

## Miranda, una figura en fuga entre las lecturas de José Enrique Rodó

*Garde-moi comme la pupille, la fille de l'œil*

David, Psaume 17, 8

*Si, cerrando los ojos, imaginas por largo espacio mirar a un punto lejano, y acomodas la vista a esa ficticia percepción, luego que los abras no percibirás con dificultad los objetos que tienes cerca. Esta es la visión de lo real para el artista que ha adaptado su mirada interior a las concepciones de su fantasía.*

José Enrique Rodó

Al referirse a la imaginación que crea, Rodó empieza por preguntarse sobre los misterios de esa acción capaz de generar un personaje épico, novelesco o dramático, gracias a una facultad literaria que considera superior a cualquier otra, puesto que da origen a una criatura imaginaria inmortal: Don Quijote o Don Juan, Otelo o Hamlet, son los personajes que nombra, atribuyéndolos a un alma que sabe crear «otra alma no reflejo de ella sino autónoma y distinta, hecha de la tela de los sueños». Atisbando entre las figuras de *La tempestad*, intentando separar los pliegues o repliegues que sé que las ocultan, se desliza otra criatura, tan leve y tenue su aparición que apenas se insinúa. Al desplegar el genio las alas y lanzarse al aire, cuando arranca Ariel su vuelo, se ensaya una lectura dichosa, una suerte de aventura crítica que se atreve a entrever la delicadeza de ese personaje ausente y vigente a la vez, un espectro que nunca se nombra, pero que se adivina, incorpórea, como una incógnita más.

Quienes mejor han leído a José Enrique Rodó, aquellos que han dedicado sus ensayos al estudio de su estilo y de sus ideas, que han especulado sobre diferentes aspectos de su pensamiento, han señalado el *carácter visual* de la imaginación de Rodó. De manera que no debería sorprender que fuera a partir del cine que me hayan llamado la atención las estrategias visuales que puso de relieve una versión cinematográfica de *La tempestad*. Se observan allí la *mirada*, el mirador, la maravilla, el milagro u otras variantes de la acción de mirar, que aproximan al inglés *mirror* (espejo), al francés *miroir* (espejo) o *mirage* (espejismo), y formas de la *admiración* (que procede del lat. *mirari*: «admirar, sorprender»), recursos que la visión o las visiones deparan. De ahí que una vez más me refiera a Miranda y, ateniéndonos a la literalidad de las palabras, si *leyenda* es «lo que debe ser leído», Miranda es la que debe ser mirada, admirada, *ad miranda*:

Admir'd Miranda!

Indeed, the top of admiration.

¿Por qué Miranda? Por la exaltada admiración de Fernando, un personaje de *La tempestad*, enamorado de esa joven quien, en su arrobamiento, da sentido al nombre; por el derecho y el deber de mirar que reclama la palabra *miranda*, en latín, pero también por el milagro de la mirada y la dicha de decirlo. En la obra de Shakespeare Miranda es la bella hija de Próspero, una joven que cuida como a la niña de sus ojos, su *pupilla* o *pupa-puppa-poupée*, la pequeña figura comparable a una muñeca, que casi no se ve, un punto sin color, como en un espejo en miniatura, la imagen agraciada de la chica en la pupila. Coincidencias de la denominación, ambas las dos, pupila y niña, en una misma visión.

