la sagrada antigüedad y abierta el alma a la luz del Mediodía, reconoce, por contemplación real y directa, lo que, por intuitiva y amorosa prefiguración, había vislumbrado ya de aquel mundo que concordaba con lo que en él había de más

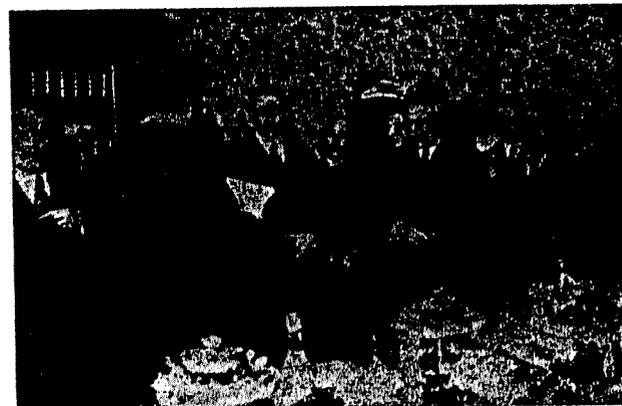
proyectado viaje (ese *oxigenar el alma en Europa*, de que habló a Unamuno), cuando escribía estas líneas? ¿No habrá esperado que en Italia se cumpliera, para él también, el milagro de la entera posesión de sí?

Una nota publicada en *El Plata* (8 de julio de 1916) anticipa su itinerario: Lisboa, España, mediodía de Francia. Italia (una larga temporada), Suiza, Francia, «a fin de fijar su residencia en París y

consagrarse allí, de lleno, a su labor literaria». El sueño de la consagración parisiense, tan tenaz en todo literato hispanoamericano desde Rubén Darío, había alcanzado también a quien en realidad no necesitaba de otra consagración que la de su América.

Ante la irrevocable decisión de su viaje, sus amigos (y muchos que pronto descubrieron amistad por él) decidieron organizar una despedida apoteósica. El ho-

quizá el más alto postulado de su evangelio personal y social; porque en *El Mirador de Próspero*, libre ya en parte de una «misión» que transmitir, aunque siempre docente por su devoción de la hermosura, paseó su vista prócera por el vasto universo, tendiéndola doquiera halló un modelo que mostrar, una intención que recoger, un bello esbozo que exhibir o una injusticia que acorrer; porque, sin alarde ostentoso, arrojó su ideal



«Lunch» de despedida a Rodó, con motivo de su inmediata partida hacia Europa, Círculo de la Prensa. Montevideo, 13 de julio de 1916.

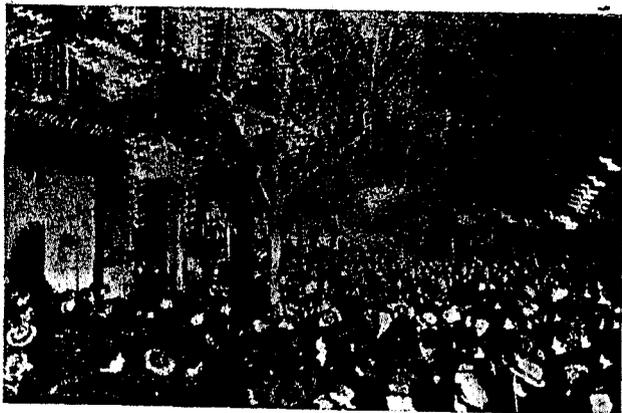
menaje nacional que se le debía desde hace tantos años tomó forma en pocas semanas. Se crea una Comisión de Honor (integrada por lo mejor de la intelectualidad uruguaya) que redacta una citación para el 13 de julio en la que se afirma: «Porque plasmó en *Ariel*, para la juventud, el sermón laico de la más alta idealidad para que sea su América algo más noble que una rebañega agregación de civilizaciones sin espíritu y pueblos sin virtud; porque en *Motivos de Proteo* reiteró, desde una tribuna universal, el férvido optimismo de su predicación, por el ahincado cultivo de la vocación y de la individualidad, que son

en la gala magnífica de sus obras eternas que hacen decir, en el deliquio de la forma, si es pensamiento o es de mármol; porque en sus libros y en su acción se reconoce su país natal y adquiere, por el más encumbrado título, personería en el concierto de los pueblos creadores y civilizadores de la Humanidad; porque fué en todo tiempo caballero de punta en blanco y acrisolado maestro, y ciudadano sin tacha, periodista de ideas, y parlamentario con dignidad, el Comité Estudiantil que suscribe, poseído sólo por un alto sentimiento de reconocimiento nacional, y exento totalmente de animadversiones que no caben en su pecho, in-

vita como un deber al mismo tiempo que un honor, a despedir al señor José Enrique Rodó, pensador y prosista, que parte para Europa.»

La víspera de la partida se organiza un homenaje en el Círculo de la Prensa, donde lo despide su Presidente, Víctor Pérez Petit. La noche del día anterior, los amigos más íntimos le ofrecen un banquete en la confitería Jockey Club, donde solían reunirse para tomar café. (El

ña, formulando votos por la obra futura del autor de *Ariel* (...). Después de haber largado amarras el transatlántico, sus amigos obtuvieron que se les proporcionara un vaporcito para alcanzar al *Amazon* mientras no saliera mar afuera. Como el transatlántico había sacado ya una ventaja bastante considerable, se le avisó con unas pitadas deteniéndose por breves momentos hasta dar tiempo al vaporcito a que lo alcanzase. Así fué



Homenaje estudiantil a Rodó, con motivo de su inmediata partida hacia Europa, frente al Círculo de la Prensa. Montevideo, 13 de julio de 1916.

menu contiene alusiones a su obra: Parfait *Ariel*, *Gateau Motivos de Protea*.) En la mañana del 14 de julio lo acompañan al *Amazon*, barco en el que viajará hasta Lisboa. Una crónica periodística de la época (*El Plata*, 15 de julio de 1916) informa así de los incidentes de la partida: «Numerosísima concurrencia acompañó a Rodó en la mañana de ayer, hasta a bordo del transatlántico inglés *Amazon*, que lo conduce a Europa. Momentos antes de zarpar el vapor, que salió a las diez aproximadamente, un grupo de los amigos más íntimos del maestro le ofreció a bordo una copa de champá-

que sus amigos pudieron marchar por un tiempo de hora y media al costado del barco en donde iba Rodó, quien desde la borda saludaba con emoción esta última despedida cariñosa.»

El *Amazon* llegó a Santos el 17 de julio; al día siguiente está en Río de Janeiro y Rodó puede conocer directamente la hermosa bahía de Guanabara, cuya visión había evocado en un discurso no pronunciado. El 21 están en Bahía; después de tocar en Recife, llega el 27 a la isla de San Vicente, en el grupo de Cabo Verde, y el 1 de agosto desembarca en Lisboa, es decir: en Europa. Visita al



Rodó, a bordo del vapor «Amazon», en compañía del cónsul del Uruguay en Recife, don Francisco José Castro. Julio de 1910.

presidente don Bernardino Machado y escribí una entrevista para el periódico. De allí pasa casi de incógnito a Madrid, donde no se encuentra con Cristóbal de Castro y se encuentra con Juan Ramón Jiménez en rápida entrevista que el poeta andaluz ha evocado así: «Rojo y oscuro de conjunto, confuso en su acentuación sanguínea, corpulento, vigoroso tronco americano, José Enrique Rodó se levantó brusco y recto de su butaca. El buen amigo común nos presentó. ¡Qué sorprendente improvisación mía! ¡Qué ajeno yo, aquella radiante mañana madrileña, de que Rodó estaba «esperándome» sin saberlo yo, en la redacción de *España*, calle del Prado, entonces presidida por José Ortega y Gasset y «Figaro»! ¡Qué ajeno de que aquella belleza alta, pura, esmaltada, verdeazul de aquel Madrid de fronda y granito cercanos rodeaba con magnitud solemne de mausoleo a un hombre que era para ellos necesario y que llevaba ya en su sangre dinámica su permuta definitiva; de que aquel rincón de museo, de botánico, de academia, había enviado ya el mensaje de aviso y cesión a sus iguales de Florencia; de que un mar, una tierra atlánticos propios del peregrino se le quedaban a Rodó, del todo y para siempre, a la espalda!»

El 8 de agosto llega a Barcelona, la tierra de sus antepasados y a la que describe en una crónica minuciosa. En viaje a Italia, pasa el 12 por Marsella (que le impresiona por su actividad) y llega el 17 a Génova. Juan José de Soiza Reilly, periodista uruguayo, lo vió entonces y lo presenta así: «Estaba en una pieza de hotel. Una habitación muy humilde, muy triste... Recuerdo que después de visitarlo fui a un café y escribí dos líneas a Orestes Baróffio. Le narré, con asco, la situación de olvido en que Rodó vagaba por el mundo... *Caras y Caretas* no le mandaba dinero. Debíanle varios meses. Estaba detenido en Génova por falta de fondos para pagar la cuen-

ta del hotel... ¡Pobre Rodó! Me contó la tristeza con que había abandonado Montevideo: 'Si me hubiera quedado allí—me dijo—me muero de hambre'. Yo me asombré. ¿Pero no había en Montevideo millonarios patriotas que le encargaran un libro sobre la patria, a fin de que usted no se alejara de Montevideo?' Bajó los ojos, muy triste. Y en seguida me miró sonriendo mansamente.»

Este curioso testimonio contradice expresamente lo declarado por los hermanos de Rodó en el sentido de la holgura con que pudo subvenir a sus necesidades en el viaje a Europa. El periodista uruguayo no es insospechable de exageración y aun de mistificación. Ya en una nota sobre Julio Herrera y Reissig había presentado al poeta como morfínmano. Hay en él un gusto por la revelación sensacionalista que justificaría la invención o el intencionado aderezo de una entrevista, tal vez real. Esto no significa negar que durante su estadía en Europa Rodó no se haya visto ocasionalmente en apuros económicos; hasta es posible que haya algún fondo de verdad en lo relatado por Soiza Reilly con crudo sentido del escándalo. Pero en su totalidad no es posible aceptar el testimonio: el Rodó confesional y patético que presenta no condice con la figura reservada hasta la exageración que todos han mostrado.

Desde Génova se traslada, enfermo, a Montecatini. Por una receta de diuretina que se ha encontrado entre sus papeles se ha conjeturado que tenía algún trastorno en las vías urinarias. Pero no es posible pronunciarse sobre este asunto con la información de que se dispone actualmente. No se demora mucho en Montecatini y de allí inicia una recorrida que abarca Pisa, Livorno, Lucca y Pistoja, ciudades cuyos variados caracteres examina en una crónica. El 25 de setiembre está ya en Florencia, donde se detiene un mes y desde donde escribirá el hermoso *Diálogo de bronce y mármol*.



Una de las últimas fotografías de Rodó, publicada en «Caras y Caretas», Buenos Aires, 4 de agosto de 1917.

Luego continúa recorriendo la península: Bolonia, Módena, Parma y Milán son los siguientes puntos de escala. En esta última ciudad lo ve un caballero uruguayo y envía sus noticias en carta privada a la que pertenecen estos fragmentos: «Encontré a Rodó de regreso de París. Viene huyendo del frío, me dijo,

y seguirá al sur de Italia. Tal vez llegué a Sicilia. Me pareció que este amigo no se encuentra nada bien de salud. Es muy delgado y tiene un gran resfrió. Me dijo que se le había reproducido el ataque de influenza y bronquitis que tuvo antes de salir de Montevideo. Rodó pasó ya dos semanas en Montecatini

donde fué asistido por el doctor Petrocchi, de Florencia. Aunque parece tener una circulación defectuosa, no hay vicios de sangre que él temía, y el corazón anda bastante bien. Lo único que le molesta es el resfrío, con mucha tos, aunque espera ponerse bien así que llegue al clima de Nápoles.»

En Turín visita al doctor Emilio Perrero. El 12 de diciembre ya está en Tívoli, que recuerda en una de sus crónicas más elaboradas. Allí enferma seriamente; había empezado (el 9) a llevar un sobrio diario de salud, paralelo al de viaje. El 27 de diciembre está en Roma, donde se instala por dos meses y donde examina, en el taller del escultor Zanelli, la estatua de Artigas que el Gobierno uruguayo le ha encargado. En una carta privada a Juan Antonio Zubillaga (y de la que se conoce sólo esta frase) habla que se siente dominado por el «mal de patria», por la nostalgia del país que había abandonado con alivio. Pero, él mismo ha dicho (en carta a Joaquín de Salterán, 12 de junio de 1911): «La patria es la patria; y la distancia idealiza todas las cosas, lo mismo en el espacio que en el tiempo.»

En la capital de Italia (y también del Imperio Romano y de la Cristiandad) resumirá Rodó al concluir el año su ininterrumpida meditación americana en la que se mezcla la nostalgia del terruño con el ideal de la Magna Patria; allí trabajará firme (cinco de sus crónicas de viaje están fechadas en Roma); allí reflexionará sobre el espectáculo de las ciudades europeas como centros de civilización y anotará: «Formar ciudades, ciudades con entera conciencia de sí propias, y color de costumbres, y sello de cultura, debe ser uno de los términos de nuestro desenvolvimiento.»

El 21 de febrero de 1917 se encuentra ya en Nápoles, la española, como la llama en un penetrante ensayo. Visita Sorrento y Capri y Castellamare. Pero la enfermedad ha ido creciendo: es un res-

frío, pero es también un debilitamiento general, y es una nefritis. Rodó ha ido decayendo físicamente, su cuerpo está minado y expuesto a cualquier ataque. Sigue su trabajo; no quiere reconocer su estado. Algunas palabras de sus crónicas adquieren al ser leídas ahora un sentido premonitorio, hasta siniestro. Así parece dejar caer una alusión personal cuando llama a Sorrento «ciudad preferida de los convalecientes» o cuando cuenta, en Capri, la salida de la Gruta Azul, «tendido en el fondo de la barca en la actitud de un cadáver en su féretro».

A Palermo llega, enfermo ya, el 3 de abril. Se hospeda en el Hotel des Palmes, habitación 215, con balcón sobre el jardín del hotel. Una minuciosa crónica de Julián Nogueira (publicada en *El Día*, 28 de enero de 1920, y sumamente controvertida en algunos aspectos) ha dejado el detalle de sus últimos días: «Cenó aquel día [de su llegada] tomando leche y agua mineral con la comida, que fué la única que Rodó pidió en el hotel. Los días siguientes a su llegada, tomó algunos huevos pasados por agua, café y agua mineral, fuera de los desayunos habituales al levantarse. Esas frugales meriendas siempre se efectuaban entre las horas de la comida, suponiendo los dueños del hotel que no comía nada fuera de casa. Nadie sabía quién era y con nadie, absolutamente con nadie, hablaba sino lo estrictamente necesario para solicitar alimentos. A veces pasaba largas horas en el hall del hotel delante de una taza de caldo y de una copa de agua, ensimismado, con la vista fija en un punto determinado y sin pronunciar una palabra. Salía del hotel todos los días envuelto en un chaqué raído que había perdido su color primitivo y que mostraba su forro descosido en los faldones, casi siempre con un paraguas bajo el brazo y con un evidente aspecto de completo abandono de su persona; la barba crecida, lleno de manchas, cubier-

to de polvo, que jamás sacudía, y metido en unos botines que nunca hizo limpiar. Todos los días se retiraba de noche muy temprano. Durante toda su permanencia de casi un mes en el hotel, no ordenó un solo baño. Y a menudo su exterior era tan poco aseado que los dueños del hotel pensaron en más de una ocasión pedirle la pieza, deteniéndolos siempre una especie de respeto intuitivo que les imponía la obligación de estarse a distancia, considerando que debajo de aquel hábito sucio y viejo se ocultaba una persona llena de dignidad, quizá de gran valor, reducida a aquel estado quien sabe por qué circunstancias infelices. Le tenían por un misántropo, por hombre raro y pudiente, quizá por un avaro que por equivocación hubiera caído en el primer hotel de Palermo: (...) Su edad podía oscilar alrededor de los setenta años. Tenía, en realidad, cuarenta y cinco años. (...) Desde el día 24 no salió para nada del hotel y, por tanto, puede establecerse con toda precisión que apenas se alimentaba, deduciéndose de ello y de los datos expuestos que ya su organismo estaba del todo abatido por el mal que lo minaba. En estas condiciones, verdaderamente trágicas, desarrollándose no se sabe qué terrible drama en su alma, pasó José Enrique Rodó, con ligeras variaciones de detalle, los días entre el 3 y el 28 de abril de 1917. Fué en la mañana de este día, cuando, al llevarle la camarera su desayuno, Rodó le dijo que se sentía mal. Sin embargo, se levantó, y permaneció en el hotel sin decir una palabra más hasta el día siguiente. El día 29 repitió a la camarera que sufría, todas las veces que ésta fué a ver si necesitaba algo, pues no se levantó de la cama ese día. A la hora 19 llamó a la camarera, a quien dijo que estaba muy mal y que quería el médico. El doctor Sapuppo vino a la hora 21 y 15, encontrando a Rodó que se retorció en la cama presa de grandes dolores y quejándose a gritos. Algunos

clientes del hotel, entre ellos el general Elia y la princesa Baucina de Palermo, que acudió con una bolsa para agua caliente, se habían puesto a disposición entera del enfermo y con los medios caseiros a su alcance trataban de mitigar los dolores de aquel desconocido que tanto les había interesado, a pesar de la impresión desfavorable que en el mal observador podía provocar su descuidado aspecto exterior. El doctor Sapuppo no pudo ya interrogar al enfermo y sólo evi-



La tumba donde fueron depositados provisoriamente los restos de Rodó en Palermo, Italia mayo de 1917.

denció que se trataba de algo muy grave, sin poder precisarlo. Dijo que podía estar atacado de meningitis y aconsejó llevarlo al hospital sin perder tiempo. El copropietario del hotel, señor Maruccci, salió de inmediato a buscar un camilla y a la hora 1 del día 30 de abril lo transportaba él mismo en un carruaje y en medio de la absoluta oscuridad de la ciudad en tiempo de guerra, al hospital San Saverio. Manifiesta el señor Maruccci que durante el trayecto es indecible lo que Rodó debe de haber sufrido a juzgar por lo que se quejaba, sin poder hallar posición cómoda y ya en estado comatoso. El médico de guardia en el hospital diagnóstico, en dudas, meningitis cerebroespinal. Lo colocaron en la sala de entrada y a la hora 10 y 30

médico de la sala a que fué conducido lo examinó detenidamente, indicando que se hallaba en estado comatoso; casi agónico, con fiebre alta, que el caso no tenía remedio y que la enfermedad debía de ser tifus abdominal y nefritis, sin poderlo determinar completamente. El resto del día 30 de abril lo pasó Rodó sin dar señales de lucidez, y a la mañana siguiente, a la hora 10 del día 1 de mayo de 1917, falleció.»

El informe oficial (firmado por el doctor Juan Cuestas, ministro uruguayo en Londres, que fué encargado de investigar las causas de su muerte) señala que Rodó murió de tifus abdominal y afección de la ciencia. Se libraron actas del embalsamamiento y depósito de sus restos. Se hizo inventario de los efectos, dinero, papeles y libros de propiedad del extinto.»

La noticia de su muerte llegó a Montevideo en la tarde del 3 de mayo, en momentos en que se realizaba una mani-

festación estudiantil promovida por una huelga. Al saberse que había muerto, cesó el bullicio de los manifestantes y, después de un pequeño acto oratorio, se disolvieron. Los diarios hicieron sonar sus bocinas y cubrieron sus pizarrones con el telegrama. En uno de ellos lee la noticia su hermano Eduardo; por algún tiempo se la ocultan a la madre, que estaba enferma.

Comienzan la apoteosis y la mitología. Se envía una delegación, presidida por Antonio Bachini, para la repatriación de sus restos. Sus funerales (27 de febrero de 1920) fueron solemnes; su compañero de letras, el poeta, Juan Zorrilla de San Martín, pronunció un discurso en nombre del presidente de la República, doctor Baltasar Brum; allí evocó su viaje a Chile, juntos, y el triunfo de su discurso en el Congreso. Todos quisieron asociarse al homenaje. El cuerpo de Rodó fué velado por el pueblo en la explanada de la Universidad. Ya pertenecía a la Historia.

## II OBRA

### I

#### LA GENERACION DEL 900

### I

LA obra de Rodó aparece inscrita en la de una generación que la crítica uruguaya ha convenido en llamar la generación del 900, por ser ésta la fecha en que, aproximadamente, se revela como una nueva promoción de escritores. La generación del 900 equivale cronológicamente a la del 98 en España; es su coetánea. Aunque la temática y los caracteres salientes de ambas generaciones acusen notables diferencias, hay elementos que señalan (también notablemente) su coetaneidad. Se da en ambas una preocupación por el destino nacional; en la uruguaya esa preocupación se proyecta, en muchos y en Rodó especialmente, hacia Toda América. Se da en ambas una minoría esteticista que experimenta con las nuevas formas literarias y que recoge, en síntesis personal, la herencia poética de todo el siglo XIX occidental. Llevar más lejos el paralelo puede conducir a forzar las simetrías. Muchas de las coincidencias de detalle son coincidencias de clima: ese clima finisecular europeo en que ambas están inmersas y cuya influencia general expresa Rodó en unas páginas de su temprano escrito: El que vendrá (1896). Des-

pués de trazar un cuadro de las distintas escuelas literarias que han dominado el horizonte, después de haber apuntado el tránsito del Naturalismo y del Positivismo, del Parnaso y del Psicologismo, del Simbolismo y del Decadentismo, Rodó apunta: «El movimiento de las ideas tiende cada vez más al individualismo en la producción y aun en la doctrina, a la dispersión de voluntades y de fuerzas, a la variedad inarmónica, que es el signo característico de la transición.»

Frente a ese panorama crepuscular alza Rodó una ansiedad de cosas nuevas—signo también o presagio, según escribe en 1894, de una renovación tal vez próxima—, una esperanza mesiánica que encuentra su mejor formulación en estos párrafos del mismo escrito: «Entre tanto, en nuestro corazón y nuestro pensamiento hay muchas ansias a las que nadie ha dado forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aún a ningún labio, muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre (...) Todas las torturas que se han ensayado sobre el verbo, todos los refinamientos desesperados del espíritu, no han bastado a aplacar la infinita sed de expiación del alma humana. También en la libación de lo extravagante y de lo raro han llegado a las heces, y hoy se abrasan sus labios en la ansiedad de algo más grande, más humano, más pu-

ro. Pero lo esperamos en vano. En vano nuestras copas vacías se tienden para recibir el vino nuevo: caen marchitas y estériles en nuestra heredad, las ramas de las vides, y está enjuto y trozado el suelo del lagar. (...) El vacío de nuestras almas sólo puede ser llenado por un grande amor, por un grande entusiasmo; y este entusiasmo y ese amor sólo pueden serle inspirados por la virtud de una palabra nueva. Las sombras de la Duda siguen pesando en nuestro espíritu. Pero la Duda no es, en nosotros, ni un abandono ni una voluptuosidad del pesamiento, como la del escéptico que encuentra en ella curiosa delectación y «blanda almohada»; ni una actitud austera, fría, segura, como en los experimentadores; ni siquiera un impulso de desesperación y de soberbia, como en los grandes rebeldes del romanticismo. La Duda es en nosotros un ansioso esperar; una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores; una vaga inquietud en la que entra por mucha parte el ansia de creer que es casi una creencia... Esperamos, no sabemos a quién. Nos llaman; no sabemos de qué mansión remota y oscura. También nosotros hemos levantado en nuestro corazón un templo al dios desconocido.»

Esa alma de nuestro tiempo—tan contradictoria en su complejidad, tan irreducible, para nosotros, a toda clasificación y todo juicio», según escribió él mismo en 1900—ha sido definida también por Carlos Reyles en el prólogo de sus *nouvelles* (que llamó *Academias*, 1896). Allí expresa Reyles su ambición de crear un arte «que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, refinada y completísima, que transmita el eco de las ansias y dolores innumerales que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado». Tam-

bién señala el narrador su respetuoso apartamiento de las fórmulas galdosianas que han engendrado «obras verdaderamente hermosas, pero locales y epidérmicas, demasiado epidérmicas para sorprender los estados de alma de la nerviosa generación actual y satisfacer su curiosidad del misterio de la vida». De inmediato, subraya su voluntad de estudio (no de entretenimiento) y afirma: «la novela moderna debe ser obra de arte tan exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara». El prólogo concluye, con arrogancia, hablando el autor en nombre de su generación: «Tengo mi verdad y trataré de expresarla valientemente, porque yo, asombrado lector, humilde y todo, pertenezco a la gloriosa, aunque maltrecha y ensangrentada falangé, que marcha a la conquista del mundo con un corazón en una mano y una espada en la otra.» (En estas palabras de Reyles, más que en las elusivas de Rodó, se apunta el egocentrismo o heroísmo protagónico que Carlos Real de Azúa ha denunciado como característico del ambiente espiritual del 900.)

Muchas figuras integran esta generación uruguaya del 900; pero nueve de ellas se imponen como las más representativas y es a su alrededor que gira casi todo el análisis del movimiento generacional. Los mayores del grupo son Javier de Viana, novelista y narrador gauchesco, y Carlos Reyles, cuya temática es de carácter más universal, aunque no desdeña lo criollo; ambos nacen en 1868. Con un año de diferencia nacen Rodó (en 1871) y el otro pensador del grupo, Carlos Vaz Ferreira. De 1875 son dos de los mayores poetas: Julio Herrera y Reissig, lírico impar, y precursor de las

# NOSOTROS



## A JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Numero

Colaboran en este número: Dirección: ARTURO GIMÉNEZ PASTOR, EMILIO FRUQUÍN, VICTOR PEREZ PATRI, ERNESTO QUESADA, ANTONIO DOMESTI, PEDRO MIGUEL OBLIGADO, RAFAEL ALBERTO ARRIETA, CARLOS VAZ FERREIRA, LUIS BRUNO, LUCIANO VIGNANO, EMILIO REYES, ERNESTO MINA, WILFREDO P. OLIVERA, RAFAEL DE ENTRERÍAS, ALBERTO ORSCHWANDT, ENRIQUE DIBERNARDI, LUIS MARÍA JORDAN, ALFREDO COLMO, EMILIO ZURCARRI, SAMUEL LINDO, CÉSAR CARRETTI, CARLOS M. BRAY, GARCÍA LARDA, MARCELO M. BARRIO, ERNESTO MENDI, ANTONIO GILBERTI, VICTOR JUAN CUILLET, ARTURO LAGORRA, FERNANDO MORAÑO, PEDRO PERAZO, FOLCO TESTERIN, ELOY FERRAS MORALES. SE PUBLICA SEMANALMENTE, EL NOTABLE ESTUDIOSO RODÓ SOBRA "JUAN MARÍA GUTIÉRREZ" y su obra.

Extraordinario

Cardtula del número extraordinario de homenaje a Rodó, publicado por la revista «Nosotros», Buenos Aires, mayo de 1917.

mayores audacias de la poesía actual, y María Eugenia Vaz Ferreira, sombría figura. Del mismo año es el mayor dramaturgo que ha producido el Río de la Plata, Florencio Sánchez. Los menores, y a una distancia que casi establecería una segunda generación, son el recio narrador Horacio Quiroga (nacido a fines de 1878) y la ardiente poetisa Delmira Agustini (de 1886). Por su precocidad Irma Delmira Agustini se incorporó, desde 1902, a la obra de la generación. Horacio Quiroga, en cambio, que inscribió toda su primera obra en el Modernismo abandonó bien pronto la poesía para internarse, como cuentista, en un regionalismo de esencias, no de accidentes.

Un rasgo sumamente característico de este grupo es que (con excepción de Vaz Ferreira) sus integrantes no fueron universitarios. En realidad, las vinculaciones de sus componentes con la Universidad fueron tenues y azarosas. La mayoría de ellos no logró títulos universitarios. (Algunos no aspiraron; otros los menospreciaron.) Y aunque es cierto que sus nombres pueden resultar lateralmente vinculados a la Universidad—Rodó fue algunos años catedrático de Literatura; Reyles fué maestro de conferencias—esos enlaces casuales parecen acentuar más la falta de un vínculo directo, permanente. Frente a la cultura universitaria, floreció en América a fines del siglo la cultura adquirida paciente o penosamente en el libro, con entusiasmo y distracción en la mesa de café y en el exaltado ambiente de los cenáculos. Los escritores del 900 fueron en general autodidactos.

La comunidad de lecturas o de ideales es, por otra parte, bastante visible, especialmente si se discierne dentro de la unidad los subgrupos que la integraban y que se deshacían y recomponían incessantemente. Un ejemplo: hacia 1900, por sus lecturas y hasta por algunos desplazantes personales, Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig. pudie-

ron incorporarse a una corriente anarquista en la que militaban ya Florencio Sánchez y el poeta Alvoro Armando Vasseur; de éstos los aislaba, sin embargo, la posición estética o el ostentoso dandismo de las actitudes. Esta comunidad de modelos no significaba, por otra parte, que extrajeran idéntica enseñanza de los mismos autores. Baudelaire fué para Herrera una influencia formativa (no sólo de su arte, sino de su personalidad). Rodó vió en él, en cambio, una fuente para la comprensión de cierta sensibilidad exquisita, de alguna rara invención poética, de la exaltación dionisiaca—que también estudió en Nietzsche—. En este mismo Nietzsche se apoyó Reyles para combatir, en *La muerte del cisne*, la prédica arielista de un optimismo paradójico. Lecturas comunes es cierto, aunque no común asimilación.

Podrían rastrearse otros elementos que, en definitiva, contribuyen a la formación de una concepción colectiva del mundo y sirven para datar una generación. Uno, sobre todo, merece decirse: la actividad periodística. En ella se formó Sánchez. (Recuérdese su primera obra importante: *Cartas de un fojo*, 1897). Al periodismo aportaron, por largos períodos o aisladas incursiones mucho de lo mejor de su vida y de su obra, Viana, Rodó, Herrera y Reissig, Quiroga. Incluso podría llegar a afirmarse que, en algún caso, su influencia fué deformativa. Lo fué de Viana, a quien la falta de rigor y la dura necesidad redujeron hacia el final de su vida a la fabricación de relatos en serie; lo fué (en parte) de Rodó, cuyos menesteres periodísticos malograron o entorpecieron tanta creación posible.

Sólo dos de los principales creadores del 900 nacieron fuera de Montevideo (Viana en Canelones, Quiroga en Salto). Pero éstos también acuden a la capital a estudiar y se vinculan con los montevideanos. Hay que contemplar, sin embargo, las desviaciones o excentricidades.

Tres de ellos (Viana, Sánchez, Quiroga) vivieron parte considerable de sus respectivas vidas en la Argentina. Allí crearon obras, allí fueron reconocidos o consagrados. También Reyles residió algún tiempo en Buenos Aires, residencia que alternaba con dilatados viajes a Europa.

Esta vinculación entre ambas capitales del Plata—que ha pretextado, con mayor o menor fundamento, la anexión de algunos de los escritores citados a la literatura argentina—se robustece por las visitas que todos, sin excepción, han realizado a la Argentina. Y contribuye a subrayar la necesidad, ya denunciada por muchos, de integrar el estudio de nuestras letras en el más amplio de la literatura rioplatense. Aún sería posible ampliar el objetivo, ya que, si se pretende alcanzar la precisión, hay que establecer un cuadro del 900 proyectado sobre una perspectiva general hispanoamericana.

La convivencia en la misma ciudad—así sea una ciudad pequeña como era Montevideo, al cambio de siglo—no basta para establecer una comunidad personal entre escritores de la misma generación. En las publicaciones literarias, en los cenáculos, en el trabajo compartido del aula, en los periódicos, hay que buscar los puntos de contacto. Este grupo del 900 conoció las revistas bajo sus más diversos aspectos, desde la audaz y aislada empresa juvenil que fué la *Revista del Salto* (dirigida por Quiroga entre 1899 y 1900) hasta la más conservadora y por eso mismo más duradera *Vida Moderna* (director: Raúl Montero Bustamante, 1900-1903). Rodó tuvo (ya se ha visto) su *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-97); Herrera y Reissig publicó dos, de vida efímera la segunda: la *Revista* (1899-1900) y la *Nueva Atlántida* (1907). Otras publicaciones obedecieron a figuras menos destacadas, pero tuvieron, muchas veces, más sólida financiación y hasta más larga vida.

Tampoco faltaron los cenáculos de signo poético unos (como el *Consistorio del Gay Saber*, en que oficiaba Quiroga, o la *Torre de los Panoramas*, en que imperó Julio Herrera y Reissig), de actitud anárquica otros (como el café *Polo Bambá* y el *Centro Internacional de Estudios Sociales*). Esta necesaria diversidad demuestra la ausencia de un centro rector al tiempo que revela el agrupamiento sucesivo y cambiante de los principales valores en capillas que actuaban como avanzadas de la obra de proselitismo y difusión estéticos.

No toda la relación entre los integrantes de la generación era de tipo cordial, y aunque no faltan claros ejemplos—la amistad no desmentida entre Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, las relaciones de afecto y camaradería entre Rodó y Reyles—hubo, hay siempre, guerrillas; hubo polémicas y hasta desafíos caballerescos; hubo hostilidad y deliberada indiferencia. Algunos poetas exageraron: Roberto de las Carreras contestó, soezmente, un ataque poco noble de Alvaro Armando Vasseur; pocos años después estaba enredado con quien lo había asistido en la anterior polémica, con su ex amigo Julio Herrera y Reissig, y por el supuesto plagio de una metáfora que ya estaba, entera, en Quevedo y en Bécquer.

Esto no podía afectar la unidad esencial del grupo, por motivos que el crítico alemán Pinder ha denunciado nitidamente: «La unidad de problema, como fórmula para una comunidad generacional, no excluye en modo alguno la tensión ni los antagonismos más vigorosos: antes bien hasta requiere la posibilidad de su existencia. Pues sólo implica una unidad en cuanto a la tarea impuesta, mas no una unidad en cuanto a la solución.» Más importante que las ocasionales discrepancias intergeneracionales es hallarse frente al mismo sistema de vigencias (como diría Ortega).

Otro elemento de vinculación (y de an-

tagonismo) entre los integrantes del grupo del 900 fué la política que entre 1895 y 1905 llevó varias veces a las armas a los partidos tradicionales uruguayos. Un ejemplo: en momentos en que Rodó estaba empeñado, con otros jóvenes, en la unificación del Partido Colorado, Julio Herrera y Reissig (también colorado, pero de una fracción inconciliable), pronunció un ofensivo discurso en que atacaba por el ridículo a los organizadores del movimiento unificador. Su conferencia (dictada en 19 de diciembre de 1900) era de extrema virulencia. Hay conexiones de tipo amistoso, como las de Rodó con Reyles.

Estas simpatías y diferencias de un tipo político tienden a incorporar el grupo literario a la generación histórica de la que ha sido aislado por el análisis; por el estudio de las mismas es posible lograr un más exacto conocimiento del lugar que corresponde a los integrantes de esta generación en el ámbito histórico en que les tocó moverse.

No debe exagerarse, sin embargo, la importancia de estos vínculos. A medida que van madurando los creadores, a medida que se hunden más en la propia obra, tienden a debilitarse las relaciones con sus coetáneos. Algunos, por otra parte, no tuvieron nunca espíritu gregario. De uno de ellos, de Carlos Reyles, ha escrito Rodó: «Ha realizado su obra literaria de la manera más opuesta a la publicidad constante y afanosa del escritor de oficio; con señorial elección del tiempo de escribir y el tiempo de dar a la imprenta; ajena a toda camaradería de cenáculo, y aun a comunicación estrecha y sostenida con el grupo intelectual de su generación; en activa soledad, que recuerda algo del aislamiento voluntario y de la obra concentrada, y sin moción exterior, de Mérimée.» Parte de la obra de Rodó se realizó también de acuerdo con esta actitud íntima. Y lo mismo podría decirse de la mejor obra de Horacio Quiroga.

Pero lo que da carácter de grupo o de generación literaria a la obra de este conjunto de escritores es la presencia de algunos elementos comunes a todos: el lenguaje, en primer lugar. El lenguaje, por encima de la variedad de estilos y de formas, acusa la unidad de experiencia vital literaria: el Modernismo, con lo que la voz implica de renovación en los medios expresivos por influencia de las literaturas no hispánicas (y la francesa en primer lugar), por la atención concedida a la forma, y no sólo en el verso, sino (particularmente) en una prosa que por abuso se llama poética; de transformación idiomática por acarreo de voces foráneas, hábil y necesariamente aclimatadas; de imaginaria verbal renovada y renovadora. Esta experiencia vital (que se examina con más detalle luego) no estatuye la uniformidad entre los integrantes de la generación. Por el contrario, cada uno usó el lenguaje común acentuando ciertos efectos o borrándolos; persiguiendo a través del mismo medio su propia voz; ajustando el ritmo de todos a su propio pulso, a las necesidades ineludibles de su escritura.

Otro elemento que acentúa la unidad subyacente del grupo es el contraste con la generación anterior. El testimonio, invocado al comienzo, de Reyles y de Rodó demuestra que en la inquietud de los más jóvenes no hallaba eco la obra de sus mayores. Esto no significa que se sintieran tentados a romper, por la violencia, con la generación más vieja. Hasta es posible señalar en una primerísima etapa un acuerdo cortés que se evidencia, por ejemplo, en el tono general de la *Revista Nacional*. A esa etapa pertenece la afirmación, tan conciliadora, del joven Rodó: «Para quien las considera con espíritu capaz de penetrar, bajo la corteza de los escolasticismos, en lo durable y profundo de su acción, las sucesivas transformaciones literarias no se desmienten: se esclarecen, se am-

plian; no se destruyen ni anulan; se completan.»

Por otra parte, no todos los integrantes de la vieja generación permanecerán indiferentes a la obra de los jóvenes. Algunos, como Zorrilla de San Martín, el autor de *Tabaré*, o como Eduardo Acevedo Díaz, el gran novelista histórico de *Ismael*, continúan alternando con aquellos. Indice del eco que encontraron muchas veces es su colaboración en la nueva revista o su amistad sostenida con algunos miembros del grupo. También podría señalarse el testimonio escrito, como (por ejemplo) la crónica de Acevedo Díaz a la muerte de Florencio Sánchez, que contiene uno de los más penetrantes retratos del joven dramaturgo, o la carta en que Zorrilla agradeció a Rodó el envío de *El que vendrá* y en la que trataba de refutar, desde su perspectiva católica, la incredulidad esteticista del joven pensador. (Esta carta, cuyo borrador rescató Raúl Montero Bustamante de la papelería de Zorrilla, no fué enviada nunca; pero por su extensión y por el interés que revela, puede ser invocada aquí como testimonio.)

Todo esto resulta normal, ya que es esta etapa inicial un período de gestación (para usar la terminología de Ortega) y, para los jóvenes, es tanto más deseable la comunicación eficaz con la generación anterior.

No es menos cierto, sin embargo, que la publicación de *El extraño*, de Reyles (1897, la segunda de sus Academias), del *Rubén Darío*, de Rodó (1899), de *Los arrecifes de coral*, prosa y verso, de Horacio Quiroga (1901) y la fundación de la *Torre de los Panoramas* (hacia 1901), significaban un rompimiento con la generación anterior, los primeros actos que conducían a la toma del poder. Esta nueva actitud puede confirmarse también en las obras colectivas, en el programa de presentación de las revistas

juveniles, desordenada profesión del contenido y del deseo de renovar el ambiente literario que asoma detrás de los convencionalismos del género. Así, por ejemplo, la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* expresará en *Programa* la voluntad de «sacudir el marasmo en que yacen por el momento fuerzas vivas de la intelectualidad uruguaya». En el primer número de *La Vista* traza Herrera y Reissig el cuadro del momento, tal como lo veían sus o impacientes: «...la literatura (...) entre nosotros o bien un feto que está y nacer, o un pantano que se pudre la más vergonzosa estagnación, sin que una sola corriente trate de darle vida sin que sea posible asegurar que, tiempo no lejano, llegue a ser considerada como el más ridículo de los tos. (...) Pero de todos modos y en cualquier época, los literatos han sido considerados y estimulados honrosamente aquellos tiempos, no lejanos, en que triunfó del orador y del poeta llenas de aplausos las salas en que se veían caban los certámenes, forman raro contraste con estos días de enervamiento frivolidad, en que no existen centros terarios, y en que se fundan *foolbo* presenciándose, al revés del triunfo de cabeza, el triunfo de los pies, y, más tras el Ateneo no es, en realidad, sino un bello cadáver de arquitectura luce su robusta mole frente a la esta de la Libertad.»

Y hasta una revista como *Vida Derna*—tan íntimamente conciliadora—vacila en declarar: «Y a eso venimos a sacudir el marasmo en que viven hombres de pensamiento [aunque de:] y a recoger con el respeto y la veneración que merecen los frutos de que a pesar de todo luchan, de los tabajan en la sombra, de los que se tan en estériles esfuerzos, condenan sus obras a no ver jamás la luz.»



**JOSÉ ENRIQUE RODO**

( JULIO 16 DE 1871 - MAYO 6 DE 1917 )

## AL PUEBLO

La Comisión de Homenaje a RODO invita al pueblo de la República para que concurra a las exequias de quien, por haber sido "EL PENSAMIENTO DE NUESTROS NUEVOS TIEMPOS", según lo proclamó Ruben Dario, fué, también, altísima gloria de las letras Hispano-Americanas y orgullo del Uruguay.

Exhorta, así mismo, al comercio de Montevideo para que, en señal de adhesión al duelo público, clausure las casas de negocio durante el transcurso de las horas

**La translacion del féretro hasta la Universidad tendrá lugar el día Sábado, a las 16 horas. (Punto de reunion: Muelle Maciel).**

**La inhumación de los restos en el Panteon Nacional se realizará el Domingo, a las 15 horas.**

JOSÉ SOBERAN, FRANCISCO EMILIO BARBARO, PEDRO BLANES VIAL, AMERICO RINALDON, VICTOR PIRAS PETIT, JOSÉ SERRATO, EDUARDO PEREIRA, ALEJANDRO GALLINAL, PEDRO PIÑARI, EDUARDO MONTEVERDE, ROBERTO P. RIVERÓN, JUAN R. ZURILLANA, LUIS SUPERVIELLE, ISHANEL CORTIÑA, ALEJANDRO TALLEC, JOSÉ PEDRO SEGUNDO, NORRINO RABDIE SANTOS, DARIO BELLUS, JULIO LERENA JORRIBO y ALBERTO BETES TRAYENET, SECRETARIO

*Manifiesto del Comité Nacional de Homenaje invitando a las exequias de Rodó. Montevideo, 27 de febrero de 1920.*



*Rodó. Caricatura por Radaelli, publicada en «El Plata», Montevideo, 27 de febrero de 1920.*

### III

¿Es posible extraer del examen cumplido la convicción de que el grupo de escritores que se revela hacia 1900 vivía

en un mismo mundo de valores (o vicencias), de que los problemas se planteaban del mismo modo a sus integrantes, cualquiera que sea la solución ofrecida por cada uno de los mismos? Se

ha visto que a pesar de claras diferencias (y por radicales que parezcan) en lo fundamental—una zona de fechas, vigencias compartidas, actitud polémica o renovadora frente a la generación anterior—sus integrantes evidenciaban una postura común. Incluso podría anotarse en todos una misma posición frente a la creación literaria o intelectual, independiente de la tendencia estética en que militasen. Todos concibieron su obra desde un plano universal, levantando el punto de mira nacional, incorporando la literatura uruguaya a la gran tradición literaria de Occidente (y no sólo de España). Ni siquiera aquellos que practicaron con voluntad el regionalismo en parte de su obra (Viana, Reyles, Sánchez, Quiroga) se redujeron al criollismo pintoresco. Intentaron aunque no siempre pueda asegurarse que lograron trascender las limitaciones de lo regional. Quiroga, en *Los desterrados*; Sánchez, en *Barranca abajo*, levantaron luminosos y perdurables ejemplos.

En otro orden, puede asegurarse que Rodó construyó su americanismo a escala universal. (Ya en una carta a Rufino Blanco-Fombona (cuyo borrador está fechado en noviembre, 1897) establecía el joven crítico una distinción importante entre su americanismo y el de su correlacionado: «Yo profesaré siempre el lema *americanista* que una vez escribí y que tan grato ha sido a usted; pero nos diferenciamos en que su americanismo me parece un poco belicoso, un poco intolerante; y yo procuro conciliar con el amor de nuestra América el de las viejas naciones a las que miro con un sentimiento filial.» Hasta Julio Herrera y Reissig—cuyo exotismo deliberado es imposible ignorar—esbozó en un curiosísimo discurso de 1909 la armonización de lo primitivo gauchesco con lo primitivo helénico, señalando los términos de una alianza que la muerte le impidió quizá intentar.)

La vida de una generación ha sido

escindida por Ortega y Gasset en varias etapas, de quince años cada una, en que se produce toda su acción. En el caso particular de esta generación uruguaya del 900, la proximidad de los años de nacimiento de sus integrantes permite establecer empíricamente una zona de fechas cuyos topes serían 1865 y 1880. (Delmira Agustini, la genial poetisa, supera en seis años este lapso, pero el propio Ortega ha explicado teóricamente esta aparente irregularidad al señalar que «las mujeres de una generación son constitutivamente y no por azar, un poco más jóvenes que los hombres de esa generación».)

Si se toma, pues, como base este período inicial de quince años, cuya fecha central de nacimiento es 1872, puede establecerse una segunda etapa (1880-1895) en que la generación se educa y forma, y una tercera (1895-1910) que corresponde en este caso al período llamado de gestación; es decir: el momento en que la generación accede a la vida pública, señala una actitud de revisión de valores e intenta imponer su sistema de vigencias, es un momento polémico y de bastante cohesión interna, que apunta contra la generación anterior, aunque no excluye el combate intergeneracional. La fecha central de esta etapa (1902) es la central de la generación que debiera llamarse con mayor precisión, la *generación de 1902*. (Lo mismo podría decirse, y lo ha dicho Ortega, de la generación española de 1898; Díaz-Plaja, en *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 1951, confirma y amplía el aserto.) Una cuarta etapa de la vida de esta generación (1910-1925) la muestra ya en el poder, cumpliendo su gestión y enfrentándose con una generación nueva que la combate e intenta suplantarla. La última etapa (1925-1940), señala la retirada, que no es lícito entender en términos absolutos.

De estas cinco etapas fijadas empíricamente, dos revisten particular impor-

tancia: la tercera y la cuarta. En esta generación del 900 se da un caso singular: la más intensa no es esta última, sino la etapa anterior. En efecto, en los quince años que corren desde 1895 se producen y publican algunas de las obras perdurables del grupo. El período se abre con los libros, inmaduros y precursores, de Roberto de las Carreras: *Al lector* (1894) y *Sueño de Oriente* (1899); con las más ambiciosas narraciones de Javier de Viana: *Campo* (1896), *Gaucha* (1899) y *Guri y otras novelas* (1901); con las *Academias* modernistas de Carlos Reyles: *Primitivo* (1896), *El Extraño* (1897), *El sueño de Rapiña* (1898); Carlos Vaz Ferreira renueva la enseñanza y las concepciones vigentes con la *Psicología experimental* (1897); José Enrique Rodó publica trabajos de joven madurez: *La vida nueva* (1897), *Rubén Darío* (1899) y *Ariel* (1900). Con esos libros, se impone el Modernismo, se abre camino a una profunda renovación.

Entre 1903 y 1905, estrena Florencio Sánchez, vertiginosamente, sus mejores piezas: *M'hijo del doctor* (1903), *La gringa* (1904), *Barranca abajo*, *Los muertos*, *En familia* (todas en 1905). Los poetas aparecen con algún retraso. *Los arrecifes de coral* (1901) de Horacio Quiroga es obra inmadura y agria; señala una crisis de su arte y una vocación poética errónea.

Tampoco facilitan las primeras obras de Herrera y Reissig una imagen cabal de su futura poesía; habrá que esperar a *Las pascuas del Tiempo* (1901), a *Los matines de la noche* (1902), a *La Vida* (1903), para descubrir las posibilidades del gran lírico, aunque su mejor producción ni siquiera sea ésta y sólo se logre, con ardida intensidad, entre 1904 y 1909. Tampoco puede olvidarse el extraordinario florecimiento de las revistas en este período, desde la perdurable *Revista Nacional*, de Rodó (1895-1897),

hasta la fugaz *Nueva Atlántida*, de Herrera y Reissig (1907).

Los últimos años de esta etapa de gestación ofrecen obras incomparables. Vaz Ferreira publica cuatro libros sobre la base de sus apuntes de clase y conferencias: *Problemas de la libertad* (1907), *Moral para intelectuales* (1908), *Pragmatismo* (1909) y *Lógica viva* (1910). Horacio Quiroga abandona definitivamente el verso y compone dos estudios de psicología anormal o histórica, de indudable fuerza: *Historia de un amor turbio* y *Los perseguidos* (ambos de 1908). En 1909 se publicaron los *Motivos de Proteo*, en que trabajaba Rodó desde comienzos del siglo; en 1910 (y ya póstumos) *Los peregrinos de piedra*, obra que Julio Herrera y Reissig preparó con cuidado y que ofrece su primera imagen cabal. (No llegó a verla impresa, pero ordenó su material y corrigió las pruebas de galera.) El mismo 1910 vio la publicación de los *Cantos de la mañana*, de Delmira Agustini; de *La muerte del cisne*, de Carlos Reyles, y de *Macachines*, con que iniciaba Viana una manera más elíptica y anecdótica de sus relatos camperos. Esta misma abundancia se compensa, cruelmente, con la desaparición en 1910 de Herrera y Reissig y de Florencio Sánchez. Es asombrosa su coincidencia cronológica. Nacidos a pocos días de distancia en enero de 1875 (Herrera el 9, Florencio el 17), mueren, respectivamente, el 18 de marzo y el 7 de noviembre de 1910. Pero la muerte no tiene para ambos el mismo significado: Florencio fallece en el colmo de la fama, impueto absolutamente su teatro en el mundo rioplatense y en momentos en que empezaba a mostrar señales evidentes de declinación; Julio Herrera muere en plena lucha, negado apasionadamente por muchos; exaltado ilimitadamente por otros.

Para el primero, este período no fué sólo de gestación; para el segundo, la gestación la realizaría la propia obra,

cuya influencia sobre la generación siguiente (y no sólo en el Uruguay, sino en todo el orbe hispánico), no cesó de crecer, hasta convertirse en una de las voces directrices de la poesía de este siglo.

La cuarta etapa ofrece también su cosecha de muertes. Después de la culminación poética de *Los cálices vacíos* (1913) y antes de publicar *Los astros del abismo*, Delmira Agustini muere, asesinada, en 1914. Rodó explana su magisterio superior en *El Mirador de Próspero* (1913), pero fallece antes de completar *Proteo*. (Editores póstumos, no siempre bien aconsejados, se encargan de *El Camino de Paros*, 1918, y del incompleto *Epistolario*, 1921). Hacia el final del período mueren María Eugenia Vaz Ferreira (1924), que alcanzó a preparar una rigurosa autoantología, su único libro: *La isla de los cánticos*, y Javier de Viana (1926), que, con criterio simétricamente opuesto, abundó en títulos de irritante, de reiterada mediocridad, convirtiéndose en el *best-seller* de la generación. Mucho antes de su muerte había perdido el narrador gauchesco toda auténtica significación literaria.

El grupo quedó reducido a tres figuras mayores: Reyes, Vaz, Quiroga. En esos años alcanzan plena madurez. Quiroga publica sucesivamente: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje y Las sacrificadas* (ambos de 1920), *Anacón* (1921), *El desierto* (1924), *La gallina degollada y otros cuentos* (1925) y su obra más coherente: *Los desterrados* (1926). Vaz Ferreira recogerá su enseñanza viva en algunos libros ocasionales, eludiendo siempre la sistematización de su pensamiento: *Sobre la propiedad de la tierra* (1918) y *Estudios pedagógicos* (1921-1922). Carlos Reyes publica *El terruño* (1916), los *Diálogos olímpicos* (1919) y su famosa novela *El embrujo de Sevilla* (1922). El éxito resonante de esta última no puede disimular, sin embargo,

que su autor estaba agotado ya como creador y que casi todas sus novelas de este período son intentos, no siempre afortunados, de dilatar un suceso y unos personajes que cabían perfectamente en la forma anterior de cuento.

Este período de gestión no alcanzó la significación necesaria precisamente por la ausencia irremplazable, o por la neutralización particular, de tantas figuras.

Por otra parte, la guerra de 1914 y su desorientada posguerra provocarían un cambio tan radical de la sensibilidad y de todo el sistema de vigencias en que basaban su obra, casi sin excepción, los creadores del 900, que se habría de clausurar, en gran medida y desde fuera, el alcance de su obra.

En la última etapa escasean los títulos; es decir: escasea la obra. Quiroga publica una novela frustrada, *Pasado amor* (1929), y un volumen de cuentos desiguales, *Más allá* (1935); está agotado, como hombre y como creador. Vaz Ferreira suma dos obras significativas a su bibliografía: *Sobre Feminismo* (1933) y *Fermentario* (1938), pero su pensamiento parece cada día más incapaz de renovación. Carlos Reyes produce cuatro libros de valor desigual: *El gaúcho Florido* (1935), *Incitaciones* (1936), *Ego Sum* y *A batallas de Amor...* (ambas de 1939 y póstumas). Gracias a editores perfectibles realiza Rodó una fugaz reaparición con un libro que sólo él podría haber publicado: los *Ultimos Motivos de Proteo* (1932). La muerte llega para Quiroga, que se suicida en 1937, y para Reyes (1938). Vaz Ferreira los sobrevive y se sobrevive, aportando una luminosa excepción de longevidad en una generación que estuvo retaceada por la muerte.

La temprana desaparición de muchos de sus creadores más significativos reduce la actuación colectiva de esta generación—no la individual de cada creador—a un lapso de unos treinta años: 1895-1925. Esto, si afectó a la obra mis-

ma del grupo—producida intensamente, en breve espacio—, no afectó a su influencia. Por el contrario, la generación que debió enfrentarla y que la sucedió no sostuvo sistemáticamente una actitud iconoclasta.

Prolongó, dentro de las nuevas circunstancias y con ejemplar docilidad, su enseñanza poética e intelectual; se apoyó en ella para su desarrollo, se nutrió en ella y preservó así la continuidad de su herencia. El único realmente negado fue Rodó, quizá por lo mismo que su obra poseía mayor significación, comprometía más ancho campo de intereses: espirituales y había ejercido más poderoso impacto. Pero hoy es posible advertir que esa negación enconada y repetida dejó intactos los verdaderos fundamentos éticos y estéticos de su obra.

¿Qué lugar ocupó Rodó en esta generación uruguaya del 900? Con la perspectiva que aportan ya los años, es fácil reconocer su jefatura espiritual. Durante su vida el Uruguay no podía ofrecer ningún otro prosista de estatura hispánica, un escritor cuya obra interesara en todo el mundo de habla española y que representara, a los ojos de todos, esa nueva actitud intelectual de América. (Darío lo representaba, y tal vez con más fuerza, en el plano poético.) Dentro del Uruguay su acción se prolongaba en discípulos y en epígonos, facilitado el magisterio por la misma postura del escritor. Pero las grandes cabezas de la generación fueron independientes de él y no aceptaron su jefatura. Algunos, como Julio Herrera y Reissig, le fueron francamente hostiles; otros, como Carlos Reyes, mantuvieron con él una relación de amistad, sin compartir sus ideas y hasta, en algunos casos, combatiéndolas abiertamente; otros, en fin, como Horacio Quiroga o Carlos Vaz Ferreira, desarrollaron toda su obra al margen de la de Rodó. En realidad, lo que unía subyacentemente a los principales integrantes de esta generación era un culto común y hasta exacerbado de la

personalidad, un individualismo heroico que el propio Rodó diagnosticara como típico de la herencia finisecular en su ensayo sobre *El que vendrá* (1896).

Una jefatura no se ejerce sólo por la dócil aceptación de los discípulos; se ejerce también (y éste fue el caso de Rodó) por la resistencia que levanta una personalidad, por la reacción que despierta el peso y la proyección de su obra, por la posición desde la que los mejores construyen su respuesta. En este sentido, Rodó no sólo ejerció la jefatura espiritual de la sumisa masa generacional. También la ejerció sobre los rebeldes como estímulo y como provocación, determinando por su sola existencia la necesidad de otras direcciones espirituales.

## EL MODERNISMO

La obra de Rodó—y la de la generación uruguaya del 900—aparece inscrita en todos los manuales de historia de la literatura hispanoamericana dentro de la gran corriente del Modernismo. Por Modernismo, parece innecesario aclarar, no debe entenderse únicamente la revolución poética promovida por Rubén Darío en las dos últimas décadas del siglo XIX. Ya Rodó había indicado en 1899 (y al referirse especialmente a Darío) la amplitud general de este movimiento: «Yo soy un modernista también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.» Unos años antes, en 1890, el propio

Darío apuntó una primera definición del Modernismo poético al referirse al «espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene, a saber: la elevación y la demostración en la crítica con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro...»

La crítica de estas últimas décadas ha compartido en general la interpretación amplia de Federico de Onís en 1935: «El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se habla de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.» Más amplia aún, aunque ya no utilizable aquí, es la definición que ha dado Juan Ramón Jiménez: «El modernismo no fué solamente una tendencia literaria: el modernismo fué una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.» Estas declaraciones de 1935 (recogidas por V. Proel en *La Voz*) fueron completadas en un artículo de 1940: «El 'modernismo',

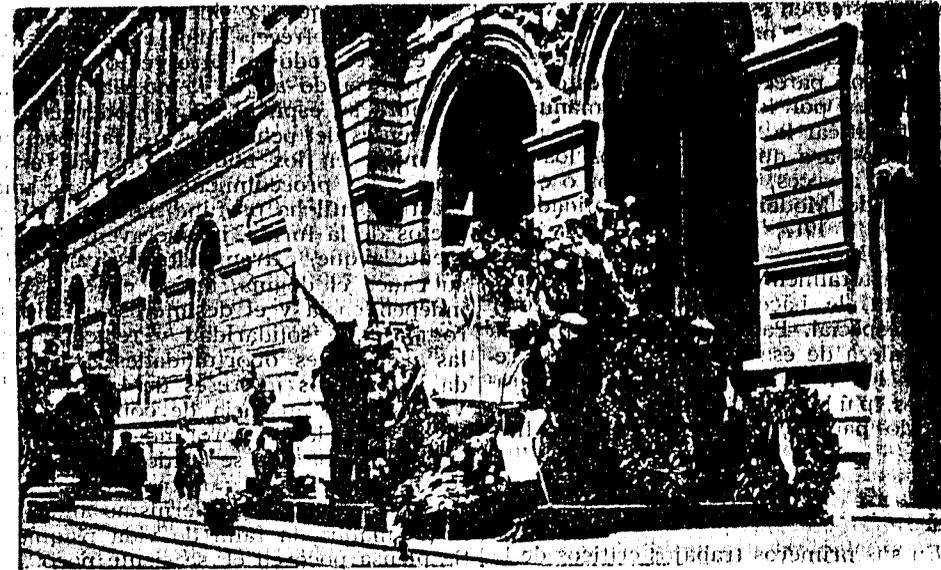
aceptado en nombre o no por los que le dieron motivo y razón, el auténtico 'modernismo' que, como un río, corría bajo su propio nombre con destellos ideales y espirituales posibles para él, fué, es, seguirá siendo la realidad segura con expresión accidental mejor o peor, de un cambio universal ansiado, necesitado hacia 1900, repito: un reencuentro fundamental de fondo y forma humanos o más que humanos (ya Nietzsche, actual y universal por escritura y espíritu, fué un 'modernista' en su Alemania).»

Pero aun descartando tan amplia concepción—que equivaldría a señalar en el Modernismo la dimensión de un Renacimiento—es posible advertir que aparece incorporando simultáneamente a la literatura hispanoamericana un conjunto de corrientes que en las letras y el pensamiento europeos (como ha señalado el mismo De Onís) se presentaban desvinculadas y, a veces, antagónicas: Parnaso y Simbolismo, en poesía; naturalismo y psicologismo, en novela y teatro; positivismo e idealismo, en filosofía; socialismo y anarquismo en sociología. En el prólogo a las *Academias* (1896) mencionaba Reyles, en enumeración que ahora parece caótica, algunos nombres representativos: Bourget, Huysmans, Barrès, Tolstoi, Ibsen, D'Annunzio, Schopenhauer, Wagner, Stendhal, Renan, los Goncourt. Y en carta coetánea a José Enrique Rodó (12 de abril de 1899) apunta algunos otros nombres, exclusivamente franceses: «Se lee mucho a Mallarmé (escribete), a Baudelaire y Verlaine; algo menos a Moréas, Heredia, Coppée y Régnier, y poco, aunque también algo, a Rimbaud, Francis Jammes, Viélé-Griffin y Hugues Rebell. Entre los noveladores reinan aún los pontífices del naturalismo. Flaubert, Zola y Goncourt, dejándose también sentir la influencia de Stendhal, Mérimée, Bourget, Huysmans, France y Barrès. Remy de Gourmont, casi todos los poetas y noveladores que escriben en el *Mercure de France*, *L'Er-*

mitage, *La Plume* y otras revistas de la misma índole, empiezan a leerse, pero no puede decirse que conformen a nadie.»