Hace algo más de dos décadas, al ver *Los libros de Próspero* (*Prospero's Books*), el film que realizara Peter Greenaway a partir de *La tempestad* de Shakespeare, al apreciar la estampa espléndida de Miranda deslumbrando desde la pantalla, me propuse buscarla en la obra de Rodó. Al no dar con ella, al no detectar tampoco ningún motivo explícito que justificara su omisión, me pareció necesario arriesgar algunas conjeturas con respecto a esa ausencia notable en la nómina de personajes que Rodó adopta de *La tempestad*, una galería de figuras que él adapta a su idea y manera. Como del naufragio, había que rescatar a Miranda, procurando *reparar* (en su doble sentido de «mirar» y «reponer») esa falta para que un lector implicado intente superar la carencia y restituya su preciosa presencia: «Présence de l'absence, plénitude du vide».<sup>155</sup>

Sin embargo, revisando la filmografía más reciente, al ver *Rembrandt's Paccuse* (2008), otro film del mismo Greenaway, me inquietó la posibilidad de aventurar un procedimiento hipotético, conjetural, para el análisis, del que el director abusa o, por lo menos, exagera. En este último film, una realización extravagante en exceso, el director se *expone* demasiado (una exposición que, en su caso, es más exhibicionismo que riesgo), mostrándose en permanencia en la pantalla, interviniendo en la obra de Rembrandt, intercalándose entre los personajes de su célebre *Ronda nocturna*, para demostrar una perturbadora hipótesis detectivesca y policial, en un pseudodocumental que, además de falso, es *negro* (como se dice del cine o de la novela que hacen de la perversión, de la violencia, del mal, su materia).

Según el cineasta/investigador/crítico/narrador, en ese cuadro, el más famoso de Rembrandt y uno de los cuatro más famosos del mundo (Greenaway *dixit*), el pintor habría proporcionado una serie de pistas visuales según las cuales no solo se muestra una ronda de guardias en una calle de Ámsterdam, sino que se denuncia, en forma velada pero convincente, un crimen. Se denuncia a los criminales que lo cometieron, a sus cómplices, las confabulaciones de la sociedad en una época muy bien pintada, y sus repercusiones dramáticas, más dramáticas aún por ignoradas. Pero, aunque factible, también esta no pasa de ser una interpretación

de quien se interpone entre la obra y quien la contempla, aceptando una conjetura circunstancial, una crítica que, sin dejar huellas, prolonga su posteridad atravesando siglos, manteniéndose tan imperturbable como magistral.

Ahora bien, esta búsqueda (ingl. *search*) que procura el descubrimiento de un personaje elusivo, inexistente, incluso, en la obra de Rodó, da lugar a una investigación (ingl. *research*) que no trata de detectar crímenes ni de descubrir tramas siniestras; nada de eso. Si se alude a este film de Greenaway, el ejemplo vale en tanto que caso flagrante de fantasía hermenéutica, de las fugas que se permite el intérprete cuando se aleja de una obra, aunque, paradójicamente, por ese alejamiento logra acceder a ella desde adentro, intercalándose entre los personajes, introduciéndose como un intruso que, al interpretar, se apropia abusivamente de una realización ajena. Formula una hipótesis y, recurriendo al cine y a las técnicas que habilita, convierte la crítica en una abducción, perpetra un secuestro (que es eso lo que también en teoría, o en términos de Ch. S. Peirce, *abduction* significa) o al revés.

Contemporáneo de un *spectateur émancipé*, semejante al director/personaje/narrador/crítico/contemplador/espectador del film, el lector *actúa* (que es una forma de hacer): «observa, selecciona, compara, interpreta. [...] Compara su propio poema con los elementos del poema que tiene frente a sí».<sup>156</sup> Pero la acción es doble y recíproca. El lector, el crítico, el intérprete transforman el texto, pero la obra a su vez los transforma. Son innumerables las citas de Rodó que deberían transcribirse a propósito de la reciprocidad de esos intercambios; habría que recordar, a manera de extenso y tardío epígrafe, esta reflexión suya:

Nuestra identificación imaginaria con los personajes del novelista o del poeta, no solo nos transporta a menudo a condiciones de vida distintas de las que la severa realidad nos impone, sino que, produciendo la misma mutación ilusoria, [...] nos hace tomar el alma y el corazón del personaje y nos franquea de ese modo una parte de la inmensidad de espíritu que queda fuera del estrecho circuito del propio. Es una emoción tan interesante y viva, por lo menos, como la opuesta de reconocer en el libro, con la limpieza y la luz que añade el arte, el reflejo de nuestra realidad personal. («Las transformaciones ilusorias de la lectura», 926).