En un trabajo reciente (1953) ha completado De Onís su interpretación del Modernismo y ha señalado: «La reacción contra el siglo XIX, que en Europa fué el carácter negativo que unió a los escritores, en América es más imitación que

cho de su mayor originalidad y valor—que en ella coexisten, aun en los mismos autores, tendencias literarias que en Europa fueron fases sucesivas incompatibles las unas con las otras; que el escritor americano al afirmar y realizar algo nuevo no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que lo integra en una superposición de épocas y escuelas que



El túmulo erigido a la entrada de la Universidad, y que contenía los restos de Rodó.

realidad. Los modernistas hispanoamericanos combaten, es verdad, el verbalismo, los lugares comunes, el anquilosamiento, todos los defectos de la literatura inmediatamente anterior; pero no niegan ni el romanticismo—'románticos somos, ¿quién, que es, no es romántico?' (Darío)—ni el realismo y naturalismo, que van a continuar y dar sus mejores frutos hispanoamericanos durante el período modernista y después. Es decir—y éste es un carácter esencial y constante de la literatura americana, al que ésta debe mu-

conviven armónicamente en una unidad donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado. Así ocurre que los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, parnasianos; simbolistas, realistas y naturalistas. Muchos mezclan en su obra en mayor o menor proporción, todas varias de estas escuelas, con alguna de ellas como predominante.» Y de ahí que De Onís pueda concluir: «No es por tanto la escuela, sino la diversidad de escuelas, lo que caracteriza al Modernis-

mo hispanoamericano...» Por otra parte, ya Pedro Salinas había señalado oportunamente (contra la empecinada confusión de Pío Baroja) la distinción capital entre generación y escuela literaria: «...las escuelas literarias no son otra cosa sino las distintas soluciones que una generación ofrece a un único problema.»

Si se entiende, pues, el concepto de Modernismo en esos términos tan vastos y abarcadores, parece legítimo incluir a Rodó dentro de este gran movimiento. Lo que no parece legítimo (y esto es lo que hacen por lo general los manuales) es simplificar la visión de la obra entera de Rodó para que acepte todos los postulados, a veces, contradictorios o excluyentes, del Modernismo. En realidad, entre 1895 y 1917, la obra de Rodó sufre una evolución y un desarrollo que, sin sacarla totalmente del ancho ámbito modernista, le hace adquirir un carácter muy especial. Para comprender bien la naturaleza de esa evolución conviene repasar los textos críticos y las declaraciones, públicas y privadas, con que ha ido pautando Rodó su carrera literaria.

## II

En sus primeros trabajos críticos de la *Revista Nacional* (1895-97) Rodó no aparece embarrado en el Modernismo; ellos reflejan lecturas españolas e hispanoamericanas premodernistas: Dolores, de Federico Balart; la obra de Juan María Gutiérrez, la crítica de *Clarín*, la poesía de Núñez de Arce, etc. Antes de pronunciarse tan categóricamente en su estudio sobre Rubén Darío («Yo soy un modernista también...»), su actitud frente a la nueva estética osciló desde una reserva cortés hasta una franca aceptación de sus tendencias principales.

Las primeras menciones o alusiones al Modernismo aparecen ya en un texto inaugural, de 1894, y tienen un marcado

carácter de censura: «...si hemos de asistír alguna vez a un vigoroso despertar de numen lírico, si está destinado el género que interpreta las confesiones de la conciencia individual a nuevos días de triunfo, ellos no han de lucir mientras no desista de alcanzarlos por el afán de los procedimientos artificiosos y las sensaciones nunca expresadas, para poner sus labios en la única fuente de regeneración que la sinceridad del sentimiento le ofrece.» Más explícitamente se expide Rodó en otro texto, de 1897: «Muy avenido a que la poesía americana abra su espíritu a las modernísimas corrientes del pensamiento y la emoción, se inicie en los nuevos ritos del arte, acepte los procedimientos con que una plástica sutil ha profundizado en los secretos de la forma, no me avengo igualmente a que, extremando y sacando de su cauce el dogma, bueno en sí, de la independencia y el desinterés artísticos, rompa toda solidaridad y relación con las palpitantes oportunidades de la vida y los altos intereses de la realidad. Veo en esta ausencia de contenido humano, duradero y profundo, el peligro inminente con que se ha de luchar en el rumbo marcado por nuestra actual orientación literaria. Al modernismo americano le matará la falta de vida psíquica. Se piensa poco en él, se siente poco. Le domina con demasiado imperio un vivo afán por la novedad de lo aparente, que tiene a la trivialidad muy cercana. Yo lo he comparado una vez con el mundo de puerilidades ligeras y graciosas del *Japón de Loti*; y confieso que si el arte de América ha de ser forzosamente todavía un arte niño, un arte de iniciación, prefiero que lo podamos simbolizar en aquel niño pensativo del *Tentanda via* de Hugo—pensador precoz—o en el Alcides infante de la fábula que estrangula entre sus dedos a la serpiente, a que le veamos jugar en una escena de bazar japonés, al juego literario de los colores, o solazarse en los jardines de ar-

bustos increíbles y palmeras enanas. A Rubén Darío le está permitido emanciparse de la obligación humana de la lucha, refugiarse en el Oriente o en Grecia, *madrigalizar con los abates galantes*, hacer la corte a las marquesas de Watteau naturalizándose en el 'país' donoso de los abanicos. Una individualidad literaria poderosa tiene, como el verdadero poeta según Heine, el atributo regio de la irresponsabilidad. Sobre los imitadores debe recaer el castigo, pues es de ellos la culpa. A los imitadores ha de considerárselos los falsos demócratas del arte, que, al hacer plebeyas las ideas, al rebajar a la ergástula de la vulgaridad los pareceres, los estilos, los gustos, cometen un pecado de profanación quitando a las cosas del espíritu el pudor y la frescura de la virginidad.»

En otro artículo del mismo año precisa Rodó algunos nuevos matices de esta posición ecléctica frente al Modernismo poético, que será su posición definitiva. Al escribir sobre los *Poemas*, de Leopoldo Díaz, apunta: «¡Cuánto elemento gárrulo y vacío, cuántas viejas cosas mal restauradas, cuánta ingenuidad pueril en este movimiento modernista que hoy hace vibrar—confundiéndolo en sí, como todos los movimientos literarios, el canto de las aves y el vocear de las ocas—, la vida del verso americano!... ¡Pero también cuántas halagadoras promesas!, ¡cuántas notas inspiradas y altivas!, ¡cuánto talento y cuánta animación capaces de armonizarse en una obra de verdadero arte, en una obra duradera y fecunda! Para la crítica bienintencionada es una grata tarea, es toda una fiesta del espíritu, señalar y levantar en alto las cosas buenas que trae esta revuelta corriente de publicidad, separar del montón vulgar cada una de las obras que lo merecen.»

En textos privados puede encontrarse la confirmación de esta actitud básica, al tiempo que se descubren mejor las razones de su reticencia inicial frente al mo-

vimiento que poco a poco habría de dominar el escenario literario hispánico. Su correspondencia con Leopoldo Alas es ejemplar en este sentido. Dos fragmentos, tomados de los borradores de su *Archivo*, merecen particular atención. Uno, fechado en 30 de junio de 1897, dice: «Otro de los puntos sobre los que yo quisiera hablar detenidamente a usted es el de mi modo de pensar en presencia de las corrientes que dominan en nuestra nueva literatura americana. Me parece haberlo afirmado alguna vez: nuestra reacción antinaturalista es hoy muy cierta, pero muy candorosa; nuestro modernismo apenas ha pasado de la superficialidad. En América, con los nombres de *decadentismo* y *modernismo*, se difriza a menudo una abominable escuela de trivialidad y trivialidad literarias, una tendencia que debe repugnar a todo espíritu que busque ante todo, en la literatura, motivos para sentir y pensar. Los que hemos nacido a la vida literaria después de pasados los tiempos heroicos del naturalismo no aceptamos de su legado sino lo que nos parece una conquista definitiva; los que vemos en la inquietud contemporánea, en la actual renovación de las ideas y los espíritus algo más, mucho más, que ese prurito enteramente pueril de retorcer la frases y de jugar con las palabras a que parece querer limitarse gran parte de nuestro decadentismo americano, tenemos interés en difundir un concepto completamente distinto del modernismo, como manifestación de anhelos, necesidades y oportunidades de nuestro tiempo, muy superiores a la diversión candorosa de los que se satisfacen con los logogrifos del decadentismo gongórico y las ingenuidades del decadentismo azul.»

El otro texto (de 5 de septiembre) acentúa esta distinción entre un modernismo sólo atento a las superficies y el modernismo que él propugna, cuidadoso de las realidades, nutrido en el pensamiento: «Con esta carta (escribe a su

corresponsal) recibirá usted un ejemplar del primer opúsculo de *La Vida Nueva*, colección de folletos que me propongo publicar. Si no desconfiase de mis fuerzas para tal empresa, diría que el plan de esa colección se basa en el anhelo de *encauzar* el modernismo americano dentro de tendencias ajenas a las perversas del decadentismo *azul* o *candoroso*, según usted y yo hemos convenido en llamarle, valiéndonos, como usted dice, de un eufemismo.»

Este enfoque diferenciador expuesto ante la mirada bastante escéptica y hasta zumbona de *Clarín* aparece explicado asimismo en una carta coetánea a Rafael Altamira, a cuyo borrador (sin fecha) pertenecen estos párrafos: «Hay, efectivamente, aquí una juventud que, con excelentes propósitos y con hermoso entusiasmo, estudia y escribe, procurando bañar su espíritu en las corrientes de la cultura contemporánea, con independencia de todas las preocupaciones viejas y también de todos los caprichos fugaces de la moda. El rasgo principal de la *fisonomía literaria* de Montevideo está, a mi ver, en que; a diferencia de lo que sucede en la mayor parte de las ciudades americanas, hay pocos líricos decadentes o azules, poca afición a la garrulería del verso feroz y a la prosa insustancial y bastante amor al estudio serio, a la sólida erudición, a la crítica de juicio y de gusto, al verdadero cultivo del espíritu.»

Entre 1895 y 1897 Rodó pasó de la desconfianza y hasta del rechazo de la nueva escuela poética a una simpatía, cada vez mayor, que no excluía la lúcida distinción entre decadentes azules y verdaderos modernistas. Entre ambas fechas se produce la publicación en volumen de los versos de *Prosas profanas* y de los artículos de *Los raros* (ambos de 1896). Puede creerse que estos libros, de los mejores de Darío, hayan influido poderosamente en la determinación de una simpatía y de un acercamiento en el

joven crítico. En este mismo lapso se produce la irrupción del modernismo en las letras uruguayas. Reyes publica *El extraño* (1897); Roberto de las Carreras, recién llegado de París, introduce las formas y el estilo de vida del decadentismo; en la *Revista Nacional* ya inicia Víctor Pérez Petit su serie de estudios sobre autores europeos que intitula los *Modernistas*. Todo el ambiente se contaminaba de Modernismo, muchas veces de un Modernismo de caricatura. Rodó no pudo no ser sensible a este cambio de temperatura que removía tanta inquietud ya existente en él. Disminuye y se debilita gradualmente la influencia de *Clarín* y de su escuela crítica. Ya en pleno 1897 (el año de su distinción entre decadentes y modernistas) emprende Rodó el análisis de la última obra de Rubén Darío, su más continuado esfuerzo crítico hasta el momento. En una carta a Rubén Darío (cuyo borrador es de 16 de enero de 1898) le anuncia la terminación del estudio que no sería publicado hasta 1899.

En su estudio Rodó comunica que el primer poema de Darío que leyó fue *Sinfonía en gris mayor*, publicado en Buenos Aires en 8 de enero de 1894. (Hay una publicación anterior en la Habana, mayo de 1891.) Pero sólo a partir de 1897 se acerca, personal y literariamente, a Darío. Por una carta del poeta (Buenos Aires, octubre de 1897) se sabe que Rodó le había enviado *La Vida Nueva*. Con fácil retruécano, Darío le asegura olímpicamente (y tal vez sin haber hojeado el opúsculo): «...comenzamos una *Vida Nueva* en nuestra América; su labor es una de tantas manifestaciones de ese hecho.» Rodó no pareció advertir el elogio amonestado por él «una de tantas». A fines del mismo año visita a Darío en Buenos Aires, «poco antes de partir para Europa» (según escribe en el borrador de una carta a Baldomero Sanín Cano). El joven crítico no habrá desperdiciado la oportunidad de conversar con

Darío sobre el estudio que preparaba; sufrió entonces, sin duda, la fascinación personal del poeta.

Rodó llegó a interesarse a Darío en una edición montevideana de alguna de sus obras; pero la gestión no prosperó a pesar del interés de ambos. Es suficientemente significativa, sin embargo, de su actitud hacia la persona y la obra de quien podía entonces considerarse sin exceso como el pontífice del Modernismo. Esta devoción creciente no implicaba de ninguna manera la aceptación inconsulta de la obra de tanto desdichado imitador. En un texto de 1907 expresó Rodó su juicio definitivo sobre este período de su vida literaria: «Pasaba yo entonces por esa crisis de *diletantismo*, desdén de la acción y de las ideas, ebrio de arte puro, que suele ser como el prurito de la dentición en los espíritus de naturaleza literaria (aunque en mí nunca caló muy hondo).»

La publicación en 1899 del *Rubén Darío*, con la declaración de fe modernista, parecía resolver definitivamente la adhesión de Rodó al nuevo movimiento. No es así, sin embargo. La misma declaración está condicionada. Ante todo, Rodó separa cuidadosamente la obra de Darío de la de sus imitadores y continuadores; luego, apunta su propia posición de independiente simpatía: llega a hablar de «este homenaje de mi equidad, que no es el de un discípulo, ni el de un oficioso adorador», y agrega: «Por lo demás, está aún más lejos de ser el homenaje arrancado, a un espectador de mala voluntad, por la irresistible imposición de la obra. No creo ser un adversario de Rubén Darío. De mis conversaciones con el poeta he obtenido la confirmación de que su pensamiento está mucho más fielmente en mí que en casi todos los que le invocan por credo a cada paso. Yo tengo la seguridad de que, ahondando un poco más abajo de nuestros *pensares*, nos

reconoceríamos buenos camaradas de ideas.» Y de inmediato hace su profesión de fe modernista, de un Modernismo entendido anchamente, como renovación de las formas y de las ideas, como reacción superior. Con estas palabras Rodó se define en un plano de igualdad frente a Darío: ni discípulo ni panegirista, camarada.

También está condicionado el elogio. Desde el comienzo de su trabajo estableció Rodó algunos puntos de vista que permiten señalar carencias y limitaciones en la obra espléndida de Darío y (por consiguiente) en toda la zona del Modernismo que se ampara en su nombre y en su ejemplo. Al compararlo con Walt Whitman señala que no es «el poeta de América» (el propio Darío ya lo reconocía); lo define (y lo circunscribe) con estas palabras: «un gran poeta exquisito»; apunta su «amaneramiento *voulu*», su refinamiento que empujece; alza, bajo la ficción transparente de una voz interior, una importante reserva: «¿No crees tú que tal concepción de la poesía encierra un grave peligro, un peligro mortal para esa arte divina, puesto que, a fin de hacerle *enfermar de selección*, le limitó la luz, el aire, el jugo de la tierra?»

Estas y otras censuras muestran que si bien Rodó no puede negar la fascinación que sobre él ejerce la poesía de Darío (a la que estudia, por primera vez en nuestra lengua, con mirada penetrante), tampoco abdica los fueros de la crítica y su natural independencia de juicio. Rodó aplaude y se reserva. Un día, en la confitería de *El Telégrafo* y antes de publicar *Ariel*, le confió Pérez Petit: «Lo de Rubén es una 'manera' de escribir que no me va: lo hice así, hipnotizado por el poeta, y por probarme la mano, como quien dice; pero yo siento y escribo de otro modo.» Luego, con encomio, se refirió a Anatole France y a Juan Valera. De ser exacto este testimonio, quedaría un r

conocimiento de la influencia ejercida, brevemente, por Darío y de un rechazo y hasta un distanciamiento más profundo.

Coetáneas de estas manifestaciones orales y de sus declaraciones en el librito sobre Darío—aunque publicadas algo antes—son unas palabras con que prologa las *Narraciones* de Juan C. Blanco Acevedo (1893). Ellas permiten conocer más completamente la actitud de Rodó frente al Modernismo en el umbral del nuevo siglo: «La escuela literaria que hoy domina en América, como un compuesto extraño de mil influjos diferentes, nos lleva a una immoderada avidez de la sensación desconocida, de la impresión nunca gustada, de lo artificial en el sentimiento y en la forma; y éste es tal vez su único carácter de uniformidad. Nos hemos olvidado de que lo artificial es mal remedio del hastío, tanto más cuando el hastío es prematuro; hemos vuelto la espalda a la Verdad; y por una injustificable aberración, constituimos un grupo literario que desconoce la impresión franca de la vida, escribiendo en medio de la incipiente embrionaria de nuestras sociedades y frente a las vírgenes galas de nuestra Naturaleza. Tenemos en la realidad un mundo nuevo, en el que resplandece todavía—como la humedad del hálito creador—la frescura de las cosas; y llevados por nuestro afán de falsificar sobre el la pátina del tiempo, lo hemos cambiado, en una verdadera permuta de salvajes, por un mundo de convención. Nuestros ojos hastiados no se satisfacen ya sino con las irrisaciones raras del crepúsculo, en que el prisma parece ebrio; las voces graves y sencillas con que la Naturaleza habla al sentimiento de los hombres, han dejado de tener encanto para nuestro oído; nuestro entusiasmo es menos por lo bello que por lo excepcional; y a pesar de las protestas de nuestro gusto, sentimos que nuestro espíritu se va irrisis-

tiblemente tras el juglar que invente la contorsión más atrevida y más extraña. Hemos querido formarnos para el arte una organización de aventureros y un paladar de sibaritas. Hemos llegado a la insensatez en el propósito de hacer nuestro ese calumniado decadentismo literario, que adquiere tintes de parodia al combinarse con los rasgos aldeanos de nuestra literatura; árbol exótico trasplantado a un tiesto pigmeo, como el baobab de Tartarín. No debemos arrepentirnos de haber contribuido a propagar lo que ha pensado y sentido el alma contemporánea después que el naturalismo vió pasar sus 'tiempos heroicos', y por mi parte encuentro intacto mi entusiasmo para recoger y difundir, como antes, la buena simiente del espíritu nuevo; pero la sinceridad nos obliga a reconocer que, por haber prosperado menos la simiente buena que la mala, la cultura literaria de nuestros pueblos va en camino de convertirse en lo que llamaría Guyau una literatura de insociables, de neuropatas, de degenerados... Hay una entraña enferma en esta novísima literatura de América, pálida y precoz, que ha gustado a destiempo todas las quintaesencias y todas las intemperancias de la vida; y es necesario que la regeneremos por la virtud del aire puro y le devolvamos el sentimiento de la sencillez.»

Por la naturaleza casi didáctica de estas palabras y por plantear el problema del Modernismo en relación estrecha con la realidad americana, el prólogo a estas *Narraciones* parece expresar mejor la actitud de Rodó hacia el Modernismo poético. También se encuentra en este prólogo una denuncia del alejamiento del artista «de las regiones donde se trabaja y se lucha». Está en germen allí la milicia americanista que su próxima obra (*Ariel*, 1900) inauguraría tan brillantemente.



Vista parcial del monumento a Rodó, obra de José Belloni, que se levanta en el Parque Rodó, Montevideo, y fue inaugurado en febrero de 1947.

## III

Con *Ariel* el tema de América se impone como el fundamental en la obra de Rodó. Y no sólo de la América literaria que fuera su preocupación constante desde sus orígenes críticos en la *Revista Nacional*; sino la América entera, vista también en su perspectiva política y social, la América como problema esencial y permanente. Esto no quiere decir que el discurso olvide la importancia que la Estética tiene para la mentalidad modernista. Por el contrario, Rodó dedica toda una parte (la cuarta) a mostrar las íntimas relaciones entre la Estética y la Ética y a esbozar, después de Platón, una teoría que revele su interdependencia. Y cuando se refiere al arte, no dejará Rodó de apuntar «las notas que acusan el sentimiento, que podríamos llamar de extrañeza, del espíritu, en medio de las modernas condiciones de la vida» —sentimiento que ejemplifica con la alusión a los parnasianos, a Flaubert, a Ibsen y al «formidable Nietzsche». Más adelante, no dejará de apuntar la necesidad de un evangelio de la belleza en estas tierras de América. Dirá entonces: «Todo el que se consagre a propagar y defender, en la América contemporánea, un ideal desinteresado del espíritu—arte, ciencia, moral, sinceridad religiosa, política de ideas—debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir.»

Llega incluso a señalar la necesidad de que la juventud se enfrente con esa literatura extraña que viene de Europa con el eco de un decadentismo exótico. «Yo he conceptualizado siempre vano el propósito de los que constituyéndose en avizores vigías del destino de América, en custodios de su tranquilidad, quisieran sofocar, con temeroso recelo, antes de que llegase a nosotros, cualquier eco venido de literaturas extrañas, que, por triste o insano, ponga en peligro la fragilidad de su optimismo. Ninguna firme

educación de la inteligencia puede fundarse en el aislamiento candoroso o en la ignorancia voluntaria. Todo problema propuesto al pensamiento humano por la Duda; toda sincera reconvención que sobre Dios o la Naturaleza se fulmine, del seno del desaliento y el dolor, tienen derecho a que los dejemos llegar a nuestra conciencia y a que los afrontemos. Nuestra fuerza de corazón ha de probarse aceptando el reto de la Esfinge, y no esquivando su interrogación formidable.»

Pero si Rodó no olvida la parte (importantísima) que le corresponde a la Estética en la formación de la juventud americana, si no rechaza el contacto reactivo con la literatura del decadentismo europeo (y, por consiguiente, con sus ejemplares americanos), todo su discurso está orientado a la defensa y propaganda de un credo más importante: el credo americanista. Su preocupación por el destino de América coincide con el ingreso a la política de partido. Sus palabras sobre la Democracia en *Ariel* con el ejercicio de la democracia en el Parlamento uruguayo. En ese momento, y contra la general opinión de los modernistas, Rodó cree que el artista americano no puede encerrarse en torres de marfil y que se debe a la milicia del espíritu, a la milicia de América. A partir de *Artel*, toda su obra estará condicionada por esa actitud. Con ella Rodó continúa en lo esencial lo actuado por la generación anterior, la del Ateneo; su personalidad literaria adquiere entonces esa doble dimensión de tribuno y artista que ya lucieran Víctor Hugo o Edgar Quinet. Frente al amanerado esteticismo de tanto vate decadente, la postura de Rodó debía parecer a muchos como antimodernista. En realidad, y como se ha visto, no lo era. Aunque Rodó aparecía separado del Modernismo por una diferente interpretación del destino del poeta americano, estéticamente continuaba dentro del ámbito modernista.

El estilo de sus discursos y de sus parábolas o cuentos simbólicos soporta a ratos la huella indeleble de Darío. Pero su predica se orientaba en un sentido muy distinto, inauguraba una nueva dimensión americana del Modernismo.

## IV

Toda la obra de Rodó posterior a *Ariel* puede simbolizarse en el título de una: *El Mirador de Próspero*; ese Mirador desde el que Rodó contempla la cultura hispánica y (como Goethe en la interpretación de Alfonso Reyes) trata de marcar el rumbo para América. Y es precisamente en ese volumen de ensayos, cosecha en 1913 de casi dos décadas de trabajo, donde se podrá encontrar el producto más sazonado de su milicia americanista. Pero antes de integrar las páginas del voluminoso libro, esas declaraciones y testimonios de una vigilia fueron artículos y se publicaron en revistas, fueron leídos e influyeron en la creación de una conciencia de América.

En esos artículos y en otros no recogidos hasta ahora, y en su correspondencia privada, hay también un tema complementario: las limitaciones del Modernismo americano, sus defectos. Porque Rodó no se reduce a promover su propaganda americanista; busca también combatir una actitud que si estéticamente puede aceptar (con reservas), intelectual y socialmente le parece nociva para América. De aquí que lleve una doble ofensiva: contra el Modernismo azul o decadentismo; a favor de una nueva conciencia americana.

En su correspondencia con Miguel de Unamuno—de las más reveladoras que mantuvo—se pueden encontrar huellas tempranas de esta doble actitud militante (como a él mismo le gustaba calificarla). En 20 de marzo de 1900, al enviarle *Ariel* apunta: «Es, como usted verá, obra de acción, si así puede decirse; he querido hablar a la juventud a que

pertenezco, a la juventud de América, sobre ideas cuyo interés y oportunidad me parecen indudables; y si no pareciera una aspiración presuntuosa, agregaría que he ambicionado iniciar, con mi modesto libro, cierto movimiento de ideas en el seno de aquella juventud, para que ella oriente su espíritu y precise su programa dentro de las condiciones de la vida social e intelectual de las actuales sociedades de América.» En forma coincidente, aunque ampliando el juicio sobre la literatura del Modernismo americano, se expresa en 12 de octubre del mismo año: «Tengo en mucho el aspecto artístico y formal de la literatura; creo que sin estilo no hay obra realmente literaria; y en la medida de mis fuerzas procuro practicar esa creencia mía. Pero también estoy convencido de que sin una ancha base de ideas y sin un objetivo humano, capaz de interesar profundamente, las escuelas literarias son cosa leve y fugaz. Mi propósito es difícil; usted lo sabe bien. Nuestros pueblos (España por anciana, América por infantil) son perezosos para todo lo que signifique pensar o sentir de manera profunda y con un objetivo desinteresado. No importa; trabajaremos mientras nos quede un poco de entusiasmo, estimulándonos reciprocamente los que formamos la minoría más o menos pensadora. Otros vendrán después que harán lo que no nos sea concedido a nosotros. Mi *Ariel* es el punto de partida de ese programa que me fijo a mí mismo para el porvenir.»

Meses después, al agradecer una reseña de Unamuno sobre *Ariel*, tiene oportunidad de abundar sobre el mismo tema: «Si algo me separa fundamentalmente de la mayor parte de mis colegas literarios de América, es mi afición, cada vez más intensa, a lo que llamaré *literatura de ideas*, ya que llamarla *docente* o *trascendental* no la definiría bien. Por desgracia, el modernismo infantil, trivialísimo, que por aquí priva, me ofrece

muy pocas ocasiones de satisfacer esa afición con la lectura de la producción indígena. Necesitamos gente de pluma que sienta y piense, y lo que abunda son miserables buhoneros literarios, vendedores de novedades frágiles y visto-

quelque chose dans le ventre, como dice Zola. Estos pueblos son escenario muy pequeño (para empresas de orden intelectual) en la actualidad; pero nos animamos el que el porvenir de ellos es grande y seguro. Es nuestra única ventaja.»



Rodó. Caricatura por Toño Salazar, publicada en «Marcha», Montevideo, 26 de diciembre de 1952.

sas.» (La carta está fechada en 25 de febrero de 1901.) Otra carta, de 10 de diciembre de 1901, completa estas censuras y dibuja mejor su esperanza: «En América sigue predominando la literatura de abalorios, juguetes chinos y cuentas de cristal. Luchamos por poner en circulación ideas; por hacer pensar; por formar público para el libro que trae

En muchos sentidos, la acción de Unamuno se desarrollaba sobre líneas semejantes a la de Rodó; de ahí que en una de sus respuestas (5 de mayo de 1902) precise el escritor español: «Tiene usted razón: hay que luchar por imponer ideas y hacer que circulen. Es preciso que el público no se asuste de los libros de contenido y acabe ese aluvión de ñoñerías

más o menos modernistas en que no hay sino balbuceos de imitación.» Bajo la censura de Unamuno se descubre (como en Rodó) un rechazo de la parte puramente imitativa y superficial del Modernismo; no un rechazo del Modernismo.

Si las declaraciones de esta correspondencia permanecieron hasta hace poco inéditas, no pasó lo mismo con otros textos en que Rodó expuso su nueva actitud literaria. De 1903 es, por ejemplo, un prólogo para *De Litteris*, de Francisco García Calderón (Lima, 1904), más tarde recogido en *El Mirador de Próspero*. Se abre con unas palabras que pueden entenderse como un programa: «Abunda en la nueva generación literaria americana el colorista instintivo; no es del todo escaso el poeta o escritor de intensidad sentimental; pero lo son mucho los espíritus de serenidad y pensamiento. Nuestra cultura ha pasado, sin embargo, de los comienzos en que la simple espontaneidad es natural y graciosa; y hora es ya de que procuremos hacer de nuestro arte (si es que de veras aspiramos a tener alguno) obra seria y consciente. Sean bienvenidos los que, como el autor de este opúsculo, traen a esa obra la promesa de un concurso eficaz, y muestran ya, en el esbozo de su fisonomía literaria, un gesto de meditación que le hace interesante e imprime en ella sello propio.» No hay allí ninguna mención al Modernismo poético, pero hay (visible) la propaganda a favor de una literatura consciente, de meditación y análisis crítico. De una carta al mismo joven escritor peruano (2 de agosto de 1904) es este párrafo complementario: «Yo tengo fe en la juventud que llega. Y como en nuestras evoluciones y rumbos literarios seguimos dócilmente la pauta que nos impone Europa—singularmente la civilizadora y prestigiosísima Francia—tengo motivo para creer que pronto un movimiento literario serio y bien orientado, rico en ideas; ha de producirse en nuestra Amé-

rica, como vengo deseándolo desde hace tiempo y predicándolo a mi modo; porque en Francia, muerto y enterrado el decadentísimo (que deja a su paso algunas cosas buenas, y mucho cintajo ridículo y polvo y broza que se lleva el viento), las tendencias que alborcan parecen ir en el sentido de la fuerza, de la vida, de la labor fecunda y viril del pensamiento. Este ejemplo, más que toda prédica, es lo que en nuestros pueblos será oportuno y eficaz.»

La enseñanza de Rodó iba enderezada a la juventud de América y en el seno de ella encuentra el crítico uruguayo quienes la recogen profundamente; encuentran no sólo a Francisco García Calderón, sino a Pedro Henríquez Ureña y al joven Alfonso Reyes, a Jesús Castellanos, a García Godoy y a Carlos Arturo Torres, que, aunque mayor recibe el impulso de la obra rodoniana y hasta un espaldarazo consagratorio. En esos nombres, y en otros menores, pone Rodó su esperanza de una literatura americana trascendental o de ideas, como prefería calificarla, una literatura que alzar frente a los productos repetidos y anodinos del peor Modernismo.

## V

Una polémica de 1907 pone en evidencia —así sea lateralmente y con todas las simplificaciones inherentes al género— la actitud de Rodó frente al Modernismo de moda. El escritor argentino Manuel Ugarte había recopilado apresuradamente en París una pequeña antología de prosistas y poetas del continente bajo el título *La joven literatura hispanoamericana* (París, Armand Colin, s. a.). Rodó le dedicó un comentario extenso en *La Nación*, de Buenos Aires (4 de marzo de 1907). Su artículo (*Una nueva antología americana*) empieza puntualizando la necesidad de florilegios que difundan la producción hispanoamericana. Al en-

trar en materia; señala el carácter de improvisación que trasunta la obra y apunta lo que (a su juicio) sobra o falta en ella. Luego comenta detenidamente algunas afirmaciones de la introducción o prefacio. Discute fundamentalmente dos puntos: la supremacía de los jóvenes, proclamada sin reservas por Ugarte; la falta de originalidad de la obra de los mayores. Sus palabras son terminantes: «Difícil sería demostrar que después de Sarmiento, la juventud americana haya dado de sí el super-Sarmiento. No es punto muy seguro que, después de Montalvo y de Martí, tenga la juventud resplandores con que ofuscar los nombres de Montalvo y Martí. Ni está probado que, con posterioridad a Andrade, haya surgido quien señale un nivel claramente superior al vuelo lírico de Andrade.» (Aquí, parece flagranté la omisión deliberada de un nombre sobre cuya importancia Rodó no podía tener dudas: el de Rubén Darío. La injusticia no es causal, según se explica en el comentario a su *correspondencia* con el poeta.)