Se podría partir asimismo de uno de esos escritos de Rodó que, al tratar «la imaginación que crea», alude a la felicidad literaria (disfrutada por pocos) que depara confundir tema y texto, reflexión y fantasía, ambas en una sola e indistinta belleza (*Proteo*, 945). Una rápida mirada a los títulos de *El Mirador de Próspero*, de *Motivos de Proteo* o de sus escritos póstumos, reunidos bajo el nombre obsesivo de ese mito en mutación que es Proteo, basta para reconocer en su obra variaciones sobre un mismo tema. Esas variaciones asumen las dualidades que sustenta al conciliar creación y crítica, literarias ambas, artísticas, formuladas como una tarea común, única; una *ambivalencia* que cuenta más por

155 Levinas, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier, 1975, 17.

156 Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, París, 2008, 19.

la *duplicación del valor* que por la eventualidad de las oposiciones o de las vacilaciones que toda ambivalencia implica.

Por muy conocidos, por numerosos, sería excesivo recordar todos los ensayos que proponen ese tópico filosófico, pero, para aludir a cualquier planteo relativo a su estética y a las funciones de la crítica, no habría que prescindir, entre otros escritos, de «La invención del artista» (947-949), «La transformación genial» (941-945), «Las transformaciones ilusorias de la lectura» (926-927), «La estatua de Cesárea» (946), «La facultad específica del crítico» (963-966), «La duplicidad del crítico» (968), sobre los que volveré más de una vez.

Aunque solo al pasar, recordaría que, en esos escritos, sus disquisiciones concuerdan —tal vez por mera coincidencia— con argumentos y epigramas reunidos en «El crítico como artista» —como titulara Oscar Wilde ese diálogo notable de 1891— del que tal vez Rodó pudo haber tenido alguna noticia, aunque solo cita al magnífico Oscar una vez, apenas al pasar, entre las guías de Baedeker y una novela de D'Annunzio (en su ensayo «Los que callan» [747-749]).

Sin embargo, no dejaría de mencionar «El diálogo crítico» (970-971), un texto muy breve en el que, al volver a expresar su admiración por Ernest Renan, Rodó se pregunta:

¿Por qué la crítica no podría escoger a veces, por medio de expresión, la forma dialogada? (971).

Sus reflexiones sobre las funciones artísticas del crítico, sus diálogos, las metamorfosis de su estatuto, se cruzan en distintas direcciones para confluir en una estética que contrae en un mismo compromiso la apreciable dualidad semántica de decir y hacer en una misma dicción o acción, dicho y hecho.

Así como en *Ariel*, en gran parte de la obra de Rodó se entran el soñar y el mirarse soñar, la imaginación intelectual o la razonada belleza que conforman aspectos diversos de una misma unidad, de una indiscernibilidad que asocia, desde el fondo de los tiempos, la imagen a la idea, la reflexión a los reflejos, el espejo a los espejismos y a la especulación, la teoría al teatro (y no está de más recordar que ambos, teatro y teoría, se originan en una singular, ancestral y reveladora visión: *theorein* de «spectador», de *thea* «una visión» más *horan* «ver»).

Por eso, este escrito y las citas de Rodó que se recuerdan asocian también esos dos estados (visual e intelectual) como instancias de una creación y reflexión que no suelen confundirse, cuando la razón impone sus razones sobre las fantasías de un autor que revela *a medias* sus fantasmas. Un vaivén alterna la mirada fascinada con la mirada indagadora, dejando en suspenso el final de *Ariel*, casi al borde de la eternidad, donde Rodó cede la palabra a Enjolrás, el personaje de *Los miserables*, atribuyendo esa mirada a una misión divina:

—Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira el cielo, el cielo la mira (249).

Doblemente literarios, los ensayos de Rodó sorprenden por su valiosa escritura que remite, asimismo, a la valiosa escritura de otros autores, a sus lecturas

en las que revela o confiesa recurrentes pasiones literarias, una literatura que solo existe a partir de esa relación recíproca, como si las dos acciones, escribir y leer, no fueran más que una.

En este autor, crítica y creación coinciden; las consonantes iniciales de ambos vocablos, también. Dadas esas pasiones literarias de su fervor casi religioso, aventuraría una nueva versión del *lábaro* (925), ese emblema formado por las consonantes iniciales de Cruz y Cristo, el monograma que, izado como en un estandarte, apropiaría Rodó a los propósitos espirituales de su doctrina personal y discontinuamente secular.

Me permito una digresión a manera de argumento: si años después un poeta descubrió en *oriente* las primeras luces que hacían resplandecer el *oro* en *origen*, podría ahora vislumbrar una anáfora similar, repetida, inicial e iniciática, en esa insignia consonántica que, en un principio, tampoco la estética habría soslayado. Me pregunto si Borges sabría que *or* es «luz» en hebreo, el *origen* (luz y brillo) donde, como al alba, no solo el día se inicia, el origen que... En fin, son temas estos que deberían quedar en suspenso o ser atendidos por ellos mismos, no solo en forma digresiva.

Ahora bien, amparada por los principios con los que Rodó justifica la lectura crítica o la lectura simplemente, alentada por la generosidad con que el buen escritor las multiplica a favor de sus lectores, sin descartar que también el escritor es un buen lector, remitiría la *hipótesis* sobre la que insisto, para reconocer los fundamentos (fundacionales, fundamentales) con que Rodó se anticipa a varias de las más recurridas corrientes teóricas del siglo xx, un siglo que, por otra parte, no las escatimó. Son las suyas reflexiones *ante litteram* que habrían derivado de lecturas comunes del siglo anterior, el *Zeitgeist* del que no solo hablan los alemanes, basadas en coincidencias temporales y espirituales que tampoco ocurren por casualidad, o de las profundidades intelectuales de su pensamiento.

Y si Rancière, en la actualidad, promueve las potestades de un espectador emancipado, la afirmación de su capacidad de ver lo que ve, de saber qué pensar, qué hacer y cómo actuar con esa visión, me remitiría a una afirmación de Rodó formulada hace años pero en la misma dirección que interesa al filósofo francés:

Lo que importa es que te emancipes de la torpeza imaginativa a que, más o menos, nos condena siempre la visión de una sola cara de la realidad; la que hallamos al nacer, delante de los ojos.

Pero es Rodó quien lo dice, no Rancière. De ahí que esa emancipación habilite —o exhorte, incluso— a «leer lo que jamás ha sido escrito».<sup>157</sup>

Entre los años sesenta y setenta del siglo xx fueron varios los pensadores que atribuyeron al lector un estatuto más que válido, tal vez excesivo, y en legitimar las transformaciones que sus procedimientos silenciosos o explícitos producían en la obra sin alterarla. Me refiero a la ligera a la *opera aperta* de mediados de los

157 La frase aparece citada en Benjamin, Walter, *Oeuvres II, Poésie et révolution*, Denoël, París, 1971, 52.



sesenta y, posteriormente, al *Lector in fabula* (1979) o a tantos otros tratados que, en un año no pasado siglo pasado, no alcanzaron las repercusiones de las ya trilladas fórmulas de Umberto Eco, pero supieron interesarse en los oficios marginales del lector, que ya no se considerarán ni prescindibles ni accesorios.