Más abajo, concluye Rodó su argumentación: «Y si el sentido de la afirmación ha de entenderse de modo que no excluya el insuperado valer de tal cual nombre individual del pasado, sino que se refiera a la actividad literaria como obra colectiva, como conjunto armónico y consciente en que florezca un organismo de cultura, entonces podrá ser justo negar que tan preciosa forma de civilización haya existido en generaciones anteriores; pero afirmarlo respecto de las contemporáneas, importaría extremar una diferencia y un progreso que, siendo reales, no habría pasado de muy modestas proporciones. Lo exacto sería, en tal caso, declarar que la literatura hispanoamericana, como obra social, como organismo autóctono y maduro, ni ha existido antes de ahora ni existe todavía.»

«Su comentario vale por una conside-

ción original del problema. No se limita a refutar a Ugarte en su audaz afirmación de la supremacía de la joven literatura hispanoamericana. Apunta también la necesidad de no cortar, orgullosa y estúpidamente los vínculos con Europa; el error de la imitación sin discernimiento ni elección, la ausencia de sentido crítico que es patente no sólo en la obra del Romanticismo o del Naturalismo, sino también en la del Modernismo. «¿Imitar nuestros modernistas con criterio más cercano a la originalidad que nuestros realistas y nuestros románticos?», pregunta para concluir. Aquí se toca la parte más importante de su artículo. Rodó, cuyo conocimiento de las letras americanas era más completo y sólido que el de Ugarte, demuestra su actitud sobria de valoración, su descreimiento en las maravillas de la nueva promoción. Y en este sentido, sus palabras, difundidas desde una tribuna literaria importantísima y dichas con autoridad, significaron una valoración cabal del estado de la literatura hispanoamericana.

Desde un punto de vista polémico, el último párrafo del artículo de Rodó era lapidario: «En conclusión, esta antología de la nueva literatura americana no está a la altura de su objeto ni de lo que era lícito esperar del colector. Pase el señor Ugarte por encima de esta obra improvisada y precaria, y denos, puesto que es capaz de dárnosla, la verdadera antología americana de nuestro tiempo; la obra de síntesis que sirva de guía fiel a quien quiera formar ideas de nuestro espíritu, o la obra de selección donde se congregue lo poco, lo muy poco, que, literariamente, tenemos digno de ser mostrado sin rubor y de asociarse a esperanzas y presagios triunfales, de que esta vez me parece el señor Ugarte demasiado pródigo.»

Desde el mismo periódico contestó Ugarte en un artículo (*Respuesta al señor Rodó que recogió más tarde (1908) en Las nuevas tendencias literarias*. El tono

de su contestación quiere ser superior y hasta desdeñoso; consigue generalmente ser agresivo. Apunta la costumbre americana de vivir emboscados al borde de la carretera para apedrear al que pasa; señala que Rodó es «pródigo en las críticas»; habla de la «concepción hosca y glacial de los sedientos de jerarquías que multiplican los anatemas y se creen inatacables porque son menos malos que los demás»; contraataca, apuntando nombres que no están en la antología y que Rodó (como él) había olvidado; lo acusa, con error, de examinar sólo detalles y olvidar las grandes líneas (Rodó hace exactamente lo contrario); y pide que «el señor Rodó, que viene mariposeando desde hace muchos años en folletos minuciosos que coinciden con los cambios presidenciales, nos dé al fin en un libro sus opiniones sobre ese asunto. El no es novelista, ni poeta, ni sociólogo, ni luchador, y su actitud, limitada como está a la crítica, puede emplearse para bien de todos en esa labor necesaria.» Si se deja de lado la alusión injuriosa y falsa de un sincronismo entre la obra literaria de Rodó y los cambios presidenciales del Uruguay, es evidente que Ugarte denuncia en este último párrafo una limitación de la obra crítica de Rodó. Pero lo que él entonces no advierte es que precisamente a subsanar esa omisión está enderezado el análisis crítico de su antología; lo que Ugarte no pudo ver es que en la larga reseña de Rodó está en germen una consideración esencial de toda la literatura hispanoamericana y de su problema fundamental.

Rodó no parece haber contestado nada. La respuesta de Ugarte era vulgar; estaba, además, desenfocada. En ningún momento la censura de Rodó parece hostil. Sus calificaciones de apresuramiento o de improvisación fueron reconocidas por el propio Ugarte en su

respuesta («claro está que el libro ha sido compilado y compuesto con cierta precipitación»); las omisiones de nombres importantes eran lícitas, y Ugarte las amplió en un apéndice a la segunda edición; sus objeciones críticas (que calaban tan hondo) estaban expresadas en un lenguaje comedido y de delicada censura. Lo que hirió precisamente a Ugarte era la fuerza de los argumentos y el tono frío y algo desdeñoso con que se expresó el crítico uruguayo.

Como en toda polémica, se produjo un equívoco perdurable. Porque si Rodó no era como lo presentó la malevolencia de Ugarte, tampoco este último difería tanto de su contrincante como era de suponerse. Si había afirmaciones en su prefacio que podían chocar a Rodó («La aparición del simbolismo y del decadentismo es el acontecimiento más notable y en cierto modo más feliz de la historia literaria de Sudamérica. Es el punto que marca nuestra completa anexión intelectual a Europa. Es el verdadero origen de nuestra literatura»), también las había que podían haber sido suscritas por éste. Así, por ejemplo, cuando apunta la «enfermiza orientación moral» y las «tendencias disolventes» del Decadentismo, o cuando señala como segunda característica del estado actual de nuestra literatura la preocupación por las cuestiones sociales, tema favorito de Rodó y de sus discípulos más eminentes. Y hasta las mismas palabras que cita Ugarte en el acápite de su selección de *Ariel* demuestran esta identidad parcial de criterios: «He tratado—dice Rodó en una autobiografía—de difundir en la literatura americana el interés por las ideas, apartándola del estrecho y egotístico personalismo que ha caracterizado las manifestaciones novísimas de nuestra actividad literaria, encasillada en el arte puro y la pura emoción individual.»

VI. No puede decirse que Rodó haya sido enemigo del Modernismo poético. Pero muchas de sus manifestaciones (tanto públicas como privadas) estuvieron enderezadas polémicamente contra ese Modernismo. Parece necesario, sin embargo, reiterar un distingo importante: muchas, casi todas, las objeciones de Rodó no afectan sino a una zona de este movimiento literario: la del decadentismo. En realidad, no siempre distinguió Rodó entre decadentismo y modernismo. El concepto de decadentismo, contra el que tan a menudo se alza desde 1897, no constituye sino una de las formas que abarca el concepto mucho más vasto de Modernismo. Es indudable que Rodó siempre rechazó el decadentismo; en su momento de mayor fascinación, pudo comprender y tolerar sus expresiones más puras, pero jamás pudo compartirlas. Distinta es su actitud frente al Modernismo. En un momento capital de su carrera literaria se sintió incorporado a él; más tarde, después de algunas experiencias personales, intentó orientar el Modernismo por una vía ideológica, por el camino de la acción americana. Dentro del Modernismo, asentó su prédica y se fué alejando (cada vez más) de la mera actitud esteticista, del regodeo sensual de las formas.

A la luz de esta distinción es posible advertir mejor el alcance de muchas de sus declaraciones antimodernistas, de muchas de sus objeciones, esparcidas en su correspondencia con amigos y discípulos. En cartas a Miguel de Unamuno (particularmente una de 20 de marzo de 1904), a Alejandro Andrade Coello, en Quito (25 de diciembre de 1909), a Luis Enrique Azarola Gil (de 27 de septiembre de 1909), a Hugo D. Barbagelata, y refiriéndose a Alcides Arguedas (de 3 de diciembre de 1909), a Pedro Henríquez Ureña (12 de mayo de 1910), explana Rodó

reiteradamente su esperanza en la renovación del ambiente literario «que se anuncia (escribe a este último) por una declinación muy visible de la frivolidad y la trivialidad decadentistas, y por una tendencia muy simpática a la reflexiva seriedad del pensamiento y a la transparencia y firmeza de la forma». En la misma carta apunta su confianza en que la renovación del contenido no deje de afectar a la forma: «...siempre he pensado que la literatura americana llegará a existir como real energía social, cuando adquiera un firme sentido idealista y lo exprese reivindicando y renovando la hermosura genial del idioma cuyo mantenimiento futuro nos está confiado.» Hay aquí algo más que la propaganda de una literatura de ideas; hay también la convicción, hondamente sentida y nunca desmentida, de la necesidad de una literatura estéticamente válida.

Si se hace, pues, el descuento de la cuota decadentista del Modernismo (que siempre repelió a Rodó) ¿qué queda de su antagonismo frente a la nueva corriente literaria y artística? Queda, evidente y única, esta objeción: el Modernismo no concibe adecuadamente la función intelectual y social del artista. Rodó no difiere del Darío de *Prosas profanas* en su actitud creadora; difiere en su actitud ideológica. Rodó cree que el artista americano debe estar vinculado a la milicia de América, que en él debe descansar esta misión de porvenir, de creación del continente. Así lo apunta en el borrador de una carta a Andrés González Blanco (19 de junio de 1909): «Creo que la tendencia que ganará terreno cada día en las letras contemporáneas es la que las mueve a interesarse en ideas y propósitos sociales, de alta y noble educación humana, y creo también que el sentido de esa tendencia puede y será optimista, afirmativo, viril; de franca reconstrucción idealista, en armonía con direcciones filosóficas que cada vez se definen más clara y

enérgicamente en todas partes donde se piensa con originalidad. Todo esto, sin mengua del arte, desde luego. No concibo la obra literaria sin estilo, y creo que en este terreno tenemos mucho que hacer, procurándonos una forma de expresión moderna, amplia, flexible, pero que mantenga los fueros del idioma y aproveche sabiamente la riquísima virtualidad. El modernismo agitó el ambiente, ensanchó los moldes de la expresión, hizo más clara la noción del individualismo literario y de plena libertad que hoy identificamos con nuestro concepto del arte. Pero la obra a que, en mi sentir, debemos aplicarnos ahora es la de expresar artísticamente un ideal constructivo, de trascendencia social, buscando apoyo en el fondo psíquico de la raza, pero con horizontes sobre el porvenir, sobre las esperanzas humanas.»

Con la misma nitidez se expresa en carta a Ramón V. Catalá (10 de enero de 1911): «El movimiento modernista americano, que, en la relación de arte, fué en suma oportuno y fecundo, adoleció de pobreza de ideas, de insignificante interés por la realidad social, por los problemas de la acción y por las graves y hondas preocupaciones de la conciencia individual. La independencia del arte literario respecto de fines ulteriores a la realización de belleza es dogma en que todos comulgamos; pero no es inconciliable con él la afirmación de que en el frecuente contacto con el fondo de ideas e intereses superiores que constituyen la viva actualidad de una época, hay, para el arte y la literatura, una fuente de vitalidad que no pueden desdeñar sin empobrecerse y perder en calor humano. Pues bien: esa verdad tiende a recobrar su imperio. O mucho me equivoco o llegamos en América a tiempos en que la actividad literaria ha de manifestar clara y enérgica conciencia de su función social.»

Podrían invocarse otros testimonios (el

reportaje publicado en *La Acción*, en 2 de junio de 1911, o la carta enviada en 1912 a F. García Godoy para agradecerle su libro *Alma Dominicana*). Pero los ya invocados son suficientes para apuntar la única diferencia esencial entre Rodó y los artífices del Modernismo: la actitud frente al artista como ideólogo y como ser social.

Curiosa y tal vez inesperadamente, tampoco Darío mantuvo toda su vida esa actitud ajena y desdofiosa que, con tanta soberbia aristocrática, expuso en las *Palabras liminares a Prosas profanas*. Ya en 1904 sus *Cantos de vida y esperanza* (que parcialmente dedicó a Rodó) albergan temas hispanoamericanos actuales. Darío ya no abandona a Whitman el mundo de hoy; Darío escribe contra Teodoro Roosevelt; Darío saluda a las naciones hispánicas con acento (y metro) épico. El puro poeta decadente de la primera hora, el nostálgico exiliado de París o de una Grecia afrancesada y de un Oriente de bazar, sin dejar de ser modernista, aparece como prometido también en la milicia de América.

De aquí que las palabras de Rodó contra el decadentismo ya no puedan caerle al poeta y sólo correspondan a los epígonos, a los mediocres que difunden y abaratan todas las invenciones del espíritu, a esos mismos que él denunció, desde 1889, en su estudio sobre Darío. Y por eso, el último texto suyo que hay que invocar ahora es el que compuso a la muerte del poeta en 1916: «El gran poeta que hoy lloramos fué de esos bienvenidos a la realidad del mundo. Llegó a la hora que su portentosa fuerza personal podía realizar obra más oportuna y conquistar fama más excelsa. En días de poesía apasionada o de poesía tribunicia; en días como los de Ricardo Gutiérrez o de Andrade su nomen se hubiera amenguado en la violenta adaptación a tonos que no eran los suyos; o bien, cediendo a lo espontáneo de su instinto o permaneciendo

solo, hubiera quedado sin correspondencia ni eficacia. Vino cuando la necesidad temporal, en poesía de habla española, era la tendencia a la selección, al refinamiento; la reacción contra la espontaneidad vulgar y la abundancia viciosa; el predominio de lo que en la poesía hay de arte sobre lo que hay en ella de confesión sentimental o de energía de propaganda y de combate. Apareció cuando era necesario que repercutiese, en lengua de Góngora y Quevedo, un movimiento de liberación y aristocracia artística que había triunfado en casi todo idioma culto. Y nunca se vió tan preciso acuerdo entre las condiciones de la obra que había de cumplirse y la natural disposición del llamado a ejecutarla. Jamás hubo poeta americano que como él anticipase los caracteres propios de un ambiente de cultura multi-secular; que tuviera como él el sentido de lo precioso y exquisito; que manejara el oro de los ritmos con tal sutil primor de artífice, que concibiera y dibujara y colorease la imagen con tal delicadeza y tal entendimiento del matiz... Grande es el poeta por su obra personal; pero el agitador en el campo del arte y propagador de formas nuevas, el pontífice lírico, el César de dos generaciones subyugadas por la extraordinaria simpatía de su imaginación, vinculada aún, si cabe, mayor prestigio de triunfo y maravilla. Ninguna otra influencia individual se había propagado en América con tal extensión, tal celeridad y tan avasallador imperio. Durante veinte años, no ha habido, de uno a otro confín del Continente, poeta que no llevase más o menos honda en el alma la estampa de aquella garra innovadora. Su dominio trascendió más allá, y por vez primera, en España, el ingenio americano fué acatado y seguido como iniciador. Por él la ruta de los Conquistadores se tornó del ocaso al naciente. Y esta soberanía irresistible es tanto más excepcional y peregrina cuanto que fué alcan-

zada por la virtud del arte puro, sin la fuerza magnética de un ideal de humanidad o de raza, de esos que convierten el canto del poeta en verbo de una conciencia colectiva.»

Al alcanzar Rodó tan sazónada visión de Darío, tan justa y hermosa valoración de su obra y de su proyección, es todo el Modernismo literario o poético, lo mejor de ese Modernismo, lo que enjuicia. Este texto no sólo cierra la visión rodoniana del Modernismo; cierra, en realidad, la trayectoria entera de su carrera literaria.

## 3

## EL AMERICANISMO

## I

El sociólogo francés Roger Caillois señaló, ya en 1941, los cinco elementos que dan a la América hispánica su unidad—unidad no desmentida por las variedades regionales que determina su geografía, por las rivalidades que recogen y perpetúan sus historias nacionales, por los tipos étnicos en que se divide su población—. Esos elementos son: 1) todo el hemisferio recibe de un solo golpe la tradición europea (*id est*: la civilización griega, la civilización romana, la civilización cristiana, la noción de honor que es herencia de los bárbaros); 2) la independencia americana es un fenómeno continental y que se produce simultáneamente; 3) la fiesta en que se conmemora el descubrimiento de América determina una vida supranacional que no existe en Europa; 4) hay una comunidad lingüística a pesar de la coexistencia de varios idiomas; 5) América fué poblada por emigrados en los que la idea de nación se encuentra por completo desprendida de todo carácter tradicional y hereditario.

A este análisis de Caillois ha sumado Pedro Henríquez Ureña otra circunstan-

cia básica: «Ciertos fenómenos sociales y políticos ocurren en América latina con una identidad cronológica sorprendente.» De esta séxtuple raíz nace la conciencia de comunidad hispanoamericana: la conciencia de América, para usar una fórmula reciente de Leopoldo Zea. Bolívar dió un impulso enorme, una extraordinaria difusión a ese estado de conciencia. Y aunque haya fracasado en el plano de las realidades políticas, no fracasó en el de los ideales. Junto a Bolívar, Andrés Bello fué el primero que formó y orientó la visión cultural de nuestro continente hacia una conciencia general americana, el primero que echó las bases sólidas de un americanismo cultural. Su *Alocución a la poesía*, escrita y publicada en Londres (1823), es el manifiesto prematuro de la independencia literaria de América. Es, también, el manifiesto de una conciencia propia expresado en términos poéticos y asentado en la contemplación de nuestras realidades básicas: el paisaje, las ciudades, los hombres que forjaron y forjan las nuevas naciones. Toda la obra posterior de Bello está enderezada—en Londres hasta 1829, en Santiago de Chile hasta su muerte en 1865—a posibilitar en la acción cotidiana esa conciencia. Después de Bolívar y de Bello, todos los grandes americanos no han cesado en esa obra de construcción y mantenimiento de una conciencia americana: la primera generación romántica, con Juan María Gutiérrez y Domingo Faustino Sarmiento; la segunda (ya coetánea del realismo), con Zorrilla de San Martín y Eduardo Acevedo Díaz; Martí, con su obra fulgurante y su apasionada declaración condensadora: «De América soy hijo: a ella me debo... América, a cuya revelación, sacudimiento y fundación me consagro.»

En esa línea americanista se inscribe la porción más perdurable de la obra de Rodó, desde sus artículos de la *Revista Nacional* (1895-1897) hasta *El Mira-*

*dor de Próspero* (1913) y pasando por su libro continental: *Ariel* (1900), el libro que por el impacto que produce y por su difusión lo incorpora de inmediato al rol de grandes varones americanos. Ya en su segundo artículo (dedicado a Juan María Gutiérrez y publicado el 20 de marzo y 5 de abril de 1895), resulta evidente la orientación del joven crítico hacia las realidades literarias de América. En una época en que sus coetáneos se volcaban hacia las novedades del último correo parisiense, Rodó aparece de espaldas, vuelta la mirada hacia el pasado inmediato del Río de la Plata, hacia las raíces de la cultura nacional americana. (No ignoraba, es claro a los nuevos modelos europeos; pero no se desvelaba sobre ellos.) En su ensayo aparecen algunos elementos que luego desarrollaría en la madurez de su pensamiento americano: el cariño por el pasado literario de América, el valor de las tradiciones de la cultura continental, el mérito de cualquier esfuerzo americano hacia la originalidad, el concepto de que está por realizarse la magna obra de crítica de la literatura hispanoamericana. En otro artículo del mismo año (que más tarde refundió con el anterior en el ensayo sobre Juan María Gutiérrez y su época, 1913), estudió Rodó el *Americanismo literario* con una óptica predominantemente rioplatense (no menciona a Bello); su valor principal radica en el planteo, en el intento de abarcar con una sola mirada la vasta y desperdigada literatura de América, en mostrar sus constantes poéticas encima de las variedades de lugar y de ambientes.

Otros artículos de esta época aportarán elementos fundamentales para esta concepción americanista que se está gestando en Rodó. Ninguno de ellos recoge toda la doctrina, pero entre todos es posible recomponerla en sus elementos básicos. En una carta a Manuel Ugarte (publicada en la *Revista Nacional* en 2

de abril de 1896), aplaude su obra de difusión de la cultura americana, su esfuerzo por acabar el actual desconocimiento de América por América misma. Se asocia a esa obra (cuyo precursor, dice, es Juan María Gutiérrez), y le dedica sus mejores esfuerzos. Queda ya en evidencia el sentido de su acción americana; queda también en evidencia su esperanza enorme. Pero esta esperanza no se funda en el desconocimiento de la realidad. Rodó sabe que estas sociedades americanas son «forzosamente inhospitalarias para las manifestaciones desinteresadas del espíritu» (como escribe en 1895 a propósito de Juan Carlos Gómez); Rodó conoce «la tristeza infecunda de nuestra presente vida literaria» (según apunta en un artículo sobre *Arte e historia*, de 1897). Pero esta misma escasez, esta intemperie a que se ve expuesto el artista americano, fortalecen en él la misión civilizadora, fortifican su intuición de una América culta y una América libre.

En sus artículos de la *Revista Nacional* está todo en germen. Incluso llega a fijar en uno (*El Iniciador de 1838*, 1896) una fórmula que, concebida para expresar la unión literaria de los pueblos del Río de la Plata, habría de ampliar en sus implicaciones político-sociales a todo el continente: «una sola y gran patria literaria». El americanismo de Rodó está íntegro aquí, con su asiento en la raíz hispánica (de origen latino), con su culto de la tradición, con su respeto por la originalidad, con su denuncia de la influencia sajona, que se personifica para él en los Estados Unidos. Está todo, pero en germen. La labor de los próximos veinte años consistirá en desarrollar, madurar y completar este ideario.

En su correspondencia mejor que en sus artículos es posible seguir la evolución de su conciencia de una literatura americana, como ha demostrado José Enrique Etcheverry en un minucioso estu-

dio de 1950 sobre la *Revista Nacional*. Un borrador de carta a Aurelio Berro (24 de febrero de 1896) muestra a Rodó encerrado aún dentro de una visión nacional de la literatura uruguaya: «La redacción de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, de la que formo parte, aspira a hacer de esa publicación el fiel reflejo de la intelectualidad de nuestra tierra, y conceptúa un deber que le impone ese propósito audaz pero bienintencionado que la anima, el ofrecer las páginas de la *Revista* a todos aquellos que por sus talentos probados honran y dignifican el pensamiento nacional en cualquiera manifestación de su actividad.» El mismo año, y en 9 de marzo, escribe a Manuel Ugarte con una visión rioplatense: «Retribuyendo el galante ofrecimiento que de las páginas de su interesante *Revista Literaria* hizo usted a los redactores de la *Revista Nacional*, y aprovechando la oportunidad en que ésta se dispone a poner término a su tomo primero con un número en el que procurará que figuren las más conocidas y mejor conceptuadas firmas de la literatura del Río de la Plata, me es grato dirigirme a usted solicitando para ese número su valiosa colaboración.» Otro borrador, de una carta a Rafael M. Merchán (8 de abril de 1896) muestra el término americano de la evolución de Rodó: «Realizado ya el principal objetivo que se tuvo en vista al fundarla [a la *Revista*], por cuanto el movimiento literario de esta República tiene en ella su más fiel y exacto reflejo, nuestra atención y nuestro interés se contraen desde ahora a esa otra veemente aspiración de nuestro espíritu [el acercamiento intelectual y moral de los pueblos de la América Española]. El más seguro medio de alcanzarla nos ha parecido el de dirigirnos a aquellas personalidades cuyo valer y significación en la literatura de América pueden hacer de su nombre una bandera prestigiosa cuando se le inscribe entre los de los

colaboradores de una publicación que lleva los propósitos de la nuestra.» En el mismo sentido, puede citarse este fragmento del borrador de una carta a Rufino Blanco-Fombona (noviembre de 1897): «Yo creo que en el arte, en la literatura, es donde principalmente puede contribuirse, hoy por hoy, a estrechar los lazos de esa nuestra unidad casi disuelta. Y creo que son las generaciones jóvenes las que mejor pueden y deben esforzarse en tal sentido. Por eso yo anhelo la amistad de aquellos que como usted tienen derecho a influir, e influyen, efectivamente, en la marcha de nuestra generación.»

Los textos citados son suficientemente elocuentes del proceso operado en el pensamiento de Rodó en un lapso breve. Ese año de 1896 fué suficiente para que el joven crítico comprendiera la necesidad de inscribir la literatura uruguaya dentro de la rioplatense y ésta dentro de la americana general; ese año de 1896 bastó para que Rodó ascendiera a una perspectiva de la cultura americana como totalidad, a una visión de América como una. Los frutos de esta meditación habrían de ser cosechados, ordenadamente, en *Ariel*.

En esta nueva obra, que recoge el trabajo de unos cinco años, se encuentra estructurada y proyectada hacia toda América una doctrina que empezó como reflexión sobre la literatura nacional, se amplió hasta abarcar el Río de la Plata y, luego, todo el continente hispánico, y concluyó (ahora) por inscribir el problema cultural dentro del marco de una perspectiva general americana. El ensayo que publica en 1900 escapa al orbe literario y se asienta en una visión total. En él alcanza Rodó los términos de una sociología cultural americana. Tal es su sentido, esencial.

Aunque todo el discurso se refiere al tema de América, algunos pasajes iluminan más concretamente los distintos problemas que el joven ensayista considera fundamentales. Así, por ejemplo, al referirse (en la primera parte de su discurso) al papel que corresponde a la juventud en la vida de las sociedades, reflexiona sobre la necesidad de que ella asuma la iniciativa audaz, la genialidad innovadora. Rodó sabe que el momento en que escribe no es propicio para que la juventud haga ejercer su influencia, pero al mismo tiempo siente que «América necesita de su juventud» y por ello reflexiona: «Quizá universalmente, hoy, la acción y la influencia de la juventud son en la marcha de las sociedades humanas menos efectivas e intensas que debieran ser. Gastón Deschamps lo hacía notar en Francia, hace poco, comentando la iniciación tardía de las jóvenes generaciones en la vida pública y la cultura de aquel pueblo, y la escasa originalidad con que ellas contribuyen al trazado de las ideas dominantes. Mis impresiones del presente de América, en cuanto ellas pueden tener un carácter general, a pesar del doloroso aislamiento en que viven los pueblos que la componen, justificaría acaso una observación parecida. Y, sin embargo, yo creo ver expresada en todas partes la necesidad de una activa revelación de fuerzas nuevas; yo creo que América necesita grandemente de su juventud.» Casi en el pórtico del discurso magistral muestra Rodó la índole del mismo: la meditación general, la reflexión filosófico-pedagógica que podrían haberse hecho en cualquier tierra y en cualquier tiempo, va a estar apoyada en la observación de la realidad presente de América, va a sustentarse en una consideración de sus carencias y de sus necesidades; va a existir como profecía de su futuro. La reflexión humana general se condensa en la fórmula particular americana. El discurso está enderezado;

sí, a la juventud, pero a la juventud de América.

Donde se ve mejor esta orientación es en los capítulos dedicados al estudio de la democracia y del ejemplo utilitarista de los Estados Unidos. Después de haber planteado en términos generales el problema de la democracia y de haber considerado las críticas de su maestro Renan, entra Rodó a examinar el problema desde el punto de vista de las condiciones de la vida en América. Señala entonces el riesgo que implica el crecimiento de estas democracias por la incesante agregación de una enorme multitud cosmopolita (son sus palabras). «...la afluencia inmigratoria, que se incorpora a un núcleo aún débil para verificar un activo trabajo de asimilación y encauzar el torrente humano con los medios que ofrecen la solidez secular de la estructura social, el orden político seguro y los elementos de una cultura que haya arraigado íntimamente, nos expone en el porvenir a los peligros de la degeneración democrática, que ahoga bajo la fuerza ciega del número toda noción de calidad; que desvanece en la conciencia de las sociedades todo justo sentimiento del orden; y que, librando su ordenación jerárquica a la torpeza del acaso, conduce forzosamente a hacer triunfar las más injustificadas e innobles de las supremacías.»

El problema inmigratorio queda allí planteado, desde la perspectiva rodoniana, en sus términos más nitidos. El desarrollo que se le da—después de considerar la famosa fórmula de Alberdi (*Gobernar es poblar*)—es leal con su doctrina filosófica general. En las palabras con que él mismo resumió esta parte de su discurso, puede decirse que el verdadero concepto de la igualdad democrática no excluye el dominio de los mejores (por la inteligencia y la virtud). De aquí que concluya con una afirmación categórica: «La democracia bien entendida es el ambiente más propio

para la cultura intelectual.» Semejante reflexión, y en un discípulo de Renan, indica claramente su origen americano. Lo que hace del aristocrático Rodó un defensor de la democracia calificada es, precisamente, su origen americano. En él se confunden el refinamiento intelectual y moral con una visión política que sólo parece concebir una forma de civilización. Por eso llega a decir: «...el espíritu de la democracia es, esencialmente, para nuestra civilización, un principio de vida contra el cual sería inútil rebelarse.» En esta convicción alienta, segura e irrefutable, su conciencia americana.

Al llegar a la quinta parte del discurso el tema americano se evidencia por sí solo: Estados Unidos es alzado como muestra de los peligros del utilitarismo, como advertencia para las jóvenes naciones del Sur, demastado dóciles a la imitación de la grandeza externa, contaminadas de nordomanía. Aquí más que en parte alguna de *Ariel*, alienta su sentimiento hispanoamericano, y alienta confuso y hasta virulento. Rodó teme entonces la influencia moral de los Estados Unidos (no la penetración de los capitales o la presión política) y contra ella se alza en un tono que altera por completo la marcha normal del discurso. Se vuelve panfletario. Olvida que su retrato de los Estados Unidos es caricatura; ahueca la voz y condena. Pero lo que interesa subrayar ahora es la preocupación americana que tal actitud revela, lo que hay de angustiada conciencia de América en este ataque desenfocado. Desnuda aquí Rodó su esperanza, y su profecía, aunque turba, no carece por ello menos de calor y de fuerza comunicativa.

Es en esa parte de la obra que explica su fe en la herencia colectiva de la América hispánica: «Falta tal vez, en nuestro carácter colectivo, el contorno seguro de la 'personalidad'. Pero en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autónoma, tenemos—los americanos latinos—una herencia de

raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en el futuro. El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro.» Ese principio casi místico de raza, invocado como panacea o como bandera, debe ser entendido (es claro) en sus términos culturales. Es una «gran tradición étnica» la que Rodó exhuma: la gran tradición grecolatina. Para su concepción general (y esto ha de verse luego) lo que importa precisamente es este sentido de una tradición, de una herencia multiseccular que reciben los pueblos de América.

Rodó sabe que esta lección que predica a los jóvenes de su momento no es de aplicación inmediata («No aspiraréis, en lo inmediato, a la consagración de la victoria definitiva, sino a procuraros mejores condiciones de lucha.»); Rodó sabe que es a las generaciones que nacerán de estas que lo escuchan ahora que habrá que pedir la realización de este ideal. Por eso alza la confianza en el porvenir como última bandera de su discurso: «Todo el que se consagre a propagar y defender, en la América contemporánea, un ideal desinteresado del espíritu—arte, ciencia, moral, sinceridad religiosa, política de ideas—debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir.» Esta es la última nota de su mensaje americano.

### III

A partir de *Ariel*, Rodó reitera en toda ocasión favorable su credo y lo ilustra con nuevos desarrollos. Pero su america-

nismo no se agota en sí mismo, no es sólo una fórmula para proyectar el futuro de las naciones hispánicas de América. Su americanismo hunde las raíces mucho más hondo y más lejos que en América misma y se proyecta sobre todo el mundo occidental, en su doble dimensión espacial y temporal. En el borrador de una carta a Rufino Blanco-Fombona (fechado en noviembre de 1897) señalaba ya la dirección de su ideal: «Yo profesaré siempre el lema americanista que una vez escribí y que tan grato ha sido a usted; pero nos diferenciamos en que su americanismo me parece un poco belicoso, un poco intolerante; y yo procuro conciliar con el amor de nuestra América el de las viejas naciones, a las que miro con un sentimiento filial.»

En realidad, su americanismo descansa en el concepto (más universal) de tradición. Desde 1895, y en sus artículos de la *Revista Nacional*, manifestaba su conciencia de la tradición no como la sujeción supersticiosa a un conjunto de reglas absolutas, sino como una fuerza que sostiene al hombre en su marcha hacia el futuro. Al escribir sobre Juan Carlos Gómez (20 de mayo de 1895), expresaba su punto de vista: «Lucio Vicente López, en una oración universitaria que merece eterno recuerdo, señalaba hace pocos años como suprema inspiración regeneradora, en medio del eclipse moral que veía avanzar en el horizonte de América, la obra patriótica de fortalecer en la mente y el corazón de las generaciones que se levantan el amor a la contemplación de aquellas épocas en que el carácter, la individualidad nacional de nuestros pueblos y las fuerzas espontáneas de su intelectualidad vibraban con la energía que hoy les falta, y con el sello propio de que les priva el cosmopolitismo enervador que impone su nota a la fisonomía del tiempo en que vivimos. El sentimiento de la tradición, el culto del

pasado, es una fuerza insustituible en el espíritu de los pueblos, y la veneración de las grandes personalidades en que se encarnan sus porfías, sus anhelos, sus glorias, es la forma suprema de ese culto.» Se apunta aquí una primera visión del significado nutricional de la tradición, del elemento prospectivo de la misma.

Otros textos permiten matizar mejor este concepto de tradición. Así, por ejemplo, en una de sus intervenciones parlamentarias (de 26 de junio de 1902) señala Rodó que la «tradición por sí sola es un argumento poco decisivo en tiempos en que la ciencia y los métodos de la enseñanza, en todas partes del mundo, se modifican bajo poderosos impulsos de innovación que llegan a abolir, sin temor alguno, prácticas y costumbres que se consideraban definitivamente consagradas». No es, pues, el elemento conservador y rutinario de la tradición lo que puede atar a este espíritu ávido de porvenir.

Lo que Rodó ve en la tradición es el elemento vivo y fecundo que une el pasado de estos pueblos de América con su futuro, todavía inseguro. En un trabajo de 1903 (*La tradición intelectual argentina, recogido luego en El Mirador de Próspero*), comenta la obra crítica de Juan María Gutiérrez, y señala la importancia de sus trabajos de historia literaria rioplatense. «Desde entonces nadie ha renovado, con tenacidad y amor suficientes para continuar tan luminosas huellas, el estudio de los orígenes del pensamiento argentino y de su desenvolvimiento, paralelo al de las energías de la vida activa y del progreso material, hasta la definitiva constitución de la nacionalidad. Nadie ha mostrado gran empeño por que, en este campo de las producciones del espíritu, más fácil de cuidar que los de aquellas actividades que no son, como él, patrimonio de unos pocos; se mantenga la continuidad, el espíritu informante de la tradición, ya

perdido y disuelto en otras manifestaciones de la vida, descharacterizadas en toda esta parte de América, por un cosmopolitismo sin crisis y sin norte. La tradición podría ser, sin embargo, y limitándonos ahora a lo que se refiere a la actividad del pensamiento, una fuente de inspiraciones fecundas, que armonizadas con las influencias legítimas de innovación, darían por resultado el mantenimiento de una originalidad nacional dotada de fuerte energía asimiladora, con la que imprimiría sello propio a todo lo nuevo y extraño que adquiriera.»

La tradición vista como continuidad; la tradición complementada por la facultad de asimilar lo nuevo; la tradición como sustento de la originalidad nacional: ésos son los elementos que el análisis de Rodó arroja. El crítico uruguayo no ignora el concepto retrogrado de tradición. Por eso, en un ensayo de 1910 (*Rumbos nuevos*, sobre el libro de Carlos Arturo Torres), apunta con precisión los dos significados opuestos de la tradición: «Los partidos conservadores se adhirieron a la tradición y a la herencia española, tomándolas, no como cimiento ni punto de partida, sino como fin y morada; con lo que, confirmándolas en su estrechez, las sustrajeron al progresivo impulso de la vida y cooperaron a su descrédito.» Cimiento y punto de partida; fin y morada: he aquí expresados los términos extremos del concepto. También queda en esa frase enunciada sintéticamente la intención de Rodó: devolver a la tradición (y a la herencia española, como se verá) el valor prospectivo que tienen; reintegrarlas, para usar sus palabras, al progresivo impulso de la vida, restaurar su crédito.

Uno de sus difundidos trabajos, *La tradición en los pueblos hispanoamericanos*, reitera precisamente este concepto y muestra el grave error en que han incurrido los pueblos de América al querer cortar, artificialmente, los lazos que

los unían a un pasado que era también de América. El mismo ensayo muestra que no es incompatible el sentimiento de un porvenir abierto y prometedor, ilimitado, y la conciencia de una tradición como vínculo y continuidad. La fuerza esencial de su análisis de la tradición es que se apoya en un agudo sentimiento de futuro.

## IV

De su concepto de la tradición cobra fuerza y empuje su visión americana. Rodó contempla el pequeño panorama cultural uruguayo dentro del marco más vasto de la realidad rioplatense, la que (a su vez) integra el mundo hispanoamericano, y a través de él se incorpora al orbe hispánico y latino. Las etapas de este proceso—el mundo nacional uruguayo, el rioplatense, el hispanoamericano, el hispánico, el latino—pueden señalarse fácilmente en su obra, como si el crítico fuera ascendiendo paulatinamente a una visión cada vez más general y abarcadora del mundo en que vive. La concepción del Plata como «una sola y gran patria literaria» puede datarse ya en 25 de agosto de 1896; en 8 de octubre de 1905 ese concepto aparece enriquecido por una visión americana total: «Alta es la idea de la patria; pero en los pueblos de la América latina, en esta viva armonía de naciones vinculadas por todos los lazos de la tradición, de la raza, de las instituciones, del idioma, como nunca las presenté juntas y abarcando tan vasto espacio la historia del mundo, bien podemos decir que hay algo aún más alto que la idea de la patria, y es la idea de la América; la idea de la América, concebida como una grande e imperecedera unidad, como una excelsa y máxima patria, con sus héroes, sus educadores, sus tribunos; desde el golfo de México hasta los hielos sempiternos del Sur.» Y estas palabras, pronunciadas en

Montevideo al ser repatriados los restos de Juan Carlos Gómez, encuentran su eco, amplificado y resonante, en el discurso que pronuncia en el Congreso de Chile, durante las fiestas del Centenario de la Independencia, en 17 de septiembre de 1910. Desde esa tribuna continental expresa su concepto de una Magna Patria que abarca no sólo a las naciones de habla española, sino también al Brasil. La solemnidad de la ocasión y el tono fervoroso de Rodó se unieron para dar a sus palabras todo el significado de una profesión de fe.

España no podía estar excluida de esta visión, porque España (o Iberia) se confundía con la tradición, con la lengua y con la raza. Ya en un trabajo de 1910 denuncia Rodó la confusión de los forjadores de la independencia al rechazar, junto con la dominación española, los elementos que constituían el fundamento mismo de las nuevas nacionalidades. En una página de 12 de octubre de 1915 (que se reproduce entre los *Escritos misceláneos* bajo el título *El Genio de la Raza*), confirma y amplía, con un elemento básico, ese punto de vista: «La emancipación americana no fué el repudio ni la anulación del pasado, en cuanto éste implicaba un carácter, un abolengo histórico, un organismo de cultura, y para concretarlo todo en su más significativa expresión, un idioma. La persistencia invencible del idioma importa y asegura la del genio de la raza, la del alma de la civilización heredada, porque no son las lenguas humanas anforas vacías donde pueda volcarse indistintamente cualquier sustancia espiritual, sino formas orgánicas del espíritu que las anima y se manifiesta por ellas.» El desvelo por el lenguaje, como elemento básico de una tradición heredada y no como mero instrumento poético, aparece expresado aquí en términos rotundos.

Pero no es sólo una aceptación de la herencia española lo que se advierte en

Rodó; hay, asimismo, la concepción cá-  
lida de una España viva y eternamente  
ligada a América. En un ensayo de 1911  
(*La España niña*, recogido en *El Mira-  
rador de Próspero*), se expresa la visión  
de una España que ha transfundido su  
vida al nuevo mundo y en la que se custo-  
dia el solar original de la raza; una  
España que conserva energías como para  
producir, dentro de sí misma, una per-  
petua renovación. El amor de Rodó por  
España se expresa en esa página con una  
fuerza incontentible. Se palpa allí lo que  
ella significa para este americano: no  
el pasado vuelto al pasado, sino el pasa-  
do que se convierte, siempre, en futuro.  
De ahí que su ensayo concluya con una  
nota de esperanzado porvenir: «*Soñe-  
mos, alma, soñemos* un porvenir en  
que a la plenitud de la grandeza de  
América corresponda un milagroso *ava-  
tar* de la grandeza española, y en que  
el genio de la raza se despliegue así, en  
simultáneas magnificencias, a este y a  
aquel lado del mar, como dos enreda-  
deras, florecidas de una misma especie  
de flor, que entonasen su triunfal acor-  
de de púrpuras del uno al otro de dos  
balcones fronteros.»

A través de su amor por Francia, de  
su vereneración por el genio francés, se  
expresa su amor por lo latino, como él  
mismo dijo en su discurso de homenaje  
a Anatole France (16 de julio de 1909):  
«Cuando se habla de Francia, no pode-  
mos hablar como extranjeros. En el rau-  
dal de sus ideas hemos abrevado, de pre-  
ferencia, nuestro espíritu; con los ejem-  
plos de su historia hemos retemplado  
constantemente nuestra admiración del  
heroísmo y nuestra pasión de la libertad.  
Nos hemos habituado—con justicia, sin  
duda—a representar en su nombre quan-  
to hay de más noble en la criatura hu-  
mana: la claridad de la razón, el senti-  
miento del derecho, la belleza del arte,  
la generosidad del sacrificio. Vemos en  
ella la suprema florescencia de esta al-  
ma latina que vela, en los siglos, sobre

el mundo, para mantener, sobre los des-  
bordes de la fuerza y sobre los incenti-  
vos de la utilidad, la enseña augusta del  
ideal desinteresado. En nuestro culto de  
la historia, en nuestra figuración del  
porvenir, en lo mejor de nuestro pensa-  
miento, en lo más íntimo de nuestro  
corazón, vive y alienta el alma de Fran-  
cia: musa, sacerdotisa, conductora in-  
mortal, vibrante de simpatía como Anti-  
gona, bella y fuerte a la vez como Ate-  
nea Victoriosa.»

Rodó ve la realidad americana con  
ojos enriquecidos por la historia, y la  
historia es, para él, una línea de tradi-  
ción que viene desde la lejana y ejem-  
plar Grecia, a través de la Roma Im-  
perial, del Cristianismo, a través de  
Castilla, descubridora y civilizadora, a  
través de la gesta de nuestra indepen-  
dencia, hasta la hora actual de Améri-  
ca. En esa visión integradora nada fal-  
ta. Ni siquiera las rivalidades de nues-  
tros caudillos. Ellos también integran la  
tradicción; ellos también, de manera os-  
cura y a veces negativa, enriquecen esa  
tradicción. Todo cabe en esta visión. To-  
do cabe porque todo se integra en la  
fuerza viva del pasado que actúa sobre  
el presente para crear el futuro.

En esa visión optimista de la grande-  
za americana y de la grandeza de su  
destino no faltaban, es claro, las no-  
tas de lúcida crítica. En *Ariel* resuenan,  
sobre todo, las que se refieren al uti-  
litarismo que empieza a prender en las  
naciones latinas; su peligro está delicada-  
mente señalado al tratar de Buenos  
Aires. Pero había otros males, casi en-  
démicos en estas naciones. A uno de  
ellos, el caciquismo, se refirió en ar-  
tículo periodístico que por primera vez  
se incorpora a un volumen de sus es-  
critos. Es de 29 de abril de 1912 y está  
firmado con el seudónimo, revelador, de  
*Calibán*. Paasa revista en el Rodó al es-  
pectáculo político de América y se la-  
menta de la barbarie que todavía predo-  
mina y justifica el juicio europeo des-

pectivo. Es una página dura y sin con-  
cesiones, en que nada falta: ni el desen-  
freno revolucionario de Méjico que sus-  
cita la «deprimente intervención yanqui»;  
ni la matanza de revolucionarios en Qui-  
to; ni las sucesivas revoluciones para-  
guayas, que dan pie al retruécano; ni la  
ejecución de obreros en Perú («cuyo úni-  
co delito consistía en la protesta contra  
el rudo trato de los caporales y la mez-  
quina retribución de un jornal irriso-  
rio»); ni el caciquismo autonómico de  
los estados brasileños; ni las agitaciones  
civiles que penden, como amenaza, so-  
bre países más organizados, como Argen-  
tina y el mismo Uruguay. En este artícu-  
lo Rodó demuestra la nitidez con que  
percibe la realidad americana coetánea,  
una nitidez que muchos detractores no  
le reconocen.

También sabía Rodó que en América,  
fuera de la cuenca del Plata, estaba el  
indio como elemento no asimilado por  
esa cultura occidental de la que él era  
campeón. En el ensayo sobre Montal-  
vo (1913) hay una página sobre el indio  
que revela hasta qué punto era cons-  
ciente de esa enorme zona inactiva de  
nuestra cultura, de ese vacío que sólo  
ahora empieza a sentirse como injus-  
ticia y como deber. El indio («que tam-  
bién es carne y alma de América», como  
escribió en otra parte) surge como uno  
de los más graves problemas de la cul-  
tura americana. Rodó no vió la manera  
de integrarlo; pero apunta su existencia,  
la injusticia a que está sometido, y de-  
jó constancia de su inasimilación.

Otro problema, este específicamente  
creador, es el de la inmadurez del artis-  
ta americano. En un capítulo de los *Mo-  
tivos de Proteo* (LXXVII) lo señala con  
toda precisión: «Una de las raíces de la  
inferioridad de la cultura de nuestra  
América para la producción de belleza  
o de verdad consiste en que los espíritus  
capaces de producir abandonan, en su  
mayor parte, la obra antes de alcanzar la  
madurez. El cultivo de la ciencia, la li-

teratura o el arte, suele ser en tierra de  
América flor de la mocedad, muerta ape-  
nas la Naturaleza comenzaba a preparar  
la transición del fruto. Esta temprana  
pérdida, cuando la superior perseveran-  
cia de la voluntad no se encrespa para  
impedirla, es la imposición del hado so-  
cial, que prevalece sobre la espontánea  
energía de las almas no bien se ha ago-  
tado en ellas el dinamismo de la juven-  
tutud: ese impulso de inercia de la  
fuerza adquirida cuando somos lanzados  
de lo alto a la escena del mundo. Muere  
el obrero noble que había en el alma, y  
la muerte viene para él, como en la an-  
tigua copla, *escondida*:

Ven, muerte, tan escondida...

«Se extenua o se paraliza la aptitud, a  
imitación de esas corrientes perezosas  
que, faltas de empuje y de pendiente,  
quedan poco a poco embebidas en las  
arenas del desierto, o se duermen, sin  
llegar a la mar, en mansos estanques.  
El bosquejo como forma definitiva, la  
promesa como término de gloria: tales  
han sido hasta hoy, en pensamiento y  
arte, las originalidades autóctonas de  
América.»

Pero esa misma conciencia de los pro-  
blemas y de las limitaciones originale  
de la cultura americana no atenúan su  
confianza en América. Rodó sabía que  
tras esos defectos se encontraba un  
fuerza viva a cuyo empleo no quería re-  
nunciar. No sentía la comezón iconoclas-  
ta de tantos por abolir el pasado y lar-  
zarse a la aventura sin plan; buscaba  
por el contrario, la realización cabal de  
la verdadera aventura americana: la  
creación de una América original se-  
bre la herencia europea. En esos térmi-  
nos veía el destino de América y del se-  
americano.

Su gran labor fué ésa: recordar sien-  
pre que para la obra del futuro hay que  
apoyarse sólidamente en la obra del p-  
sado; impedir que en su juvenil incor-

ciencia; esta América destruyese su continuidad con el pasado, con la tradición viva de Occidente.

Enfocados así, se comprenden mejor el alcance y la permanencia de su acción americanista; se comprende por qué su palabra no traía solución para los mil problemas inmediatos de América, sino para el problema de la cultura americana. No era una panacea para los males de nuestra realidad. Lo que traía Rodó era una enorme visión de América para alzar y mantener como modelo mientras se enfrentaban (y resolvían) los pequeños y grandes problemas cotidianos. Traía un evangelio para la creación de un continente.

Casi todas las objeciones que se han hecho a su teoría americanista descansaban en el equívoco de no advertir la naturaleza verdadera de su mensaje. En su pensamiento el problema era, y es, uno: ¿América se resignará a continuar siendo un caos de pequeñas naciones divididas o asumirá su misión continental? Para ese problema Rodó conocía una sola respuesta.

## 4

## EL PENSAMIENTO FILOSOFICO

## I

Su visión crítica de América no se conformaba con la observación minuciosa del pasado y del presente, con la inquieta profecía del futuro. Rodó también buscó elucidar lo eterno del hombre a través de los signos de su historicidad; también fué pensador general. Buena luz arroja sobre la naturaleza de su intento este párrafo del ensayo sobre Montalvo (1913): «¿Fué pensador Montalvo? Para llenar cabalmente el concepto faltóle, sin duda, no sólo la superior seriedad que pone su atalaya por encima del

tumulto y clamor de las pasiones, sino también la condición, más esencial, de interesarse en las ideas por sí mismas, y no principalmente como tema oratorio o como arena de una justa; faltóle aquel pertinaz afán con que se entra por las reconditeces de una idea, hasta iluminar lo más entrañado y secreto; con que se la apura y exprime hasta verla soltar su más espesa sustancia.» Si aplicamos a su pensamiento esta medida con que midió a Montalvo, parece evidente que Rodó sí fué un pensador, un pensador cabal y entero. Aunque no quepa hablar en su caso de un filósofo.

Su especulación filosófica es tributaria del pensamiento europeo del siglo XIX; sus raíces se encuentran en el positivismo de la segunda mitad del siglo y en la reacción espiritualista que le sucedió. El mismo, en su *Rubén Darío* (y en frase ya aprovechada en este estudio), declara su filiación filosófica: «...yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerias de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos, en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.»

Pero donde se encuentra expresado con mayor claridad el origen de su meditación filosófica es en el ensayo sobre *Idola Fori*, de Carlos Arturo Torres (1910), que inserta bajo el título de «Rumbos Nuevos» en *El Mirador de Próspero*. Realiza allí Rodó un breve y sustancioso análisis del positivismo y de su herencia, subrayando particularmente qué parte de esa corriente arraigó en América. «Fué éste un empirismo utilitarista de muy bajo vuelo y de muy mezquina capacidad, como hecho de molde para halagar, con su aparente claridad de ideas y con la limitación de sus alcances morales y sociales, las más estrechas proyecciones del sentido común.» Un poco

más adelante, define la posición filosófica que las nuevas generaciones americanas han sostenido: «El positivismo, que es la piedra angular de nuestra formación intelectual, no es ya la cúpula que la remata y corona; y así como en la esfera de la especulación reivindicamos, contra los muros insalvables de la indagación positivista, la permanencia indómita, la sublime terquedad del anhelo que excita a la criatura humana a encararse con lo fundamental del misterio que la envuelve; así, en la esfera de la vida y en el criterio de sus actividades, tendemos a restituir a las ideas, como norma y objeto de los humanos propósitos muchos de los fueros de la soberanía que les arrebatara el desbordado empuje de la utilidad. Sólo que nuestro idealismo no se parece al idealismo de nuestros abuelos, los espiritualistas y románticos de 1830, los revolucionarios y utopistas de 1848. Se interpone, entre ambos caracteres de idealidad, el positivismo de nuestros padres. Ninguna enérgica dirección del pensamiento pasa sin dilatarse de algún modo dentro de aquella que la sustituye. La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad: la justa consideración de las realidades terrenas, la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebató estéril, de la vana anticipación. Somos los neoidealistas, o procuramos ser, como el nauta que yendo, desplegadas las velas, mar adentro, tiene confiado el timón a manos firmes, y muy a mano la carta de marear, y a su gente muy disciplinada y sobre aviso contra los engaños de la onda.»

Nada cabría agregar a un resumen tan acertado, a una ubicación filosófica tan precisa. El neoidealismo es el título que mejor conviene a la corriente en que se inscribe la obra de Rodó. Es una corriente que anticipa o preanuncia muchas de las más interesantes conquistas de la filosofía contemporánea. Ya Pedro Henríquez Ureña ha vinculado su pensamiento con el (mucho más desarrollado y personal) de un Bergson: «Su base filosófica [de *Motivos de Pröteo*] es una especie de ética de la renovación, muy en armonía con la doctrina entonces nueva de la evolución creadora de Henri Bergson.» En un escrito anterior ya había señalado, con su habitual agudeza, el mismo crítico: «La grande originalidad de Rodó está en haber enlazado el principio cosmológico de la evolución creadora con el ideal de una norma de acción para la vida. Puesto que vivimos transformándonos, y no podemos impedirlo, es un deber vigilar nuestra propia transformación constante, dirigirla y orientarla. La persistencia indefinida de la educación: he ahí la verdad que no debe olvidarse.» Coincidiendo con este punto de vista, ha podido hablar Emilio Oribe de una *Paideia* rodoniana. Por su parte, Arturo Ardao (en uno de los trabajos más sintéticos y completos sobre el pensamiento de Rodó) ha apuntado sus relaciones con la axiología que habría de dominar la escena contemporánea: «Su idealismo se presenta entonces como una axiología; una axiología que, al mismo tiempo que fundamenta su filosofía de la acción, se relaciona íntimamente con su visión metafísica del ser.»

José Gaos (según testimonia su discípula Vera Yamuni Tabush) ha llevado algo más lejos esta aproximación del pensamiento rodoniano con la filosofía contemporánea. Piensa que su idea de la vida como transformación continua y creadora procede de la idea de la vida como evolución creadora de Berg-

son, pero en tanto que éste entiende la vida en sentido «biológico» Rodó la entiende en sentido «biográfico» y esto significa un paso desde Bergson hacia las filosofías de la vida más recientes, incluso la existencialista, que conciben la vida o la existencia en sentido humano o biográfico.

## II

La determinación erudita de las fuentes del pensamiento de Rodó exigiría una investigación que todavía no ha sido realizada cabalmente. Existe, es cierto, una obra que pretende cumplir con el tema: *Rodó's Main Sources*, por Clemente Pereda (San Juan de Puerto Rico, 1948). Pero es insuficiente. En primer lugar, el autor no siempre distingue entre escritores que (como Renan o Taine) alimentaron largamente su pensamiento y otros que sólo sirvieron para inquietarlo un instante (Amiel, por ejemplo) o fueron usados como lujosos ejemplos de algún desarrollo (Gracián). Tampoco distingue, entre los pensamientos reflejados por las páginas de Rodó, aquellos que eran patrimonio cultural del 900 o lugares comunes de todos los tiempos, y otros que provenían de fuentes que el pensador había consultado largamente. Pereda puede escribir por eso: «We find another interesting coincidence in the idea sustained by both writers [Rodó y Juan Valera] that the best symbol of nations may be found in their greatest writers», como si la idea de que los mayores escritores de una nación constituyen su mejor símbolo fuera de aquellas cuya paternidad merece investigarse.

Si bien Pereda no ignora que Rodó pertenece a la gran tradición intelectual de Occidente en su doble caudal franco-español, y que su obra entera debe examinarse a la luz que mana de dicha tradición, al compulsar aisladamente cada fuente, ordenándolas por nacionalidades, no logra integrarla en el cuadro cultural

vivo al que corresponde, no recrea el *habitat* en que estaba sumergido intelectualmente Rodó. La imagen que presenta al cabo de su largo proceso es (inevitablemente) la de un ávido lector que en las obras más dispares recoge una azarosa cosecha que trasvasa a sus páginas, verdaderos mosaicos. Cuando, en realidad, el proceso de integración, o mejor dicho de creación, de su *habitat* fué en Rodó—como en los grandes americanos—de importancia capital. A tal punto que su obra sólo acusa el impacto ajeno después de un lentísimo proceso de asimilación y de incorporación a la sustancia ya laborada. En un capítulo de *Motivos de Proteo* (CXIII) ha quedado apuntado el sentido de este proceso: «Pasa, en más amplio terreno, como mientras componemos un libro, que cuanto vemos, pensamos y leemos, se relaciona con la idea que preside a la obra de nuestra fantasía, y de uno u otro modo la enriquece y va abriendo campo para ella.»

Para llevar a cabo su tarea ha seguido Pereda tres caminos. Uno lo facilita el propio Rodó con sus citas, explícitas o implícitas de autores y obras. Es cierto que no acostumbraba citar textualmente y, menos aún, indicar con precisión las referencias bibliográficas (hay tres en *Ariel*, algunas más en *Juan María Gutiérrez* y su *época*, y eso es casi todo); prefirió casi siempre proceder por alusiones bastante elaboradas. Una de ellas, en *El que vendrá*, indujo a Pereda a creer que hablaba de Dante y su *Vita Nuova* cuando se refería a Comte. El segundo camino lo facilita la misma obra, con las vinculaciones que una lectura comparada puede revelar y las indicaciones que otros críticos han sembrado. Así, la influencia de Platón es visible, apunte o no Rodó su lectura de los mismos textos; o la huella de Emerson, para poner otro ejemplo.

Su biblioteca (que se encuentra, dividida, en la Biblioteca Nacional y el Museo Histórico Nacional, de Montevideo)

facilita una última pista. Es claro que no se conserva como en vida de Rodó. Falta en ella, por ejemplo, el *Caliban* de Ernesto Renan, que había leído y poseía; por testimonio de Pérez Petit se sabe que este libro le fué obsequiado por Rodó. Pero ¿de cuántos otros no se conoce el destino? Por otra parte, tenía mucho libro que ni había abierto (o que sólo había cortado en la página en que se hablaba de él) y, como todos, había leído y estudiado mucho libro que no poseía. De manera que su Biblioteca, que Pereda pudo revisar en 1929, constituye un testimonio parcial.

Más valiosa, y base de toda investigación sobre las fuentes, es la consulta del Archivo Rodó. Pereda no pudo determinar si el crítico había leído directamente a Montaigne o sólo lo conocía a través de la exposición de Sainte-Beuve en *Port-Royal*; creyó que de los grandes autores rusos del siglo XIX sólo le era familiar Tolstoi; ignora si tuvo acceso a alguna obra de Bergson. Una consulta de los cuadernos preparatorios de *Proteo* permite contestar estas preguntas. Rodó leyó y extrajo directamente a Montaigne y a Bergson: en el cuaderno *Cartelero* hay un resumen, con notas, de los *Ensayos* libro II, cap. 1.º; en el *Garibaldi* (por el color de las tapas) dedica ocho páginas a extractar, con comentarios, el *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889. Leyó también a Dostoyevski, uno de cuyos libros le sugiere este comentario: «Una de las obras que me producen opuesto efecto según las lea en el estado *Glauco [id est: de plenitud apolínea]* o en el normal es la *Casa de los muertos...*»

En esos cuadernos se encuentran las verdaderas fuentes de su obra: los psicólogos contemporáneos (principalmente franceses), que estudió para documentar internamente su *Proteo*; *Nietzsche* y *Baudelaire*, que lo ilustraron sobre el estado dionisiaco o sobre las transformaciones que producen el vino y el has-

*chich* en la personalidad; Schopenhauer al que acude sobre el tema del *Dótor*; Hartmann, que desarrolló una *Filosofía del inconsciente*, 1869, etc., etc. Recordando esos cuadernos, puede verse que no sólo Taine, Renan o Guyau alimentaron su largo cavilar; que para hablar de las fuentes de Rodó hay que hundirse en una bibliografía copiosa y variada, en una labor de años.

## III

La obra más ambiciosa de las que proyecta Rodó, su *Proteo*, es inicialmente un intento de sistematizar una reflexión de carácter filosófico. Su *Proteo*, aclaro, y no los *Motivos de Proteo*, que publicó en 1909, y que explícitamente rehuyen desde una nota liminar toda sistematización: «La índole del libro (si tal puede llamarse) consiste, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo 'devenir', un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.» Pero el propósito aquí declarado es indudablemente posterior. El primer proyecto de *Proteo* es, sin duda, el de un libro orgánico y completo sobre la personalidad. Así parece indicarlo un sumario de la obra que se encuentra entre los papeles inéditos de su *Archivo*. Dice así:

## PROTEO

- INTRODUCCIÓN.—La complejidad personal. El conocimiento propio.  
LIBRO I.—Las vocaciones.  
LIBRO II.—Los agentes de transformación moral.  
LIBRO III.—Proceso de las transformaciones morales.  
LIBRO IV.—La transformación genial.  
LIBRO V.—Evolución de la personalidad y las ideas.

Este plan no lleva fecha pero por las palabras liminares que acaban de citarse se advierte que es anterior a la preparación de aquel volumen. En efecto, dicho plan o sumario supone una distribución del material en forma de tratado. Al decidirse por la publicación de un fragmento, Rodó ha hecho algo más que anticipar un torso de su magna obra; ha elegido la exposición asistemática y fluida (menos rigurosa pero más sugestiva) de un libro en perpetuo devenir. Rodó renuncia a su plan, o (por lo menos) renuncia a la primitiva arquitectura. De su proyecto inicial sólo quedan hoy las ruinas: ruinas fastuosas, a veces. Esta derrota aceptada frente a la obra sistemática, pensada totalmente en cada una de sus partes y articulada minuciosamente, da la clave de su organización intelectual.

Rodó no podía pensar con rígida continuidad filosófica; su pensamiento desconfiaba íntimamente de la sistematización que canaliza el fluir natural de la vida; aunque intelectual, no era meramente razonador y se apoyaba en un sentido intuitivo de la vida como realidad superior. Se hallaba en la línea finisecular de reacción contra la inteligencia, deshumanizadora.