Años después, a orillas del Lago de Constanza, se formalizaron y difundieron los principios de una teoría de la recepción literaria y estética, que no solo hicieron prevalecer la participación productiva del lector, espectador, contemplador en la consumación de la experiencia artística, sino que legitimaron —por ese acogimiento— un cometido que debería ser silencioso.<sup>158</sup> Los discretos discernimientos del lector animan la escritura entablando una relación de rivalidad, en el mejor sentido, es decir, de quien comparte las dos orillas del mismo río, que el escritor no solo transita, sino desea y requiere para encauzar sus aciertos.

No hay una sola *Iliada* ni un solo Hamlet; hay tantas *Iliadas* y tantos Hamlets cuantos son los íntimos espejos que, distintos en matiz y pulimento, ocupan el fondo de las almas. Cada ejemplar de un libro equivale, desde que adquiere dueño y lector, a una variante singular y única. («La facultad específica del crítico», 964).

¿Es necesario verificar las coincidencias con el pensamiento y los aforismos de Octavio Paz en *Corriente alterna* (1967), un libro de afortunada circulación que, no obstante, no hace referencia a Rodó? Es esa transcripción una de las citas de Rodó que arrojan al lector prerrogativas de apropiación, que es una forma de adecuar el texto o de hacerlo propio:

Ha creado Ud., por lo menos, dos almas que vivirán, que resistirán muchos aletazos del tiempo. La crítica, que las ha llevado ya a su laboratorio y las ha sometido a todas las pruebas del análisis, ha tenido que reconocer la presencia del indefinible *soplo* vivificador en esas dos criaturas de su fantasía. Extrañas y singulares criaturas, pero vivas y reales, y menos raras quizá —aun limitando la observación a nuestro propio ambiente— de lo que la mayoría de sus lectores ha de imaginarse; aparte de que la índole misma de su obra las requería de otra arcilla que la arcilla común y otro modelo que el modelo corriente.<sup>159</sup>

Gracias a la rigurosa observación de las versiones del texto y al respeto filológico de quienes, como Emir Rodríguez Monegal, descifraron sus manuscritos, la publicación póstuma mantuvo fidedignos los involuntarios espacios en blanco que Rodó había dejado; por suerte su editor no los suprimió ni completó. Sin proponérselo esos huecos devinieron simbólicos. Son blancos retóricos a los que apuntan los estudios de la teoría de la recepción, por donde se infiltraron o establecieron sus feudos los lectores. Hacen visibles los agujeros de ese tejido que es

158 Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, o. cit.

159 Carta dirigida a Carlos Reyles. En Rodó, José Enrique, *Epistolario*, con dos notas preliminares de Hugo D. Barbagelata, Biblioteca Latino-Americana, Imprenta y Encuadernación Vertongen, París, 1921. Se puede leer en línea, disponible en: <[http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/Jose\\_Enrique\\_Rodo/lib/exe/fetch.php?media=rodo\\_-\\_epistolario.pdf](http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/Jose_Enrique_Rodo/lib/exe/fetch.php?media=rodo_-_epistolario.pdf)>, 9/12/2013.

todo texto, *trous*, diría en francés y, cruzando fronteras idiomáticas accedería a una verdad, *true* en inglés, a la que, empezando por Miranda, habría que volver. En un breve escrito, muy bello, cuenta Rodó la inclinación de San Francisco, habituado a recoger cualquier papel del suelo y estimar en las minucias o residuos cotidianos rastros de una presencia sagrada: «fuese un desecho o una triza, y no contuviera sino una frase trivial, una palabra trunca, quizá una sola letra» («Los signos de la escritura», 921).

De ahí que el propio Rodó, sin sospechar la mancomunidad de sus escritos inéditos con teorías fechadas, introdujera al comienzo de los *Motivos de Proteo* este prólogo.

Los claros de ese volumen serán el contenido del siguiente; y así en los sucesivos. [...] La índole del libro (si tal puede llamársele) consiente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que se haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo «devenir», un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.