De ahí que su reflexión tendiera al fragmentarismo del ensayo y eludiera la totalidad del tratado, a los *Motivos de Proteo* y no a *Proteo* mismo. Esta característica se manifiesta en todos los aspectos de su obra, que no produce sino opúsculos y ensayos. Sus dos grandes libros (*Motivos de Proteo*, *El Mirador de Próspero*) son en realidad colecciones de fragmentos, vinculados sí por una continuidad espléndida de pensamiento y de estilo, pero esquivos a la organización sostenida. Este rasgo, que sus contemporáneos no entendieron, y que asoma como reproche en las entrelíneas amistosas de una carta de Reyes (le escribe en 23 de abril de 1907, que la lectura de *Liberalismo y Jacobinismo* aumenta e

irrita «aun más los deseos y esperanzas que abrigo hace tiempo de leer una obra suya que nos dé la esencia y la medida de su peregrino talento de escritor», este rasgo tan suyo que le permite inaugurar, al decir de Alfonso Reyes, un nuevo tipo de obra: la fragmentaria, es el primero de su personalidad intelectual que hay que relevar.

¿Cuáles son las otras notas? Ante todo, una: el individualismo. De ahí la preocupación dominante por la personalidad, su estudio detenido de la misma y de los elementos que la transforman en el curso de la vida (temas cuyos ecos resuenan en *Proteo*). En una página encontrada por sus hermanos entre sus manuscritos inéditos e insertada caprichosamente en el libro póstumo que editaron en 1932, glosa Rodó la impresión que dejó en su espíritu infantil la lectura de *Robinson Crusoe*; a la que llama «la *Iliada* del esfuerzo individual; el lábaro de la conquista de uno mismo». Robinson es, en más de un sentido, el símbolo de esta personalidad consciente de Rodó, y el símbolo de una obra centrada en el incesante perfeccionamiento de sí mismo, en la conquista de la individualidad genial, en la autoeducación orientada. De los extremos a que llega Rodó en su individualismo da fe esta declaración, pronunciada en la Cámara de Diputados en 18 de junio de 1904: «Propendo, por natural tendencia de mi espíritu, a un individualismo, quizá exagerado, en materia de opiniones: formo las mías procurando apartarme de las influencias del ambiente en cuanto ellas puedan traer consigo sugerencias de pasión; y las enuncio tal como sinceramente las concibo, sin preocuparme nunca de volver la mirada para ver si de parte de lo que yo pienso está la opinión que representa el mayor número o está una parte de la opinión, o estoy yo solo.»

El cultivo de la individualidad es, pues, su negocio fundamental. No es extraño que al tema dedicara su obra más im-

portante. En ella, la fórmula *Reformarse es vivir* sintetiza el ideario. Con más detalle, examino en el prólogo de *Motivos de Proteo*, su desarrollo; ahora sólo quiero apuntar el sentido profundo de este pensamiento. Contra lo que han opinado hasta sus discípulos (Hugo D. Barbagelata, por ejemplo) y han repetido contradictores superficiales, Rodó no concibe la transformación en el sentido de mera renovación. Y no se trata de una cuestión de palabras. Rodó era sumamente cauteloso y si dijo *reformarse* y no *renovarse* fué intencionalmente. Este rehacer de la personalidad, cuyo símbolo es Proteo, ese cambio incesante e inevitable, no es una mera comezón de lo nuevo, la frivolidad de lo inédito. Es una transformación hacia adentro, la obra de un espíritu sobre sí mismo, intentando todas sus posibilidades—hasta las más escondidas e insospechadas conscientemente—, infatigable en su anhelo de plenitud y perfección. Y la conquista (no sólo el descubrimiento) de la vocación, en que centra gran parte del libro, es precisamente la fijación de esa plenitud, lograda después de ardua busca. En su libro se alza contra quienes sólo aspiran a la conmoción del cambio, los denuncia con severidad, traza su retrato sin contemplaciones. Y frente a ellos alza en cambio el de quien (como escribe en LXXXI) se esculpe y retoca a sí mismo. En unas notas de sus cuadernos preparatorios, y como previendo lecturas frívolas o erróneas, apunta: «Fórmula de J. E. R.: Modificarse y ampliarse [intercala, arriba: crecer] sin descharacterizarse: tal ha de ser la ley de transformación.» Y en el mismo cuaderno *Garibaldino* confirma: «Renovarse, pero no perder el hilo de continuidad de la personalidad.»

Como nota complementaria, y tal vez sobresaliente, debe apuntarse el heroísmo. En *Liberalismo y Jacobinismo* mejor que en parte alguna ha señalado Rodó su concepción del heroísmo que, aunque tri-

butaria de Carlyle, no deja de tener acentos propios. Todo el opúsculo (nacido al calor de la polémica religiosa) es una defensa de la «misión histórica y la originalidad de las grandes personalidades». En una página condensa su pensamiento: «La personalidad del genio es un elemento irreducible y necesario en la misteriosa alquimia de la historia. Hay algo de inexacto, pero hay mucho de verdadero, en la teoría de los héroes de Carlyle. La fatalidad de las fuerzas naturales; la acumulación de las pequeñas causas; la obra oscura de los trabajadores anónimos; la acción inconsciente de los instintos colectivos, no excluyen el dinamismo peculiar de la personalidad genial, como factor insustituible en ciertos momentos y para ciertos impulsos; factor que puede ser traído, si se quiere, por la corriente de los otros, fuerza que puede no ser sino una manifestación o concreción superior de aquellas mismas fuerzas, tomando conciencia de sí, acelerando su ritmo y concentrando su energía; pero que, de cualquier modo que se la interprete, responde a una necesidad siempre renovada y tiene significado sustantivo.» Y en nota cita a Nietzsche, a Carlyle y a Emerson.

A estas palabras de 1906 cabría sumar otras que se encuentran esparcidas en toda su obra posterior, particularmente en el libro que dedica a las transformaciones de la personalidad. Pero es en un ensayo sobre Garibaldi (de 1904 y recogido en *El Mirador de Próspero*) donde sintetiza expresivamente su definición del héroe. «Mi concepto del Héroe no se identifica con el de hombre superior por su voluntad y su brazo; no porque exprese siempre, dentro de este género, una mayor intensidad y grandeza, sino en razón de una calidad distinta. El Héroe es, para mí, el iluminado de la acción. La acción heroica es la que toma su impulso en aquellos abismos insondables del alma, de donde vinieron el de-

monio de Sócrates, la convulsión de la sibila, la visión del extático; en donde se engendra todo lo que obra de un modo superior a la razón: la palabra que avasalla, el gesto que electriza, el golpe que abate o levanta por instantánea y portentosa fuerza. Bolívar es Héroe; San Martín no es Héroe. San Martín es grande hombre, gran soldado, gran capitán, ilustre y hermosísima figura. Pero no es Héroe. Falta para que lo sea, a su alrededor, la aureola deslumbradora, el relámpago, la vibración magnética, el misterioso soplo que, ya se le tome en sentido sobrenatural, ya en sentido puramente humano, pero instintivo e inconsciente es, de todas maneras, algo que viene de lo desconocido.» Al dibujar Rodó la personalidad de Bolívar en su famoso ensayo, convierte su trabajo en una apología de la acción heroica.

## IV

Este pensamiento filosófico no actúa en el vacío. En su vida y en su obra Rodó aparece inmerso en la realidad circundante, y esa realidad, en la América de su tiempo, se llama democracia. De ahí que haya que consultar también su pensamiento político-social para completar este esbozo de su actitud filosófica. Su concepto del Héroe o de la personalidad genial tenía clara cuenta de la labor colectiva, del fondo de anónimas personalidades, sobre el que se alza el Genio.

Al estudiar en *Ariel* el problema de la Democracia, y (en particular) de las democracias hispanoamericanas, expone Rodó una concepción calificada de la misma. Su pensamiento reconoce las debilidades de la democracia y su afán nivelador y mediocrizador; pero no por eso acepta las censuras que un pensamiento aristocrático como el de Renan se complace en levantar. Todo su esfuerzo tiende a la definición de una democracia no

utilitaria y que permita en su seno la selección, una democracia que no ahogue sino estimule la aristocracia espiritual. El utilitarismo y no la democracia es el enemigo y contra él (y contra los Estados Unidos, a los que, con evidente error, presenta como únicos campeones del utilitarismo) endereza sus ataques. Su concepción de la democracia americana del futuro se halla expresada, sintéticamente, en este párrafo del discurso:

«Para mostrar ahora cómo ambas enseñanzas universales de la ciencia pueden traducirse en hechos, conciliándose, en la organización y en el espíritu de la sociedad, basta insistir en la concepción de una democracia noble, justa; de una democracia dirigida por la noción y el sentimiento de las verdaderas superioridades humanas; de una democracia en la cual la supremacía de la inteligencia y la virtud—únicos límites para la equivalencia meritoria de los hombres—reciba su autoridad y su prestigio de la libertad, y descienda sobre las multitudes en la efusión bienhechora del amor.» (Véase prólogo a *Ariel*, en esta misma edición.)

Esta concepción política parece excluir toda problemática social, y así lo ha creído más de un apresurado comentarista de su obra. Rodó, se ha llegado a decir, fué insensible a los profundos cambios sociales que venían ocurriendo en el mundo desde (por lo menos) la revolución de 1848. Tal afirmación es, en general, falsa.

Es posible relevar en su vasta obra indicios de que el problema social se le planteó en sus términos adecuados. En una carta de 1910 sobre las *Moralidades*, de Rafael Barret (recogida en parte por *El Mirador de Próspero*) apunta: «...en nuestro tiempo, aun aquellos que no somos socialistas, ni anarquistas, ni nada de eso, en la esfera de la acción ni en la de la doctrina, llevamos dentro del alma un fondo, más o

menos consciente, de protesta, de descontento, de inadaptación, contra tanta injusticia brutal, contra tanta hipócrita mentira, contra tanta vulgaridad entronizada y odiosa, como tiene entretejidas en su urdimbre este orden social transmitido al siglo que comienza por el siglo de advenimiento burgués y de la democracia utilitaria.» Es precisamente esta sensibilidad para la injusticia social que lo lleva, al margen de toda doctrina socialista (y en esta materia siempre fué explícito) a intentar un mejoramiento de las condiciones de vida y trabajo del obrero. Uno de sus ensayos más completos, recogidos también en *El Mirador de Próspero* (lo que sanciona su importancia ideológica) está dedicado precisamente al Trabajo obrero en el Uruguay. Originariamente planeado como informe para la Cámara de Representantes del Parlamento uruguayo, Rodó lo desarrolló hasta darle las proporciones de un ensayo.

Allí refleja una actitud de democracia liberal bien entendida. Sin temores ante la fuerza proletaria, atendiendo a las reivindicaciones obreras, Rodó propugna una solución conciliadora de los intereses del capital y del trabajo. Su pensamiento, de matices conservadores, cala más hondo de lo que se ha pensado y denuncia en muchas de las medidas que propone un Estado sólo superficialmente socialista los defectos, la orientación demagógica y los riesgos que ellas pueden implicar. Proyectado en 1906 y concluido en 1908, este ensayo ha sido superado en más de un concepto, pero su valor para definir la posición de Rodó en tan importante materia no parece haber disminuído.

En un texto inconcluso encontrado entre sus papeles inéditos, ha dejado testimonio directo y vivo de su reacción frente a los movimientos sociales que conmovieron el comienzo del nuevo siglo: «Mis resistencias al socialismo. Exponerlas a propósito del gran rugido

que se levanta. Siento reconvenções. Todo esto de arte, aristocrática, selección no serán vanidades ilícitas frente a los derechos que . Nunca podré sofofocar en mí el sentimiento de la personalidad.» El conflicto íntimo aparece aquí enunciando en sus términos extremos: por un lado, la personalidad heroica en que centraba su visión del mundo, por otro, la masa que el socialismo hacía surgir como el elemento fundamental en la convivencia humana. Rodó estaba demasiado atento a la realidad para no sentir la fuerza invasora de este nuevo elemento y el anacronismo que implicaba su actitud individualista. Al mismo tiempo, era demasiado leal con su naturaleza para ocultarse que la selección, el concepto de una vida vivida como arte, eran necesarios para su organización intelectual y para su sensibilidad poética. Como tantos de los mejores artistas de aquel siglo, vivió en carne propia los términos extremos de este conflicto. De ahí que el fragmento autobiográfico invocado concluya con estas palabras: «Pero esta belleza clásica que admiro y siento no basta a mi ansiedad de hombre moderno.»

Podrían invocarse otros textos coincidentes. Así, por ejemplo, en un prólogo a *América*, de Abel J. Pérez (firmado en 6 de septiembre de 1911), califica a Proudhon de «energúmeno anti-pático, lleno de bárbaros odios hacia el arte y hacia otras cosas delicadas y bellas que ennoblecen y dignifican esta pícara vida.» Aunque todo el prólogo que Rodó supone escrito por Gil Blas de Santillana, está en un tono burlesco (lo que justificaría el tono y ciertas expresiones) el pensamiento que lo informa es serio. Su actitud estética le hace oponerse al pensador social. Esa oposición no le impedía, sin embargo, reconocer la dignidad de la condición obrera y en palabras que han sido muy citadas lo dejó estampado en 1909:

«Cuando todos los títulos aristocráticos fundados en superioridades ficticias y caducas hayan volado en polvo vano, sólo quedará entre los hombres un título de superioridad, o de igualdad aristocrática, y ese título será el de obrero. Esta es una aristocracia imprescriptible, porque el obrero es, por definición, el hombre que trabaja; es decir, la única especie de hombre que merece vivir. Quien de algún modo no es obrero debe eliminarse, o ser eliminado, de la mesa del mundo; debe dejar la luz del sol y el aliento del aire, y el jugo de la tierra, para que gocen de ellos los que trabajan y producen: ya los que desenvuelven los dones del vellón, de la espiga o de la veta; ya los que cuecen, con el fuego tenaz del pensamiento, el pan que nutre y fortifica las almas.» Estas palabras no tienen contenido demagógico alguno; no fueron pronunciadas en una barricada ni procuraron el halago preelectoral. Las dijo Rodó en el Círculo de la Prensa de Montevideo y como exaltación del trabajador intelectual, el jornalero del pensamiento, su propia clase.

En la obra de Rodó hay constantes alusiones al Misterio que envuelve con su halo de sombra la luminosa vida de la razón; ese mundo clásico, sensual y perfecto, se ve perturbado ocasionalmente por la Duda o por la Angustia de lo desconocido. Lo apunta desde el ensayo más ambicioso de sus orígenes: *El que vendrá* (1896); lo reitera en muchas alusiones de su *Liberalismo y Jacobinismo* (1906) particularmente en el respeto casi devoto a la figura de Cristo; está en las entrelineas de muchos *Motivos de Proteo* (1909) y explícito, en las páginas póstumas del mismo libro (1932). Su propia personalidad tal como se la descubre en sus anotaciones más íntimas, encerraba una profunda zona de sombra; dèscoso de perpetuar su estado glauco, no quería renunciar al Dolor o a la nutricia Tristeza (como se ha visto en su biografía).

Sin embargo, Rodó nunca penetró profundamente ese misterio, nunca ahondó el problema religioso. Había en él una suerte de repugnancia racional; tal vez una auténtica ceguera para los valores religiosos. Así parecen indicarlo estas anotaciones inéditas de los cuadernos preparatorios de *Proteo*, en que escribe, poseído por Glauco: «La preocupación del pecado; esa pasión por el misterio; esa tendencia al rebajamiento, a la humillación, que es lo íntimo del cristianismo, quizá, que vemos en un Pascal, o un Lutero o un [deja un espacio en blanco] me parecen casi incomprensibles; no siento su interés ni su belleza. No, aguanto a Pascal.»

Buscó, no obstante, una vía de acceso. Su correspondencia con Alberto Nin Frías o con Miguel de Unamuno (que se incluyen en esta edición) lo muestran sinceramente interesado por lograr el acercamiento a un mundo que, tal vez, le estuviera vedado. Así, se le oye decir con profunda candidez a Unamuno (en carta de 20 de octubre de 1902): «¡Cuánto deseo que aparezca lo más pronto posible su prometida obra sobre la Religión y la Ciencia! Me preocupa muy intensamente el problema religioso, y leo con interés todo lo que espero que pueda darme nueva luz sobre ello.» Hacia el final de su vida este hombre que pudo ser calificado (con palabras de la condesa Pardo Bazán a Montalvo): «Alma religiosa y pensamiento heterodoxo», este desvelado pensador se refugia en una concepción que hermana—como la Ética y la Estética en *Ariel*—el temblor religioso con la impercedera belleza de la forma. *Mi retablo de Navidad*, que escribe en 1911 a instancias de Rubén Darío y que recoge luego en *El Mirador de Próspero*, 1913, encierra una teoría, ya largamente anticipada por otros espíritus, de un Dios futuro: «Antes que lamentarse porque Dios no sea niño de veras durante un día del año, acaso es preferible pensar que Dios es niño siem-

pre, que es niño todavía. Cabe pensar así y ser grave filósofo. El Dios en formación, el Dios *in fieri* en el virtual desenvolvimiento del mundo o en la conciencia ascendente de la Humanidad, es pensamiento que ha estado en cabeza de sabios. ¿Y hemos de considerarla la peor, ni la más desconsoladora, de las soluciones del Enigma?... ¡Niño-Dios de mi retablo de Navidad! Tú puedes ser un símbolo en que todos nos reconciliemos. Tal vez el Dios de la verdad es como tú... Si a veces parece que está lejos o que no se cura de su obra, es porque es niño y débil. Ya tendrá la plenitud de la conciencia, de la sabiduría, y del poder, y entonces se patentizará a los ojos del mundo por la presentánea sanción de la justicia y la triunfal eficiencia del amor... Hermanos míos: no hagamos ruido de discordia; no hagamos ruido de vanidad, ni de feria, ni de orgía. Respetemos el sueño del Dios-niño que duerme y que mañana será grande. ¡Mezamos todos en recogimiento y silencio, para el porvenir de los hombres, la cuna de Dios!»

#### IV.

Queda por señalar una última nota de su pensamiento: la tolerancia. En *Liberalismo y Jacobinismo* (1906) ha dejado una concepción superior de esta actitud espiritual profunda. Allí dice: «...con esa tolerancia encaro cuanto leo, si reconozco en ello sinceridad; ya se trate de religión, de ciencia o de literatura. En la educación de mi espíritu, de una cosa estoy satisfecho: y es de haber conquistado, merced a una constante disciplina intelectual—favorecida por cierta tendencia innata de mi naturaleza mental—, aquella superior amplitud que permite al juicio y al sentimiento, remontados sobre sus estrechas determinaciones personales, percibir la nota de verdad que vibra en el timbre de toda convicción sincera, sentir el rayo de poesía que ilumina

toda concepción elevada del mundo, li bar, la gota de amor que ocupa el fondo de todo entusiasmo desinteresado.» Amplitud, tolerancia; amor: en estas palabras, así jerarquizadas por él mismo se sintetiza su actitud humana general. En otro texto, de *Motivos de Proteo* éste amplía su definición: «La tolerancia: término y coronamiento de toda honda labor de reflexión; cumbre donde se aclara y engrandece el sentido de la vida; Pero comprendámosla cabalmente: no la que es sólo luz intelectual y está a disposición del indiferente y del escéptico, sino la que es también calor de sentimiento, penetrante fuerza de amor.»

Contra lo que se ha interpretado con cierta precipitación, la tolerancia en Rodó no excluye una toma de posición en el combate de la vida ni la propaganda ardida de los propios ideales. Su misma actividad, su prédica americanista, su infatigable ejercicio del arte, su valiente postura política, demuestran que no era tolerante por indiferencia o por blandura; que lo era por auténtico sentido democrático, por generosa amplitud intelectual. Su tolerancia era una manera activa de restaurar la dignidad del debate humano.

Desvanecida la primera huella de su magisterio, poco quedó del contenido filosófico de su obra para alimento de generaciones que se habían asomado al mundo intelectual y social en ocasión de la quiebra de gran parte del pensamiento del siglo XIX. Rodó derivaba de Spencer y de Taine; no de Kierkegaard o de Nietzsche, de Marx o de Proudhon, adelantados del siglo XX. La guerra de 1914—a la que el Destino no quiso que sobreviviese—aventó definitivamente una concepción del mundo en que había fundado su filosofía general. Por eso, y pese a haber muerto en 1917, Rodó es en este aspecto un hombre de las postrimerías del siglo XIX, un coetáneo espiritual de los pensadores idealistas que aspiraban

a la salvación del mundo por la aristocracia del espíritu, nostálgicos de un hipotético (y siempre renovable) milagro griego, de una imposible serenidad clásica, de un equilibrio que triunfara permanentemente sobre el caos. A esa concepción optimista dedicó el pensador uruguayo sus mejores esfuerzos, borrando en la pulida superficie de su obra todos los elementos de desesperanza y angustia, de dolor y fracaso, que hoy emergen de su fondo. Su pensamiento—que él quiso triunfal y nutricio—está atravesado por una profunda veta de melancolía que no se rinde. Por esta ambigua condición demuestra pertenecer a una época de transición: una época en que resplandecen todavía los valores del pasado y se anuncian ya las fuerzas que habrán de destruirlos.

## 5

## LA CRITICA LITERARIA

## I

Rodó ejerció la crítica literaria con todos los riesgos que esa actividad intelectual implica y acertó o erró en sus juicios individuales o en su política literaria en proporción equivalente a la de otros críticos de este mundo. No sería difícil probar hoy que Rodó fué un mal crítico literario. Bastaría recoger su media página de elogios a Campoamor (1894), su artículo laudatorio sobre Núñez de Arce (1895), sus diecinueve palabras sobre Vargas Vila, tres de las cuales son adjetivos calificativos (1897). Allí Rodó—entre los veintitrés y veintiséis años—evidencia mal gusto y justifica más de un ataque que quiera hacerse hoy. No interesaría alegar en su descargo que otros ilustres contemporáneos se equivocaron; que *Azorín*, a los cuarenta y cinco años, reeditaba un

artículo favorable a Campoamor (1919); que Menéndez Pelayo, a los veintisiete, elogiaba y prologaba a Núñez de Arce (1883); que Rubén Darío, a los treinta y un años, repartía sus elogios entre José Martí y Vargas Vila (1898). Ese mal gusto general podría explicar el de Rodó, pero no justificarlo.

Tampoco sería difícil probar hoy que Rodó fué un crítico literario correcto. Bastaría recordar sus juicios laudatorios sobre Leopoldo Díaz (1895), sobre Francisco García Calderón (1903), sobre Carlos Arturo Torres (1910). Allí aplica Rodó un criterio de tolerancia o de política americanista cultural que hoy puede parecer excesivo a muchos. No interesaría alegar en su descargo que Leopoldo Díaz, García Calderón y Carlos Arturo Torres son, en distintos planos y por distintos motivos, valores aún hoy estimables. Eso explicaría la crítica favorable, pero no justificaría todos los elogios de Rodó.

No sería difícil probar hoy que Rodó fué un buen crítico literario. Bastaría recoger su ensayo sobre Galdós (1897), sus juicios sobre Rubén Darío (1899 y 1916), su artículo sobre *La raza de Cain* de Carlos Reyles (1900), sus páginas sobre Juan Ramón Jiménez y Rafael Barrett (ambos de 1910), su trabajo sobre Montalvo (1913). En cada caso Rodó demuestra una comprensión cabal del escritor y de la obra, aunque algunos fueran (como J. R. J., como Barrett) autores noveles; maneja sin alardes eruditos una minuciosa información y realiza una crítica que, en líneas generales, debe llamarse empática porque pretende ubicarse dentro del clima mismo de creación de la obra, para juzgarla en profundidad y con amor.

Ninguno de estos tres puntos de vista sobre la crítica rodoniana atiende a la totalidad de su obra, ni a su actitud crítica general. Porque la calificación que merezca un crítico literario no depende

sólo de la calidad y cantidad de sus juicios, individualmente considerados, sino depende también de su conducta como crítico, lo que podría llamarse su *política literaria*. Y así, cuando alguien afirma que Rodó fué un mal crítico y otro sostiene que fué un buen crítico, tales aseveraciones podrían significar, por ejemplo, que carecía de talento crítico o que poseía (según ha escrito Carlos Real de Azúa) una «esplendorosa facultad crítica». Pero esas mismas frases absolutas—mal criterio literario, buen criterio literario—podrían significar (y esto es muy importante) que ejercía una mala, o una buena, política literaria. Por eso, los que hoy se empeñan en aniquilarlo por algunos de sus juicios o los que se empeñan en ensalzarlo por otros, no lo enjuician, se limitan a utilizar algunos textos rodonianos para demostrar una tesis. Fabrican imágenes y luego las adoran o destruyen. El verdadero Rodó resulta inafectado.

## II

Rodó practicó la crítica literaria, como actividad principal, únicamente entre 1895 y 1899: época de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, y del ensayo sobre Darío. Después de *Ariel* (1900), su magisterio americanista se impuso sobre toda otra actividad y relegó el ejercicio de la crítica a un plano secundario aunque no despreciable. Rodó jamás abandonó la crítica; jamás disminuyó su capacidad crítica. Si hiciera falta alguna prueba, ahí estarían sus ensayos (sobre Jiménez, sobre Montalvo) escritos en los últimos años de su vida y recogidos en *El Mirador de Próspero* (1913); lo probaría su página sobre Rubén Darío en ocasión de la muerte del poeta (1916). Pero no ejerció la crítica con la misma periodicidad y empeño ininterumpido de sus primeros años. Muchas veces (además) subordinó su crítica a la milicia americanista y hasta llegó

en algunos casos a utilizar su palabra magistral para respaldar, estéticamente, a quienes sólo lo merecían por la comunidad de ideales.

Cuando Rodó inicia su actividad crítica ya está completado su periodo de aprendizaje silencioso, ya tiene bien elegidos sus maestros. En América, Juan María Gutiérrez; en las letras españolas coetáneas—que leía con tanta asiduidad—habría que mencionar a Menéndez Pelayo, cuya orientación histórico-crítica ha dejado honda huella en el joven (que, sin embargo, llega a censurar el predominio de la erudición sobre la crítica en los últimos trabajos del maestro); a Juan Valera y su elegante esteticismo; a la condesa Pardo Bazán (que le sirve de guía en el laberinto de la novelística moderna) y, *last but not least*, a *Clarín*, de quien compartió con entusiasmo casi todo el ideario crítico, aunque nada de la agresividad con que lo practica. En Francia tiene también algunos maestros: Sainte-Beuve, Proteo crítico (como él mismo lo llama), cuyo *Port-Royal* estudió minuciosamente y que es la fuente de su comercio con Montaigne y Pascal; Renan, cuyo magisterio reconoce con unción en su predica arielista y que poco a poco se va desvaneciendo; Taine, a quien sigue fielmente en el método de reconstrucción histórico-literaria de dos de sus trabajos más ambiciosos y perdurables (*Juan María Gutiérrez y su época*, *Montalvo*, ambos concluidos en 1913); Guyau, cuyo estilo parabólico influye casi tanto como su pensamiento en la formación ensayística de Rodó; Brunetiere, en quien recoge las indicaciones de una nueva espiritualidad y de un temblor nuevo, pero a quien no acompaña en muchas fobias (Baudelaire, por ejemplo); Anatole France, cuyo elegante eclecticismo comparte, aunque sin gota de ironía, y Paul de Saint-Victor, cuya opulencia verbal, desenfrenada y hasta de mal gusto, alza como codiciado modelo (*Imágenes, imágenes, a lo Saint-Victor*,

apunta, como estímulo, en una anotación de trabajo). Otros nombres (Flaubert o Gautier, Villemain o Macaulay) pueden haber orientado ocasionalmente su crítica, y algunos aparecen citados por él mismo con reverencia, pero los primeros son los que nutrieron en forma permanente su pensamiento.

No debe extrañar el predominio de autores franceses. No se debía tan sólo a la influencia del momento. Aparte del idioma natal, Rodó leía perfectamente en francés. Sabía poco latín (según testimonia Pérez Petit) y menos griego; su inglés era escaso y hasta completada su formación intelectual no se resolvió a estudiarlo. Compró entonces un lingüafono (cuenta su hermano Alfredo) y estudió con ahínco dos o tres meses; luego empezaron a llegar a la casa común obras encuadernadas severamente, en lugar de los livianos tomos a la rústica de las ediciones francesas. Se ha podido determinar que en alguna de sus obras cita a Spencer directamente del inglés (se trata de *Facts and Comments*, en un artículo de *El Mirador de Próspero*), pero esto no basta para asegurar un comercio fácil y continuado.

### III

Los principios que inspiraron la crítica rodoniana están enunciados por él mismo en sus artículos y hasta ancha-mente explicitados en unas *Notas sobre crítica*. La cronología de sus escritos permite seguir la evolución del concepto crítico a través de toda su obra. La primera anotación importante ocurre en un artículo de 1895: «Gran condición del pensamiento de Gutiérrez es ese espíritu de fecunda y luminosa serenidad, el horizonte amplísimo en que se dilatan sus admiraciones y entusiasmos, no limitados nunca por exclusivismos de gusto personal ni por intolerancias de escuela, su capacidad para comprender todas las formas de lo bello dentro del arte

literario o identificarse con los más diversos estímulos de inspiración. Esta soberana libertad del criterio, que no ha de confundirse con la indiferencia doctrinal, erigida en principio regulador del juicio de arte por cierto superficial escepticismo estético hay en boga, ni con las incertidumbres de ese pálido eclecticismo que nace de la flojedad de la convicción o de la ausencia de amor y de entusiasmo por determinado ideal que imprima carácter y dé nervio a la personalidad del escritor, debe tenerse como por la más alta cualidad de la crítica y por el más triunfal y hermoso resultado que sea posible al espíritu alcanzar en la contemplación y juicio de lo bello.»

Dos conceptos básicos surgen aquí, en los umbrales mismos del ejercicio crítico de Rodó: amplitud de criterio, que relega el juicio personal en beneficio de una mayor latitud crítica; identificación simpática con la obra de arte. *Tout comprende c'est tout aimer*, podría haber dicho, modificando la célebre frase. En repetidas oportunidades insistirá sobre la amplitud de criterio y de gusto. En el borrador de una carta a Juan Francisco Piquet (10 de julio de 1897) comunicaba a su corresponsal: «Yo estoy rumiando un estudio que se intitulará, si es que llega a nacer, *De la tolerancia en la crítica*, y que quiero que sea algo así como una profesión de fe literaria. Tanto me seduce el tema ese que temo echarlo a perder si lo tomo sin gran serenidad de espíritu y reflexión. Por eso lo iré haciendo despacio. Pertenece a la serie de *La vida nueva*.» Nunca realizó Rodó su proyecto, pero el tema de la tolerancia crítica está siempre presente, explícita o implícitamente, en su obra. Al escribir sobre Rubén Darío en 1899 podrá decir (con sus ribetes de orgullo): «Presumo tener entre las pocas excelencias de mi espíritu, la virtud, literariamente cardinal, de la amplitud. Soy un dócil secuaz para acompañar en sus peregrina-

naciones a los poetas, a dondequiera que nos llame la irresponsable voluntariedad de su albedrío; mi temperamento de Simbad literario es un gran curioso de sensaciones. Busco de intento toda ocasión de hacer gimnasia de flexibilidad; pláceme tripular, por ejemplo, la nave horaciana que conduce a Atenas a Virgilio, antes de embarcarme en el bajel de Saint-Pol Roux o en el raro yate de Mallarmé.» En un papel inédito, quizá posterior, vincula Rodó ese temperamento de Simbad literario con lo que él llama la capacidad de transformarse por la simpatía (id est: la empatía) y dice: «La facilidad mía para transformaciones morales (en el ejercicio de la crítica, en general por obra de cualquier otra forma de simpatía), que no por fugitivas y contenidas de mi personalidad real dejan de darme a probar los sentimientos y tendencias más diferentes, instituye en mi interior una especie de anfiteatro de experiencias psicológicas indefinidas que bastaría para darme el interés de la vida.»