¿Sería legítimo leer lo que no está escrito, mirar lo que no se ve, ver a través de las opacidades de la página, por la transparencia que revela en filigrana el buen papel, y observar con cautela la figura en fuga de Miranda, dejando de lado corrientes partidarias, los antagonismos entre Calibán y Ariel, las trasnochadas reivindicaciones de Calibán, los dislates ideológicos o poscolonialistas, precedidos por las obras de Octave Mannoni, Franz Fanon, Aimé Césaire, Roberto Fernández Retamar y compañía?

Cada palabra rasga la oscuridad de la abstracción y se convierte al punto en una visión imaginaria, que llega a simular la sensación de los ojos; unas veces a modo de vaporosa aparición, hada sutil, nacida del aire en que se esfuma («Cada frase pone en movimiento un nuevo mundo», 924).

Miranda no aparece mencionada ni una sola vez en los escritos publicados de Rodó. Ni siquiera al nombrar a Francisco Miranda asocia el apellido del prócer venezolano con el nombre de la joven protagonista de *La tempestad*, en la impresionante apología que dedica a Melchor Pacheco y Obes (1050).

Sin embargo, y a pesar de esa distracción, Miranda deambula entre líneas, juega a las escondidas y, semejante a ciertas estrategias infantiles, por lo menos narrativas, deja indicios en los senderos de un bosque o, jugando a otro juego, incita al lector a que dibuje ordenando los puntos numerados, trazando una línea continua que llene los espacios vacíos («drawing by numbers» o, volviendo al mismo cineasta del que partimos, recordar las homofonías de su *Drowning by numbers* [1988], ahogos y desahogos narrativos que hacen del agua un mortífero elemento).

Miranda se hace visible en los espejismos del lector (964), sus invenciones (964), sus iniciativas, sus espectros.

Como un fantasma ameno, agita sus lienzos entre las páginas; blanco sobre blanco no se ve, pero acosa desde los blancos del texto o concentra los círculos adonde el lector dispara sus tiros, con más o menos buena puntería, gracias a las vagas indicaciones de *a map of misreading*, como titulara su librito Harold Bloom hace años.

Rodó confía en la contemplación del crítico, en la «virtud activa» de quien es capaz «hasta de crear, por sí sola, belleza donde no la hay, viendo y “patentizando” hermosura en obra donde el autor no puso un rayo de esta luz divina» (964), cree en el crítico o le crea una *profesión de fe literaria*, que es interpretación íntima, secreta, de quien secreta un humor personal, singular, que particulariza el texto a disposición de todos

como invención propia, que no solo desentraña y realiza bellezas de la obra que de otra manera permanecerían eternamente veladas a los ojos comunes, sino que, con motivo y por sugestión de esta ajena belleza que transparentan, sacan a luz del propio espíritu bellezas consonantes y complementarias que a ellos solos y con plena originalidad pertenecen («La facultad específica del crítico», 964).

Si Próspero afirma

We are such stuff  
As dreams are made on...

si el padre de Miranda pluraliza y dice «nosotros» para definir la sustancia soñada de la que estamos hechos, nadie dudaría en reconocer la filiación onírica de su heredera. Es contradictoria la materia con que los sueños del personaje, del lector, le dan una realidad soñada, deseada. Rodó supo apropiarse de personajes de *La tempestad*, pero tal vez quiso dejar un espacio vacío por donde pudiera filtrarse el humor crítico, la sustancia secreta y personal que es condición literaria del autor, del lector, del personaje.

Miranda es hija de la feliz combinación de las artes ocultas y la alquimia del verbo, de la sabiduría y la magia paternas, de Próspero, de las ciencias o hechizos del propio Shakespeare, con «la aptitud de producir y el entendimiento crítico».