Por eso ha podido escribir a Unamuno (19 de julio de 1903) estas palabras sobre una de sus mayores limitaciones: «Me pasa con fray Luis en la lírica clásica lo que con Zorrilla en la romántica moderna. No ciertamente porque se parezcan entre sí, sino porque, reconociendo yo su indudable grandeza, no los reconozco míos, sé que no los comprendo cuanto debiera. Me apenan estas limitaciones de gusto, y usted sabe que procuro tener las menos posibles y pongo mi mayor aspiración en comprenderlo todo. Por esfuerzo y tesón de mi espíritu he vencido muchas de esas resistencias de mi gusto personal y espero dominar gran parte de las que me quedan. Cada día me siento más amplio y comprensivo. Creo que lo seré cada vez más. Claro está que por lo que respecta al poeta de la *Noche serena* (y lo mismo digo de Zorrilla), no debe darse más que un valor relativo a lo que afirmo de mi li-

mitación de gusto. Los admiro, pero comprendo que no todo lo que ellos me recen.»

### IV

En un artículo sobre Leopoldo Alas (1895) examina Rodó una de las controversias críticas del momento: «Se con-trovierte en nuestros días (escribe) la posibilidad de una crítica literaria que corresponda rigurosamente a la significación de los términos con que se la nombra, y ella se mantiene fluctuante entre estos dos puntos de atracción que en diverso sentido la apartan de su tradicional objeto y por igual la desnaturalizan o anulan: o el criterio que se limita a investigar y precisar las reacciones de la actividad literaria con elementos ajeno a la consideración de sus resultados artísticos y desdén el tecnicismo propio de estos resultados, o bien el individualismo doctrinal, la irresponsable genialidad del que comenta, sustituida a los preceptos racionales como base del juicio, y el libre campear de la impresión Rodó aparta su crítica de ambos extremos. No se encontrará en él una crítica extraliteraria o extraestética; tampoco encontrará en él una crítica subjetiv- librada a la arbitrariedad y al humor de cada instante.

Su crítica se apoyará en sólidos principios estéticos, y nada más que estéticos, aun cuando ocasionalmente de taque (como complemento) los valores morales y hasta nacionales que una obra de arte arrastra consigo.

En este mismo trabajo sobre Clarín al analizar su estética crítica, facilitó Rodó una visión continuada y coherente de su propia actitud. Para Rodó, Leopoldo Alas «afirma, pues, sin negar a las espontaneidades de la impresión y sentimiento individual como aspiración del género a que nos referimos lo que hay en ellos de legítimo y oportuno (sin desconocer tampoco la licitud

aquellas formas de la crítica que extienden sus horizontes fuera de lo que artísticamente es necesario y hacen de ella ya una investigación científica del ambiente, ya un estudio de relaciones sociales y políticas, materia de observación moral o experimento psicológico—la significación insustituible y esencial de la crítica literaria como juicio de arte—, como referencia de la obra a ciertos principios que el crítico tiene por verdad y en cuyo nombre aprueba o condena, siempre en atención al fin directo de la actividad literaria que es la realización de la belleza.»

En un texto inmediato aclara Rodó el significado de este criterio esteticista: «No tiende este criterio a una reacción que sería absurda; no significa volver a la consideración de la obra bella como objeto aislado, al juicio para el que ni el valor relativo de las reglas, ni la personalidad del escritor, ni el imperio de las influencias naturales y sociales, eran factores que modificasen la invariable aplicación del precepto; pero significa reivindicar contra la intromisión de elementos extraños al arte puro y libre en la censura estética y contra las variaciones subjetivas de la apreciación, la soberana independencia de lo bello, por una parte, el valor real y objetivo de la crítica y la legitimidad de ciertas leyes, por la otra.»

En el año 1896 publica en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* unas *Notas sobre crítica* que resumen su ideario. En las primeras reitera ese criterio de tolerancia, ya expuesto arriba. El crítico es comparado con el cómico, de acuerdo con el célebre análisis de Diderot. «La más elevada aspiración de un espíritu literario (agrega) ha de cifrarse en la ciudadanía de la ciudad ideal que imaginaron en Weimar los dos geniales colaboradores de *Las Horas* y a la que debía llegarse por la armonía de todos los entusiasmos y la reconciliación de todas las inteligencias.» La importancia que

Rodó concedía a esta formulación se demuestra por haberla incluido, con algún desarrollo complementario, como *Lema* de su primer opúsculo: *La Vida Nueva*, I (1897). Entre las mismas *Notas sobre crítica* hay una que se refiere al imperio de las opiniones autorizadas (*id est*: a las opiniones de la crítica) sobre la común opinión individual y que apuntan, por tanto, a la influencia social y formativa de la crítica en la fijación de los patrones estéticos de la época. Rodó no hace más que rozar el tema, pero se advierte que reconoce la importancia del magisterio crítico en momentos en que lo está ejerciendo con toda responsabilidad. También se refiere a la evolución del juicio crítico y a la necesidad de renovar las opiniones. Ya está en germen aquí el pensamiento que convertiría en eje de su meditación en *Motivos de Proteo* (1909), lo que Henríquez Ureña, acertadamente, ha llamado su Ética del devenir. La frase de Rodó merece transcribirse. «El crítico que al cabo de dos lustros de observación y de labor no encuentre en aquella parte de su obra que señala el punto de partida de su pensamiento un juicio o una idea que rectificar, una página siquiera de que arrepentirse, habrá logrado sólo dar prueba, cuando no de una presuntuosa obstinación, de un espíritu naturalmente estacionario o de un aislamiento intelectual absoluto.»

Después de una clasificación, con ejemplos, de las distintas formas que asume el espíritu crítico (desde el dogmático Boileau hasta el rencoroso Zoilo), Rodó examina el problema que se plantea a todo creador, y en este sentido el crítico es también creador: la insuficiencia del verbo para transmitir «ciertas reconditeces del pensar, ciertas delicadezas de la emoción estética, ciertos matices del juicio». La lucha con lo inefable, en fin. En estas reflexiones se advierte hasta qué punto encara el ejercicio de la crítica como una actividad estética supe-

rior, hasta qué punto la crítica es creación, hasta qué punto el crítico no es rival del creador sino su más íntimo colaborador. En una página del mismo año 1896 ha dejado escrito: «...yo no concibo la crítica sino como un homenaje tributado a la superioridad jerárquica de los que crean sobre los que analizan.» Y en su estudio sobre *Rubén Darío* (1899) confirma: «La capacidad de admirar es, sin duda, la gran fuerza del crítico.» (En otro texto, de 1909, habla del «supremo don de la crítica: el don de admirar.») Fuerza o don, es evidente que para Rodó la crítica supone una actividad generosa de simpatía, de penetración amorosa en la obra ajena, de fina comunicación con sus más permanentes esencias; una labor que es homenaje.

Otros textos podrían complementar y aun precisar mejor lo dicho. Así, por ejemplo, en 1897, señala con más insistencia la función de glosa o traslado que tiene la crítica: «Es de la crítica (afirma) penetrar en el secreto de la obra de la imaginación y convertir al lenguaje de la idea lo que en ella se expresa en el lenguaje alado de la imagen.» Y esto dicho en un artículo en que analizan los poemas de Leopoldo Díaz ensaya la técnica de recreación o glosa que desarrollaría ampliamente en su estudio sobre *Prosas profanas*. En este último trabajo se evidencia la labor de amplificación y traslado (del lenguaje de la imagen, Poesía, al lenguaje de la idea, Crítica) que el crítico debe encarar como misión principal.

La importancia del estudio sobre Rubén Darío aparece acrecida, también, porque además de poner en práctica su método empático y resonador, Rodó se muestra trabajando; a medida que estudia la obra va mostrando su método. Así, al comentar *Era un aire suave...* escribe: «Tal amplifica mi fantasía, dócil a toda poética sugestión, el fondo hechizado del cuadro en que la magia

del poeta hace revivir a esa marquesa Eulalia... (...) ¿Tocar así la obra del poeta, para describirla, como un cuadro, con arreglo a un procedimiento en que intervenga cierta actividad refleja de la imaginación, es un procedimiento legítimo de la crítica? Sólo puede no serlo por la incapacidad de quien lo haga valer.» En otro momento se refiere a su crítica como «esta confesión de impresiones». El crítico se halla, pues, muy cerca del poeta y hasta asimila sus métodos y amplifica con su fantasía lo que el poeta deja, apenas sugerido, en su verso. Rodó tiene conciencia de que su ensayo sobre Darío no es mera glosa. Sabe que ha trabajado en él examinando la obra del poeta desde muy variados puntos de vista, que su misma estructura (una primera parte de reflexión general, una segunda de glosa, una tercera de balance y distinción) pone en evidencia los modos de la aproximación crítica. Pero desea que el lector lo advierta y se deja ver (o se exhibe) en pleno trabajo. Apunta, por ejemplo, al pasar: «en estas páginas... he puesto en movimiento tantos modos de juicio; o su hábito de ir marginando con un lápiz las páginas del libro que lee: «mi lápiz—que es, mientras leo, algo así como el secretario de mis nervios e invade con correrías de colegial las márgenes blancas de los libros...»

En este ensayo, en que Rodó ha puesto tanta gracia de estilo, como si quisiera rivalizar en prosa con el poeta predomina sin duda la crítica-glosa más que la crítica-análisis. De ahí que mis ta tanto en la cuota subjetiva (fantasía, imaginación refleja, impresiones, nervios). Pero no se crea que esta dócilidad del crítico ante el creador, esta natural subordinación aceptada, involucra una disminución del valor que Rodó concedía a la crítica de análisis y juicio. Su concepción de la crítica era tan alta por varia y totalizadora, que en 190 pudo escribir: «la crítica es hoy, mu

lejos de limitarse a una descarnada manifestación del juicio, (...) el más vasto y complejo de los géneros literarios; rico museo de la inteligencia y la sensibilidad, donde a favor de la amplitud ilimitada de que no disponen los géneros sujetos a una arquitectura retórica, se confunden el arte del historiador, la observación del psicólogo, la doctrina del sabio, la imaginación del novelista, el subjetivismo del poeta.»

En estas apuntaciones ocasionales no falta ni siquiera la visión de lo que Eliot llama la crítica del practicante, es decir: la del artista mismo (*Motivos de Proteo*, CVII), ni la referencia a la relación Hombre-Niño/Crítico-Poeta (*Mi retablo de Navidad*, 1911; en *El Mirador de Próspero*). Una lectura minuciosa de sus artículos revelaría muchas otras opiniones importantes sobre crítica, sobre sus formas, sobre sus métodos, sobre sus técnicas. Pero hay un lugar en donde Rodó restituyó con mayor continuidad su pensamiento crítico; esas páginas han sido recogidas por sus familiares en los *Últimos Motivos de Proteo* (1932); y en cierto sentido permiten concluir la visión de la crítica rodoniana.

Un artículo (*La facultad específica del crítico*, ha sido titulado por sus palabras iniciales) se refiere a la relación entre crítica y creación, y trata de demostrar que la crítica es una forma de la creación. Insiste allí en la «emoción de simpatía», que contribuye a recrear el objeto poético; asegura: «La crítica no es sino la expresión consumada y perfecta de la aptitud de contemplación artística, y ese elemento activo que en la pura contemplación germina, en el gran crítico se magnifica y realiza hasta emular la potencia creadora del grande y soberano artista.» Más adelante vuelve sobre la semejanza entre la labor del artista y la del actor (ya apunta la en sus *Notas sobre crítica*, 1896), en la expresión de la belleza contenida en una obra; sostiene que el crítico puede llegar has-

ta crear belleza donde no la hay o puede descubrir motivos de belleza allí donde el autor no acertó a expresarlos, semejante en esto al artista genial que descubre en alguna fábula grosera o en algún intento fracasado el germen de su creación. La intuición crítica es comparada luego a la del artista mismo, a esa cualidad que en el poeta se llama inspiración y que para Rodó no se diferencia de la capacidad intuitiva del crítico: «Es la propia intuición artística, con la diferencia de que tiene por punto de partida el dato reflejo, en vez del natural e inmediato.» Esa penetración simpática, que es posible por el amor; no es en sí misma el juicio (aclara Rodó en otro texto, natural complemento del que aquí se examina y que los editores han separado bajo el título de *Tres clases de críticos*). Sobre esta identificación simpática se alza la libertad del juicio y del sentido estético: por profunda que haya sido la identificación, el crítico se libera de ella (sin olvidarla, aprovechándola) para su juicio. De ahí que Rodó considere al crítico de sensibilidad simpática como «el *homo duplex*, el más fiel ejemplo genérico de escisión o doble faz de la personalidad». Por lo que aclara: «La participación en determinado sentimiento, medio único de conocerlo y penetrarlo hasta el fondo, no obliga al crítico ni a la aprobación de ese sentimiento ni siquiera a la complacencia en él.» El artículo se cierra con una consideración de las tres clases de lectores: el que sólo asimila lo que se le asemeja; el que resulta dócil a toda sugestión y sigue hipnotizado a cada nuevo autor; el que puede duplicarse realmente durante la lectura, que es capaz de participar del alma ajena, pero que al mismo tiempo no abdica de la facultad de juzgar, que es la que determina propiamente al crítico, no avasallada nunca por la tempestad de ideas y pasiones que allí, en el propio espíritu, se desarrolla en tanto, bajo

ella, por imitación y contagio de lo que pasa en el alma del artista a quien se trata de comprender y valorar. Una vez más se compara esta duplicidad psicológica del crítico—que es la clave de su propio carácter—con la del actor (o el orador). El análisis se cierra (como en los *Motivos de Proteo*) con el esbozo de una parábola o ilustración poética: la de Júpiter y la Niña Europa, en que el dios es actor y espectador del rapto divino.

#### V. EL CRITICO Y LA LITERATURA

Un crítico no puede inventar una literatura. Cuando Rodó era crítico profesional (1895-97) los autores que él comentó eran los que entonces importaban en las letras españolas e hispanoamericanas. Algunos de ellos (Menéndez Pelayo, Clarín, Galdós) no han perdido su vigencia hoy. Otros (Campoamor, Núñez de Arce, Vargas Vila) fueron olvidados por el mismo Rodó, quien, al no recoger sus juicios sobre ellos en *El Mirador de Próspero*, 1913, sancionó ese olvido. En uno de sus artículos de entonces, *Arte e Historia*, 1897, justifica su dedicación al pasado literario señalando «la tristeza infecunda de nuestra presente vida literaria». Eso en 1897. La aparición de Rubén Darío, el triunfo del Modernismo y de la llamada generación del '98 en España, modificaron profundamente el cuadro de valores. Rodó no tardó en conocer a Darío. Sobre el poeta de *Prosas profanas* publicó en 1899 el ensayo más completo y penetrante que se le dedicara hasta la fecha, incomparablemente superior al celebrado de Juan Valera sobre *Azul...* (1888).

Después de 1900 no quiso (tal vez no pudo) ejercer desinteresadamente la crítica literaria. En 1912 escribió a García Godoy una carta que luego recogió en *El Mirador*. Allí afirmaba que la gran tarea de las naciones hispanoamericanas es la de formar y desenvolver su per-

sonalidad colectiva, el alma hispanoamericana, el genio propio que imprima sello energético y distinto a su sociabilidad y a su cultura. Para esta obra, un arte hondamente interesado en la realidad social, una literatura que acompañe, desde su alta esfera, el movimiento de la vida y de la acción, pueden ser las más eficaces energías. Consecuente con este principio, sus ensayos posteriores a *Artel* demuestran una coexistencia de crítica literaria y militancia americanista. Los mejores (*Montalvo y Juan María Gutiérrez y su época*, ambos de 1913) ofrecen cabal ejemplo de historia y crítica literaria aplicadas al estudio de la cultura americana y de sus incipientes tradiciones. (Que las preocupaciones puramente estéticas siguieron ocupando su espíritu es bien evidente en las páginas que dedica al estilo de Montalvo en el capítulo VI.) En la misma línea americanista, y aunque hoy no merezcan igual atención, deben considerarse sus prólogos o reseñas de obras de Carlos Arturo Torres, García Calderón, García Godoy, Díaz Rodríguez, etc. Para su exacto enjuiciamiento no debe olvidarse que todos estos trabajos fueron luego recogidos en el libro que Rodó puso bajo la tutela del maestro de *Artel*: *El Mirador de Próspero*.

Pero Rodó no abandonó totalmente la crítica pura o (ideológicamente) desinteresada de sus primeros años. De 1907 es su excelente reseña (desfavorable) de una antología americana que preparó Manuel Ugarte en París. De 1910 es una breve nota (*Recóndita Andalucía*) sobre las *Elegías* del entonces novel poeta Juan Ramón Jiménez, nota que revela la sensibilidad crítica de Rodó. De 1916 es su homenaje fúnebre a Rubén Darío, hermosa página que sirve de complemento digno a su ensayo juvenil sobre el poeta. Del mismo año el excelente prólogo a *El terruño*, de Carlos Reyles, y una necrológica sobre Stechetti, que integra sus correspondencias europeas. En su co-

rrespondencia podrían relevarse numerosos ejemplos de este tipo de crítica en cartas dirigidas a Miguel de Unamuno, a Juan Ramón Jiménez, a Gabriel Miró, a Horacio Quiroga, a Alcides Arguedas, a Pedro Henríquez Ureña, entre otros. Después de 1900, entregado como estaba Rodó a la creación de *Proteo* y a la milicia americanista, el ejercicio de la crítica resultó cada vez más espaciado. Cada vez eran menos frecuentes las ocasiones de pronunciarse; y muchas veces, éstas obedecían más al impulso de la presión amistosa o a la comunidad de ideas que a la pura fruición estética. De ahí que haya en sus juicios muchas notorias omisiones. Las más lamentadas (y censuradas) se refieren a dos de sus ilustres coetáneos.

Con la solitaria excepción de Carlos Reyles (al que dedicó, por lo menos, dos valiosos trabajos, en 1900 y en 1916, Rodó no se pronunció ni sobre Florencio Sánchez ni sobre Julio Herrera y Reissig en artículo de crítica que merezca registrarse. No dejó, sin embargo, de reconocer su valor, como lo demuestra el hecho de que haya seleccionado páginas de ambos para la discutida *Biblioteca Internacional de Obras Famosas* de la que fué colaborador. De la selección y de las elípticas noticias con que los presenta cabe deducir una preferencia por los últimos dramas de Sánchez, en que el dramaturgo intenta una superación del naturalismo, así como una mayor estima por aquella parte de la obra de Herrera y Reissig más vinculada a la de un Darío o a la de un Lugones, lo que parece implicar desafecto de sus experimentos poéticos más audaces. Su relativo silencio público no dejó de asumir cierto aspecto de sanción negativa, porque un crítico también se pronuncia por omisión.

Sin embargo, no pudo ser ése su propósito. Al abandonar el ejercicio continuado de la crítica, Rodó deponía ese magisterio periódico, esa suerte de cen-

sura superior que ejerció en los primeros años de su carrera literaria. La suspensión del juicio frente a valores controvertidos de las letras uruguayas no significó más que eso: una omisión que por lamentable que parezca hoy no implica desafecto o censura.

«Era una naturaleza de crítico, en cuanto esta palabra expresa, esencialmente, una idea de simpatía y no de resistencia; de solidaridad de la imaginación, antes que de frío análisis.» Con estas palabras define Rodó en 1913 a Juan María Gutiérrez; con estas palabras podría sintetizarse también su propia actitud crítica.

## 6

## LA CREACION Y EL ESTILO

## I

Cuando se habla del estilo de Rodó se piensa en un estilo único e inmutable, fijado para siempre desde los mismos orígenes del escritor. Esto correspondería a la impresión de continuidad inalterada que produce su pensamiento y su personalidad entera y que uno de sus críticos ha expresado (con delicado error) así: «En realidad, Rodó no recorre una línea ascendente en la revelación de su personalidad, sino que aparece maduro y pleno desde sus primeros ensayos.» Nada más engañosa que esta perspectiva. Tanto el pensamiento como el estilo de Rodó evolucionan. Es más (y refiriéndome ahora sólo al estilo), no hay una sola manera de Rodó; hay tantos estilos como periodos en su producción literaria, tantos como géneros literarios cultivó.

Lucharon dentro de Rodó más de una vocación particular, dentro de la indiscutida vocación literaria. Su organización intelectual, su sensibilidad estética,

no se resignaron a orientarse únicamente por una o dos sendas perfectamente delimitadas: la del crítico literario, dominante en sus primeros años; la del ensayista y pensador americano de su madurez. Así, por ejemplo, en los comienzos mismos de su carrera se le ve atraído poderosamente hacia el verso. Pero una oportuna visión autocrítica coarta el desarrollo de esta aptitud limitada y orienta definitivamente su obra hacia una concepción, cada vez más amplia, del ejercicio crítico. Más tarde, es la narración simbólica la que disputa la hegemonía al espíritu crítico. Rodó llegó a subordinar su creación pura a la crítica, llegando a buscar en ésta lo que puede lograrse exitosamente sólo en el plano poético. Como un feliz equilibrio entre ambas tendencias compone, en 1899, la glosa crítica de *Rubén Darío* en que intenta la recreación en prosa de muchos poemas.

Ya en 1900 se le ve ensayar directamente y sin el transparente pretexto crítico la creación narrativa. En su *Ariel* ha intercalado algunas narraciones que él mismo llama *cuentos simbólicos* o *parábolas*, y de cuyo alcance ilustran estas palabras de 1909: «el cuento, que es una novela menor, más alada, más leve, más primorosa...» Al componer luego *Motivos de Proteo* (1909) el cuento simbólico adquiere valor importantísimo de ilustración; el propio Rodó subraya su función didáctica al citar desde el epígrafe inicial: «...Todo se trata por parábolas.» (Marcos, IV, II.) En ambas obras, las narraciones cumplen también una función poética: son extensas imágenes, metáforas morosamente elaboradas, ilustraciones de un pensamiento que se complace en una suerte de doblaje poético. Hacía esta fecha anota en uno de sus cuadernos de apuntes: «¡Imágenes! ¡Imágenes! Estilo a lo Saint-Victor.»

Hay, por tanto, un estilo parabólico suyo en que lo ornamental y descripti-

vo, en que el ritmo sensual de las palabras mima las realidades prestigiosas que la lengua evoca; un estilo en que se percibe la huella perdurable de Rubén Darío y del Modernismo poético. Sus cuentos no son puras creaciones poéticas, son *enxemplos*, viñetas que pone el autor a sus páginas de análisis; su naturaleza es híbrida. Pero, a pesar de ello, es visible la entrega de Rodó al puro acto de narrar, de recrear realidades (posibles o meramente simbólicas) por medio de la palabra, trabajada en ritmo y en número en énfasis y movimiento, como la palabra del poeta. Una prosa esencialmente poética es la de estas narraciones.

Con *Ariel* y con *Motivos de Proteo* desarrolla Rodó un gran estilo de ensayista (no meramente un estilo funcional de crítico). Ya en *El que vendrá* era visible esa tendencia hacia el período de sostenido ritmo, de lentos y pausados giros, de amplia dicción, que encuentra su colmo en los pasajes más oratorios de *Ariel* (un discurso, al fin y al cabo) y en las más elaboradas tiradas de *Proteo*. Ese estilo de ensayista es el que se reconoce generalmente como el estilo de Rodó: un estilo que se celebra o vitupera como único.

Sin embargo, los accidentes de una carrera literaria intensa obligaron a Rodó a practicar también estilos más funcionales: el de la oratoria política (periodística o parlamentaria), el de la crítica literaria en revistas, el del mero periodismo cotidiano. Cada una de esas formas exigió de él un estilo distinto en el que se conservaban ciertos rasgos de nobleza elocutiva y de casticismo lingüístico del fondo común, pero que imponían a su pluma ritmos muy dispares e imaginaria varia. Alguna ocasión, como el ensayo sobre *Montalvo* en 1913, le permitió la completa maduración de un estilo crítico que se venía gestando lentamente desde sus comienzos.

El viaje a Europa provoca un último

avatar de su estilo; la crónica periodística de impresiones y divagaciones, el reportaje de ribetes líricos, encuentran a Rodó con una pujanza extraordinaria. Su estilo, algo anquilosado en el ensayo y la crítica larga, se agilita sin perder su grave elegancia. Deja caer gran parte de la pompa oratoria y encuentra, en cambio, una sensibilidad para la palabra que convierte alguna de sus páginas de *El Camino de Paros* en la prueba más admirable de su talento verbal, de su recatada sensibilidad de estilista. En la soledad y hasta en la desolación de su último viaje, descubre Rodó una frescura de escritor que faltaba a su ejemplario de estilos.

El examen de un trabajo de su juventud (sobre Juan María Gutiérrez) permite afinar un poco más estas precisiones. Es sabido que entre 1895 y 1897 Rodó publicó en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* cuatro trabajos sobre el pasado literario platense, que en 1913 refunde bajo el título común de *Juan María Gutiérrez y su época*. Si se comparan los artículos originales con la refundición es posible advertir no sólo que Rodó modificó muchas de sus valoraciones literarias juveniles, sino que simultáneamente realizó una cuidadosa tarea de depuración estilística. A veces se trata de una modificación que tiende a atenuar la deliberada resonancia de una frase o elimina alguna patentada pomposidad. Al comentar, por ejemplo, el artículo que en *El Iniciador* dedica Miguel Cané a Larra, concluía el crítico de veinticinco años: «...puede ser considerado como un juicio perfecto, definitivo, que sería lícito trasladar, sin modificaciones, de las hojas fugaces e improvisadas de la prensa, donde vió la luz, a las páginas de bronce de la historia». El texto de 1913 dice, mejor: «...un juicio definitivo y perfecto, que hoy podría figurar, sin alteraciones, en el texto de una historia literaria». Con lo que el

lector se ve aliviado a la vez de «hojas fugaces e improvisadas» y de las impracticables «páginas de bronce».

Algunas de las modificaciones consisten en la sustitución de una metáfora o de un giro, ya desvalorizados, por otro que restituye eficacia a la impresión. En el prólogo a *Narraciones* (que utiliza también para la refundición de 1913) había reiterado: «...y refleja su luz sobre la frente de los héroes satánicos de Byron...» El nuevo texto sustituye el clisé verbal por una expresión más viva: «...y rodea de irresistible luz...» Al revisar las páginas de su juventud sabe encontrar a veces imágenes con que enriquecer su significado, como (por ejemplo) cuando cambia: «Algunos olvidados ingenios, cuyos nombres sólo han podido traspasar para las investigaciones de la erudición los lindes de la época en que figuraron...» (expresión imprecisa y penosa) por esta otra formulación, más exacta, sintácticamente, y más feliz: «Nombres olvidados, de esos con que cada generación literaria paga el pontazgo del tiempo...»

El estilista de 1913 (más de cuarenta años) no tuvo escrúpulos en rectificar al de 1895-97 (unos veinticinco). En casi todos los casos las modificaciones tienden a una mayor depuración del habla. El corrector avienta puntos suspensivos que mendigan el énfasis, arroja metáforas vulgares o cursis, epítetos ya resonantes de otras voces; ajusta la sintaxis y ordena más nítidamente su oración. La tarea de censor, en vez de enfriar o entorpecer el ímpetu juvenil, consigue perfeccionarlo. En realidad, hasta podría asegurarse que el estilista de 1897 es más convencional, más académico e insensible que el de 1913. Paradójicamente la madurez ha renovado (rejuvenecido) al escritor.

Esta variedad de estilos (ya en el tiempo, ya en el espacio) no debe extrañar. Según la ocasión, el estilo de Rodó adquiere rigidez marmórea o bus-

## CLAVE DE LOS SIGNOS

Fecundidad y virtualidad científica de la idea de la complejidad personal.....	□	Personajes interiores (como precedente o prólogo a glauco).....	□
La región subconsciente del alma.....	○	La simpatía.....	△
Complejidad de cada sentimiento en particular.....	X	Complejidad física.....	49
El estado glauco.....	—	Definiciones del carácter, de la personalidad y de la individualidad.....	%
Alucinaciones de la memoria en el mismo.....	I	El yo natural y el ficticio.....	M
Educación unificadora por el arte.....	○	Ejemplos literarios o históricos de desdoblamiento.....	+
La regeneración.....	X	El ensueño - La contemplación (asociado a las nubes).....	N
Complejidad del alma moderna.....	I	Evolución rítmica del carácter.....	1,2
La herencia y la complejidad.....	—	Ordenación psíquica en torno de algo.....	∞
El ideal en el orden moral.....	∞	La complejidad y lo poético.....	◎
Lo normal y lo mórbido.....	∞	Incoherencia.....	-○-○-
Interpretación de formas en las nubes.....	N	Los amorfos.....	-○-○-
Transpersonalización del genio.....	G	Asociación matemática.....	∪
Necesidad de un sentimiento director.....	△	La unificación.....	∪
La memoria y demás factores eficientes en las alteraciones de la persona.....	⊕	La introspección.....	∪
Transpersonalización en el actor.....	⊗	Diferencias entre las diversas alteraciones de la personalidad.....	35
Transpersonalización en el crítico.....	⊕	La complejidad es signo de progreso.....	∪
Nosee te ipsum.....	7	La ciudad interior.....	(
Rareza de la unidad absoluta.....	∞	Imaginación simpatía.....	(
Casos en que se transforma la personalidad normalmente.....	+	La personalidad colectiva.....	∪
El equilibrio superior y el inferior.....	?	Base física de la personalidad.....	⊗
Educación en general.....	#	Sugestión-imitación.....	♀
Es un bien renovarse.....	⊙	Misticismo.....	♀
Complejidad natural del espíritu (inclusive lucha de tendencias).....	~	Casos mórbidos o anormales de alteración.....	X
Unidad natural del espíritu.....	•	Lucha, conflicto.....	Y
Correlación orgánica.....	H		
El medio y la transformación personal.....	2		

ca disimularse en el vasto anonimato del periodismo.

Mientras puló el movimiento de la frase, el impetu y el ritmo en su *Bolivar*, redacta sueltos incoloros y hasta triviales, estilísticamente, para cotidianos de la capital. Porque en Rodó el estilo era creación y no fórmula. El mismo ha fijado en una célebre página los caracteres de esta creación: Es de 1900 y se titula *La gesta de la forma*. El estilo se convierte en lucha, en forja. Para el escritor, en esta lucha le va la vida. Rodó llega a decir: «Dejáis en las ennegrecidas páginas algo de vuestras entrañas y de vuestra vida.» Y en intuición que adelanta la tesis de la estilística sostiene: «La lucha del estilo es una epopeya que tiene por campo de acción nuestra naturaleza íntima, las más hondas profundidades de nuestro ser.» El pasaje se cierra con la evocación del nombre tantalizador de Flaubert, al que dedica también unas líneas expresivas en *Motivos de Proteo* (LXIV).

## II

En carta a Francisco García Calderón de 2 de agosto de 1904 ha dejado Rodó valioso testimonio de su manera de trabajar. Allí dice: «Mi modo de producir, sobre que usted me pregunta, es caprichoso y desordenado en los comienzos de la obra. Empiezo por escribir fragmentos dispersos de ella, en el orden en que se me ocurren, saltando quizá de lo que será el fin a lo que será el principio, y de esto a lo que irá en el medio; y luego todo lo relaciono y disciplino. Entonces el orden y el método recobran sus fueros, y someto la variedad a la unidad. Al principio no veo claro el plan de desenvolvimiento de la obra. Encaro la idea de ella por la faz que primero se me presenta, y mientras voy escribiendo el plan se va haciendo en mí. Son así simultáneas

la concepción del plan y la ejecución. Para la forma soy descontentadizo y obstinado. Percibo muy intensamente el ritmo de la prosa, y procuro obtenerlo. Escribo mentalmente casi sin cesar, aun en la calle, aun en la mesa. Mis borradores suelen ser un montón de jirones de papel, de toda forma, especie y tamaño. No tengo, para excitar la fantasía, un gato a quien pasar la mano, como se cuenta de autor célebre; pero aseguro a usted que casi no puedo escribir de seguida sin tener a mi alcance un diario, periódico o libro que de cuando en cuando tomo para palparlo, para estrujarlo (y así he echado a perder muchos inocentes volúmenes) y hasta para aspirar su aroma, si es impreso nuevo, el incomparable aroma del papel y la tinta.»

A estas declaraciones de Rodó cabe sumar las de su biógrafo y amigo de la época de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, Víctor Pérez Petit. Aunque la transcripción es larga, vale la pena por la luz que arroja sobre sus procedimientos literarios. Dice, en un artículo de 1895: «Es un poco indolente y parece que escribiera siempre de mala gana. Es que tiene el temor y el respeto de la forma. Parece escritor fácil por la donosura de su estilo, pero nadie imagina la lidia incruenta a que se entrega para hilvanar sus párrafos. Y tiene el modo más original de escribir: distribuye el plan, combina las grandes líneas, apunta las ideas generales. Andando por la calle, medita. A veces, sobre un punto determinado, le ocurre una observación: la anota en el papel de un sobre que lleva en el bolsillo. Pasando luego por un escaparate, por ejemplo, una joya le sugiere una imagen; se detiene y la apunta en el puño de la camisa. Otro día, descubre el adjetivo adecuado que inútilmente había andado buscando y llena el hueco que dejara en una de sus apuntes, trazadas rápidamente en el dorso de una tarjeta de vi-

naturaleza, tal su dualidad irreductible siempre.

¿Qué hay debajo de esta condición plástica del pensamiento de Rodó? En un estudio experimental ha intentado analizarlo Vera Yamuni Tabush (*Conceptos e imágenes en pensadores de lengua española*, México, 1951, cap. V en particular). Aparentemente, el pensar con imágenes sería índice del ametodismo que aqueja a los pensadores de la lengua y al propio Rodó; sin embargo, un análisis minucioso de los primeros capítulos de *Motivos de Proteo* permite llegar a la conclusión contraria: las imágenes, ya implícitas, ya explícitas, tienen homogeneidad y contribuyen a la continuidad metódica del discurso; a través de ella no sólo se alcanza la comunicación de la doctrina del autor (la constante transformación de la personalidad a lo largo de la vida) y su propia axiología; también se entra en comunicación con su espíritu proteico. Esa sucesión de imágenes homogéneas es cifra de la sucesión de estados del espíritu y expresión viva de la misma doctrina. Por otra parte, la única manera de denotar lo psíquico es a través de imágenes físicas.

La imagen no es sólo un ornamento o una gracia del estilo; es, en realidad, un elemento esencial de la expresión del pensamiento y de la personalidad del escritor. El estilo es, aquí, el hombre. Esta estilística del pensamiento (como la llama la autora) toca las raíces del ser y no sólo las de la creación. El acierto de este análisis incita a prolongarlo en el terreno literario mismo que la autora (en esta exploración preliminar, al menos) apenas roza. En los textos de Rodó las imágenes aparecen bajo formas que corresponden a distintos grados de elaboración poética; entendido aquí este término en su significación etimológica de creación. Abundan las imágenes que no superan la etapa de símiles o compara-

ciones. Escojo algunas, de los libros más trabajados estilísticamente. En *Rubén Darío* (1899) señala el apartamiento del poeta de «la vida mercantil y tumultuosa de nuestras ciudades» y apunta, como referencia erudita e ilustración cultural, «la granja del Tibur, el retiro de Andes o Tarento, la estancia sabina» donde se refugiaron ilustres poetas de la antigüedad: «todos los seguros de aquel grupo de helenizados espíritus que, con el pensamiento suspenso de las manos de Atenas y sin mezclarse a la avasalladora prosa de la vida exterior, formaron como una gota de aceite ático en las revueltas aguas de la onda romana». Se advierte la busca de la imagen ya desde la tensión que determina el mismo proceso alusivo; en vez de mencionar directamente a Virgilio, a Horacio, a Mecenas, Rodó apunta el nombre de sus refugios (o seguros como prefiere escribir con giro arcaizante), ensaya el movimiento hacia el símil a través de uno ya fatigado («la... prosa de la vida») y lo obtiene, lo fija, en la conclusión misma de la frase que renueva la imagen de la gota de aceite por el adjetivo *ático*.

En el mismo opúsculo puede relevarse un ejemplo de comparación frustrada porque la imagen que convoca el crítico está teñida de alguna vulgaridad. Compara el ritmo de la prosa y las rimas que a veces se deslizan en ella, refundiendo sin ventaja dos modos diversos de armonía, con lo que sucede «al enamorado voraz que, presuroso por besar las dos mejillas a un tiempo, no acertó a poner el beso en ninguna». Pero abundan en la prosa de Rodó los símiles felices y plenos, rotundos. De *Ariel* (1900) son éstos: «La inmensidad de Babilonia y de Nínive no representa en la memoria de la Humanidad el hueco de una mano si se la compara con el espacio que va desde la Acrópolis al Pireo.» Y en la conclu-

sión del libro, habla *Enjoltrás* y dice: «Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador.» Compite en esta última frase Rodó con el poeta, no en el número (o ritmo), sino en belleza de la intuición.

En *Motivos de Proteo* (1909) el símil evidencia mejor que en otro libro su condición didáctica. Baste este ejemplo del capítulo III: «El esquema de una vida que se manifiesta en actividad bien ordenada sería una curva suave y graciosa ondulación. Varia es la curva en su movimiento; la severa recta, siempre igual a sí misma, tiende del modo más rápido a su fin; pero sólo por la transición, más o menos violenta, de los ángulos, podrá la recta enlazarse a su término con otra, que nazca de un impulso en nuevo y divergente sentido; mientras que, en la curva, unidad y diversidad se reúnen; porque, cambiando constantemente de dirección, cada dirección que toma está indicada de antemano por la que la precede.»

También abundan las metáforas, a las que concedía Rodó desvelo comparable al de un parnasiano: un Heredia o un Leconte, un Goncourt. No debe sorprender, pues, que muchas de ellas tengan un inequívoco acento neoclástico, estatuario y hasta marmóreo. En *Rubén Darío*, habla del clasicismo que corre debajo de todas las manifestaciones artísticas del Occidente y resume su pensamiento en esta metáfora: «Esta vena de mármol correrá, sin interrumpirse un momento, a través de todas las piedras góticas del romanticismo.» Del mismo orden, es la metáfora que tanto celebró María Eugenia Vaz Ferreira en carta que se repro-

duce en la *Correspondencia*; ocurre en *Motivos de Proteo* y sirve para abrir la evocación de Miguel Ángel niño: «Allá, en el valle del Chiana, ante las canteras de mármol que dan la carne de los dioses...» Otra de sus metáforas más logradas es la que redondea su retrato espiritual de Egipto (como oposición a Grecia) en *Ariel*: «La gracia la inquietud, están proscriptas de las actitudes de su alma, como del gesto de sus imágenes la vida. Y cuando la posteridad vuelve las miradas a él, sólo encuentra una estéril noción del orden presidiendo al desenvolvimiento de una civilización que vivió para tejerse un sudario y para edificar sus sepulcros la sombra de un compás tendiéndose sobre la esterilidad de la arena». Se vuelve a advertir en este caso el valor ejemplar de la imagen, su condición didáctica; Rodó cierra con ella, en magnífico movimiento, un desarrollo ideológico. En vez de ser la imagen una mera distracción, un lujo, del estilo es la condensación o precipitación última del pensamiento: su propia carne y sangre.

Los símiles, las metáforas, son elementos con que comunica Rodó su pensamiento (y no sólo las vestiduras de ese pensamiento); pero el proceso de imaginación no se detiene en ellas. Rodó tiende a la imagen compleja, que, como los símiles en Homero, vale también por sí misma aunque sin perder su condición ilustrativa o ejemplar. En ese proceso que desemboca en la narración (parábola o cuento simbólico) cumple una etapa intermedia el cuadro en que prima lo descriptivo. Ya se le encuentra en el más ambicioso de sus primeros escritos: *El que vendrá*, 1896. Los ejemplos de la literatura o del arte que convoca el joven crítico están tratados como pequeñas estampas o miniaturas. Es significativo que uno de los mejores corresponda precisamente a la evocación de Heredia: «De la

tiendas de orfebre que abrió el 'Parnaso', brindando en el alma de una generación de poetas una morada mejor y más suntuosa que la vieja Torre de Nesle a Benvenuto Cellini; de aquellas tiendas que incendiaron los aires en el choque del oro y de la luz, sólo quedó un taller donde el artista de *Trofeos* labra un cáliz precioso que ya no ha de levantar, en los altares del arte, mano alguna.» Podrían multiplicarse los ejemplos de este tipo de elaboración estilística que en *Motivos de Proteo* iba a manifestarse con variedad asombrosa.

Más interesante parece apuntar un probable origen a esta afición de Rodó. En uno de los cuadernos preparatorios de *Proteo* que se conservan en su Archivo y que él llamaba *Azulejo* (hoy ya está verduoso) apunta la profunda impresión, «como un relieve en cera virgen», de la lectura de *L'aveugle*, de Chénier, en la niñez, «una de las primeras cosas que leí». A esta composición dedica una mención especialísima en su *Rubén Darío*: Era aún el siglo XVIII, «Andrés Chénier cincelaba en el pórtico de la renovada poesía la figura homérica de *El ciego*, revelador del secreto perdido de la naturalidad de los rapsodas...» No es casual que sea precisamente este neoclásico extraviado en pleno hervor romántico, este preparnasiano, el que haya determinado y desde la niñez una huella en el espíritu de Rodó. Lo que aportaba Chénier no hacía más que alimentar una tendencia natural de su organización intelectual dócil a la imagen.

El colmo de este proceso de elaboración de imágenes es la parábola. La condición didáctica que las anima tiende a desaparecer en muchas de ellas por la presión del mismo impulso narrativo. Rodó llega a olvidar, como en *El faro de Alejandría* (*Motivos*, XXII), el estímulo inicial de pensamiento que genera la parábola y se complace en

su minuciosa elaboración. Un ejemplo más extremo aún lo ofrece *La respuesta de Leuconoe* (XVII), en que la misma narración se independiza hasta constituir una unidad por sí misma valledera y hasta capaz de contener en su seno una elaborada digresión geográfica. El placer de narrar puede justificar, incluso, la inserción de una parábola (*Mirando jugar un niño*, VIII) que no se adecua al desarrollo filosófico que pretende ilustrar y en la que no se advierte la necesaria correspondencia entre concepto e imagen. Estos casos han sido glosados por Roberto Ibáñez en un artículo de *Anales del Ateneo* (Montevideo, junio de 1947).

Cabría analizar un caso límite: el que facilita *La despedida de Gorgias* (CXXVII). Se trata de una ilustración, hermosa y densa, de la necesidad de liberarse de un respeto mal entendido a la enseñanza del Maestro. Rodó la inserta en un desarrollo que corresponde (según resume el índice) a «Voces que se oponen a la emancipación de una conciencia». A la segunda voz («¡Apóstata, traidor!») opone Rodó la enseñanza liberadora de Gorgias que brinda con sus discípulos «¡Por quien me venza con honor en vosotros!» La parábola cumple estrictamente con su condición funcional de ejemplo e ilustración didáctica. Pero por su enseñanza escapa de los límites mismos del libro y se convierte en parábola de la misma prédica de Rodó. Se descubre entonces su carácter, implícito, de parábola a la segunda potencia; vale decir: de parábola cuyo contenido cabe proyectar en más de un plano.

Desde la imagen que ilustra servicialmente un concepto hasta la parábola que se evade de su primera condición didáctica y adquiere sentido narrativo autonómico, el estilo de Rodó traza su completo desarrollo, adquiere esa peculiar apariencia que lo distingue rápidamente entre todos los estilos del

Modernismo hispanoamericano. Pero no sólo la imagen, en su variada condición, agota la naturaleza de esta prosa. El mismo se ha encargado de subrayar la importancia que concede al ritmo. En la carta arriba citada a García Calderón escribe: «Para la forma soy descontentadizo y obstinado. Percibo muy intensamente el ritmo de la prosa, y procuro obtenerlo.» También lo declaraba implícitamente un pasaje de su estudio sobre Rubén Darío en que asimismo se refiere al ritmo de la prosa, tan distinto al del verso: «Toda frase tiene oculto número. El párrafo es estrofa. (...) Pero, por lo mismo que es indudable que hay un ritmo peculiar y distinto para cada forma de expresión, uno y otro ritmo no deben confundirse nunca, y mucho menos intentar combinarse la flotante armonía de la prosa con el recurso de la rima para obtener una hibridación comparable a la de ciertos cronicones latinos de la Edad Media; porque esta rima *parvenue*, interrumpiendo el curso libre y desembarazado de la elocución prosaica, hace el efecto de un incómodo choque...»

Su prosa más elaborada rehuye, coherente con su propia doctrina, las tentaciones más obvias de la poesía; pero no desprecia ciertos efectos rítmicos tan legítimos en una forma como en otra. El más visible es, tal vez, el que cabe llamar estribillo. Hay parábolas en *Motivos de Proteo* que lo emplean con cierta eficacia. En *La respuesta de Leuconoe*, en *Los seis peregrinos* (C), en *La pampa de granito* (CLI) incurre Rodó en esta apoyatura marcada del movimiento, en este énfasis del ritmo y del discurso.

Es, sin embargo, en lo que podría llamarse «movimiento de la frase» donde se puede determinar con mayor precisión el ritmo. En los ejemplos ya invocados (similes, metáforas, cuadros) se advierte una tendencia al período extenso, cuida-

dosamente articulado en todas sus oraciones incidentales, puntuado con esmero y de largo aliento. Rodó emite su voz tratando de no atenuar la tensión de la frase y sosteniéndola hasta su redondeado final, en el que suele ocurrir una metáfora u otra figura retórica que cierra solemnemente el período. Esta precaución, este afán oratorio, determinan un estilo general suyo (reconocible desde *El que vendrá*, por lo menos) que pasa por ser el único. Hasta una estudiosa tan severa como Vera Yamuni Tabush parece reconocerlo así cuando escribe, en las huellas de su maestro José Gaos: «...un ritmo lento, blando, «moluscoideo o amboideo» (...), un ritmo que responde a la doctrina y a la axiología de Rodó, a todo su espíritu, tal como se habían revelado ya en sus imágenes implícitas y explícitas. (...) La obra se va llevando a cabo en forma que traduce que el autor no quiere precipitarse, por medio de imágenes que son imágenes para las transformaciones de la vida. El ritmo del estilo con que se va llevando a cabo la obra es el ritmo que las transformaciones de la vida deben tener según el autor, es el ritmo de las transformaciones de la vida, axiológicamente preferido por el autor, es el ritmo del espíritu del autor.»

El acierto general de esta caracterización (en lo que se refiere a *Motivos de Proteo*, al menos) no debe disimular otra condición no menos importante de este estilo, y que determina poderosamente su ritmo: la ambición de adecuar (en imágenes, en movimiento) lo que se dice al modo en que se dice, la poderosa fuerza de sugestión que Rodó concede a la frase como estructura sonora, de su ímpetu o languidez, de su número: todo ritmo, en fin.

Dos ejemplos (ambos tomados en *Motivos*) permitirán ilustrar la variedad de que es capaz este escritor en su persecución del ritmo adecuado.

En el capítulo XLI ocurre una frase en que la brusca inversión del ritmo co-

responde puntualmente al tránsito de la inmovilidad a la acción en el motivo que glosa; la frase parece indicar al comienzo una elaboración majestuosa—se recoge para el salto, en realidad—y ésta es trocada luego por una marcha más nerviosa, hasta afebrada. Dice: «Raimundo Lulio, el doctor iluminado», que, después de desatar sobre su siglo, desde la soledad del monte Randa, inaudito torrente de ideas, que arrastran y consumen todo objeto de conocimiento [hasta aquí la frase ha ido acumulando elementos, ascendiendo como la ola], baja de allí y aparece como apóstol y héroe de una empresa sublime, corriendo desalado, delirante de amor, los ámbitos del mundo [la ola se deshace, sus últimas espumas entran en la arena] para predicar la gigantesca Cruzada, la redención del Oriente, y alcanzar al fin las palmas del martirio...»

El segundo ejemplo es más complejo. Pertenece a *Los seis peregrinos*, y ocurre cuando Idomeneo y Adamanto vienen a buscar a Merión para proseguir la ruta. Todo el efecto buscado por Rodó consiste en la economía del gesto con que éste los rechaza. Para enfatizarla, acentúa el estilista los elementos descriptivos de la situación; enriquece y aumenta de imágenes la figura báquica del joven y determina así un desequilibrio notable de la frase que se hincha en su primera parte (más extensa) para disolverse rápida y blandamente en cuatro palabras. A esta frase sigue una brevísima, de cuatro palabras también. Doy el párrafo entero (la estrofa, según Rodó decía) para ver el movimiento general antes de ocurrir la frase estudiada.

«Aún no se había disipado la fiesta cuando sus dos amigos saludaban en pie la bandera de la mañana, que les mostraba la dirección de su camino. No encontraron a Merión junto a ellos. ¿Estás despierto, Merión? Tendido en tierra, desceñido, faunescos, coronado de pámpanos, como Dionysos joven a la sombra

de las grutas de Nisa [la descripción comporta cinco elementos que van enriqueciendo de significado la figura del joven], el beocio les respondió, cuando le hallaron, alargándoles negligentemente su copa: Idomeneo y Adimanto partieron.»

Estas observaciones permiten advertir, creo, la compleja naturaleza del ritmo en la prosa de Rodó. No se ha intentado su estudio (prácticamente no se ha estudiado su estilo). Sin una minuciosa determinación, con ejemplos de todas sus obras, de las variedades fundamentales de ese ritmo parece arriesgado intentar ahora una caracterización. Es cierto que parece tender a la frase compleja, cargada y hasta recargada de elementos incidentales, a un movimiento blando (aunque parecezca excesivo lo de «amiboideo») y de suaves ondulaciones; pero no es éste el único ritmo de su estilo. Sin salirse de *Motivos*, ya se ha visto, pueden encontrarse pasajes en que el ritmo más variado se determina por otros elementos que la misma naturaleza general del escritor y que muestran su necesaria subordinación al tema.

Queda por ver, en este examen panorámico de su estilo, el problema del lenguaje. Ya se ha señalado repetidamente su ideal del casticismo lingüístico y hasta se ha indicado la relación de continuidad, en este aspecto también, con la obra emprendida tan denodadamente por Andrés Bello. Es ésta, sin duda, una nota constante de su creación estilística. Puede señalarse, incluso, una exacerbación del lenguaje castizo y hasta arcaico que corresponde al período de su mayor desvelo estilístico: la creación de *Proteo*. Sería fácil ordenar una lista de voces poco o nada usadas en este continente americano, de voces que aun en España son arcaicas. En una edición de las *Parábolas* ha cumplido esta labor con esmero José Pereira Rodríguez (Montevideo, 1953). Voces como *concentos*, *lucios*, *fabrica* (en el significado de edificio), *veras*

(fervoroso entusiasmo), *huarda*, *esquividad*, *acamado*, *copia* (abundancia), *realenga*, *cura* (cuida), por ejemplo, dan a su frase un sabor a diccionario que para muchos es rasgo constante y único. Sin embargo, no es difícil abundar en ejemplos de un vocabulario que busca sus ideales expresivos en la misma época, un vocabulario de resonancias modernistas (*lilial*, *develar*, *lampadario*, por ejemplo) y, también, de intencionados neologismos (*excogitar*, *desolante*, *remunerable*, *nébula*).

Se trata, en realidad, de un problema que cada creador enfrenta de manera semejante. Rodó reacciona contra el abuso del galicismo, contra la flaccidez del lenguaje y de la frase, contra la voluntaria pobreza del escritor que se nutre en traducciones. Acude a las fuentes del idioma, estudia los clásicos españoles e hispanoamericanos, el teatro y la lírica del siglo de oro; con infinita paciencia, compone lista de voces que su lectura variada le ofrece (la suya no es mera pesquisa de diccionario) y alimenta así su vocabulario de voces y giros castizos. Pero la misma condición de hombre de su tiempo y creador de estilo contaminan ese ideal de casticismo y lo aumentan de notas modernistas y de neologismos cuidadosamente forjados. El mismo Rodó utiliza a sabiendas el galicismo, como demuestra un pasaje de *Los amigos de Pirrón* (*Motivos*, CXXXII) que Pereira Rodríguez destaca. Rodó escribe: «Los dogmáticos y obsesionados superiores...», y pone en cursiva la voz *obsesionados* como para indicarle al lector que el uso del galicismo es deliberado, que no dice *obsesos* voluntariamente y para evitar la asociación sonora *obsesos superiores*.

Un último aspecto de su vocabulario es el uso frecuente de sinónimos. Es achaque del idioma y está en la mejor tradición del estilo literario español. Rodó cuida mucho la monotonía del vocabulario, evita con horror toda tacha de

pobreza, se esmera en la infinita matización.

Esta condición, valiosa en un literato puro, es peligrosa en un escritor de ideas. Como apunta Vera Yamuni Tabush, al recurrir por motivos estéticos a la sinonimia, se incurre en el riesgo de impropiedad (cada palabra es, al fin y al cabo, un concepto o matiz diferenciado del mismo) y se expone al equívoco en alguna medida. Una prosa de ideas, como la suya, no debía necesariamente cuidarse tanto del puro efecto sensual. La verdad es que, del estilo de Rodó, podría decirse lo que Valéry del verso: es una vacilación entre el sonido y el sentido.

#### IV

¿Era un estilista? La pregunta parece desplazada después del examen a que se ha sometido su estilo. Indudablemente lo era. El mismo ha fijado en *La gesta de la forma* esa faena y la importancia que le conceda. Contra lo que opina su biógrafo Pérez Petit, el ejemplo de Flaubert ha marcado hondo. Pero lo que ahora se quiere considerar es otra cosa. La mejor formulación tal vez sea ésta: ¿Era sólo un estilista? Repetidas veces ha insistido Rodó en su amor a la forma, su culto a la belleza. No era, sin embargo, únicamente un estilista. Su misma condición de pensador y propagandista, su entregamiento a la milicia de América, su lucha por imponer una concepción menos gratuita del Modernismo, por impulsar al intelectual americano a la acción, por denunciar las blanduras (tan atrayentes) de la torre de marfil, demuestran que no era sólo un estilista. En carta a Unamuno (12 de octubre de 1900) ha definido su posición: «Tengo en mucho el aspecto artístico y formal de la literatura; creo que sin estilo no hay obra realmente literaria; y en la medida de mis fuerzas procuro practicar esa creencia mía. Pero también estoy convencido de

que sin una ancha base de ideas y sin un objetivo humano, capaz de interesar profundamente, las escuelas literarias son cosa leve y fugaz. Y en el borrador de una carta a Andrés González-Blanco (19 de junio de 1909) insistiendo en los mismos conceptos, pero ampliándolos en su dimensión social, dice: «Creo que la tendencia que ganará terreno cada día en las letras contemporáneas es la que las mueve a interesarse en ideas y propósitos sociales, de alta y noble educación humana, y creo también que el sentido de esa tendencia puede ser y será optimista, afirmativo, viril; de franca reconstrucción idealista, en armonía con direcciones filosóficas que cada vez se definen más clara y enérgicamente en todas partes donde se piensa con originalidad. Todo esto, sin mengua del arte, desde luego. No concibo la obra literaria sin estilo, y creo que en este terreno tenemos mucho que hacer, procurándonos una forma de expresión moderna, amplia, flexible, pero que mantenga los fuegos del idioma y aproveche sabiamente la riquísima virtualidad. El modernismo agitó el ambiente, ensanchó los moldes de la expresión, hizo más clara la noción del individualismo literario y de plena libertad que hoy identificamos con nuestro concepto del arte. Pero la obra a que, en mi sentir, debemos aplicarnos ahora es la de expresar artísticamente un ideal constructivo, de trascendencia social, buscando apoyo en el fondo psíquico de la raza, pero con horizontes sobre el porvenir, sobre las esperanzas humanas...» Todo un programa de ideario y de estilo que él se encargó de enriquecer con su ejemplo.

La renovación estilística de Rodó se inscribe en la general del Modernismo hispanoamericano. El mismo era consciente de esta renovación y en algunos textos así lo ha expresado. En una carta a Juan Francisco Piquet (3 de abril de 1904) anota: «...entre desalientos y desmayos, la obra se va haciendo, y Proteo

reviste sus múltiples formas, dentro de las cuales alternarán la filosofía moral con la prosa descriptiva, el cuento con el apotegma, la resurrección de tipos históricos con la anécdota significativa, los ejemplos biográficos con las observaciones psicológicas, todo ello en un estilo proteico, que a veces asume la gravedad y entono de clásica prosa castellana, y entono de clásica prosa castellana, otras la ligereza amena y elegante de la «escritura» francesa, recorriendo las inflexiones más diversas del sentimiento y el lenguaje.» Y en 1913, al referirse al estilo de Montalvo, apunta: «Por eso, el arcaísmo de Montalvo puede considerarse, en muchos de sus elementos, obra viva; antecedente capaz de felices sugerencias, para el intento, en que ahora estamos empeñados, de devolver a la prosa castellana color, resalte y melodía, y de henchirla de sangre y encordarla de nervios, consumando una reacción que ni los románticos ni los realistas de la anterior centuria llegaron más que a demediar, en la sintaxis y en el léxico.»

Una atención siempre vigilante al estilo que no descuida su contenido ideológico; la concepción de la faena estilística como una gesta, un combate entrañable; la imagen desdoblándose en idea y la idea en imagen; un estilo proteico y no único; tales parecen ser las notas fundamentales del estilo de Rodó, de su preocupación estilística, de su creación verbal.

7

## PERSPECTIVA ULTIMA

Aunque no han faltado ni faltan apologistas de Rodó, tampoco han escaseado los censores. Desde su misma muerte se han alzado voces en el Uruguay: Raúl Montero Bustamente con un punto de vista católico, Alberto Lasplaces y Zum Felde con el antagonismo ideológico (y tal vez político) de una nueva generación.

Luis Alberto Sánchez, desde una perspectiva socialista y con abundante error de detalle, recoge a su vez objeciones americanas. Cada uno de ellos, y otros que omito mencionar, pero que reproducen sus posiciones básicas, han intentado demoler toda la obra de Rodó atacando sus fundamentos ideológicos, retaceando su alcance, demostrando su inconexión con las realidades coetáneas de América. Su labor no ha sido vana porque ha permitido despejar mucha cosa adventicia que le había echado encima la beatería de sus epigonos. Han colaborado, quizá involuntariamente, a reducir la imagen exagerada del Rodó novecentista a las proporciones exactas de gran crítico y gran escritor con que se le contempla hoy, a mostrar el Rodó esencial por encima de las fases accidentales que vieron y ensalzaron sus contemporáneos. Ninguno de sus críticos ha podido reducir la importancia de Rodó en el campo de la cultura, su posición central en un momento en que importaba mantener la continuidad de una tradición y (como decía Alfonso Reyes de Goethe) mantener el rumbo. Lo esencial de su obra y de su acción ha sido salvado, como lo muestran las páginas precedentes.

Y eso basta. Porque no es posible salvar toda la obra de un hombre, ni es tampoco necesario. ¿Cuánto libro no es más que reflejo de un momento feliz aunque sin consecuencia, de una distracción, de una fatiga, de un deber penosamente aceptado? ¿Cuánta obra no es producto de un error sobre las propias aptitudes, sobre una vocación elegida pero no poseída? Al recoger estas Obras completas de Rodó he pensado a menudo que no todo lo que aquí se ofrece está en el mismo nivel: unas veces porque era labor deliberadamente menor; otras,

porque no había sido lograda, a pesar de los esfuerzos del escritor. La tentación de ofrecer una obra selecta, una antología de la perfección, parecía muchas veces irresistible. Y, sin embargo, no es razonable.

Porque no se trata de mostrar el mejor Rodó posible. Se trata de ofrecer un retrato, el más completo posible hoy, de Rodó: un retrato en que estuviera todo Rodó, con sus grandes momentos y con su actividad cotidiana. Rodó en Ariel pero también Rodó en la Cámara de Diputados y Rodó en El Diario del Plata y Rodó frente a sus numerosos corresponsales. Visto en su totalidad, el balance de su obra y de su acción le sigue siendo favorable. Es cierto que hay páginas efímeras, justificadas sólo por una precisión histórica hoy necesaria o por iluminar alguna circunstancia de su biografía, pero hay libros enteros que se sostienen como lo que son: clásicos, libros en que Rodó explanó una visión adulta y única de su tiempo. Porque lo que da estatura a Rodó y lo levanta sobre sus coetáneos de habla hispánica y confiere inigualada perdurabilidad a su obra es esa perspectiva que se alcanza desde su obra. Escribiendo en un reducido puerto del mundo occidental, en una ciudad que tenía poco más de un siglo, en la nación más pequeña de la América del Sur, ensangrentada aún por guerras civiles, Rodó alzó su vista por encima de los accidentes y proyectó su palabra sobre todo el mundo hispánico. Lo que pensó y dijo estaba pensado y dicho a esa escala. Esa fué (es) su hazaña.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

Montevideo, 28 de julio de 1954.