Uno o más de un prodigio, un encanto del que emana su propio encanto y la belleza con que seduce a quienes la conocen. Incluso Calibán, desde la abyección que le es natural, no puede dejar de elogiarla:

Pero lo más digno de considerar es la belleza de su hija, a quien él mismo llama incomparable. Nunca he visto una mujer, con las únicas excepciones de Sycorax, mi madre y ella; pero sobrepasa a Sycorax de lejos como lo más grande a lo pequeño.

Son escasos o nulos los estudiosos que se han ocupado de este sugestivo personaje de Shakespeare que es Miranda y, revisando el casi inabarcable expediente crítico en torno a *La tempestad*, me sorprendió la llamativa indiferencia de la que Miranda fue víctima durante siglos. En un libro bastante reciente de Harold Bloom sobre *The Tempest* solo encontré una nota, de principios del siglo XIX, escrita por Anna Brownell Jameson, una estudiosa de las heroínas del bar-do. Si bien ella no duda en reconocer a Miranda como dechado de todas las virtudes, no está de acuerdo en atribuirle inconsistencia onírica, delicadeza irreal, primorosa fantasía a un personaje al que, sin ingenuidad, considera:

... hermosa, modesta, y tierna [...] tan perfecta y nada sofisticada, tan delicada y refinada, que podría ser todo menos etérea. Imaginemos a cualquier mujer que

se acercara a Miranda —incluidas las más adorables y las más dulces creaciones del propio Shakespeare— ninguna llegaría ni por asomo a compararse; cualquiera parecería grosera y artificial en contacto con esta criatura de la más pura naturaleza.<sup>160</sup>

Impresionada por sus virtudes, solidarizada con femineidades inadvertidas, exagera en ponderaciones, como si se olvidara del carácter ficticio del personaje y percibiera tan palpable su realidad (sigue diciendo) como la tierra que pisa con su cautivadora mortalidad.

Es necesario recordar, sin embargo, que, a propósito de un discurso de Paul Groussac el 2 de mayo de 1898 en Buenos Aires, donde acusa a los políticos norteamericanos de canibalescos, Rubén Darío, en «El triunfo de Calibán»<sup>161</sup> se pronuncia con respecto a Miranda como un trovador con respecto a su señora:

Miranda preferirá siempre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu: y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán.

No hay duda con respecto a que Miranda aborrecerá siempre a Calibán. Pero no estoy tan segura de que preferirá siempre a Ariel, un espíritu dócil, sumiso y obediente, poco humano demasiado poco humano:

... he querido inspirarme en la imagen dulce y serena de mi Ariel. —El bondadoso genio en quien Shakespeare acertó a infundir, quizá con la divina inconsciencia frecuente en las adivinaciones geniales, tan alto simbolismo [...] Ariel es este sublime instinto de perfectibilidad, por cuya virtud se magnifica y convierte en centro de las cosas la arcilla humana a la que vive vinculada su luz, la *miserable arcilla* (y así sigue su inspirada devoción).

Radicado Rodó en las cercanías del puerto de Montevideo, no vacilaría en considerar marítimo, además de visual, su imaginario y, reconociendo los estudios de Real de Azúa y Rodríguez Monegal, previamente, remitiría esta vocación no solo a los mitos de Proteo, sino a una alegoría que encuentra en la vecindad marina sus semejanzas.

Dice Carlos Real de Azúa que

José Pereira Rodríguez y Emir Rodríguez Monegal han destacado, por otra parte, la importancia que las imágenes marineras y el sentimiento del mar tienen en nuestro escritor. Las imágenes y el temple de ánimo que las convoca. Porque el mar (el agua, elementalmente) era para Rodó algo más que un repertorio de figuras y hay más de dos páginas suyas que así lo certifican.<sup>162</sup>

160 En la serie *Bloom's Shakespeare Through the Ages*, el editor del volumen es Neil Heims, Infobase Publishing, Nueva York, 2008, 96.

161 *El Tiempo*, Buenos Aires, 20/5/1898, citado también en el prólogo a Rodó: *Obras Completas* (198) que se encuentra en el sitio de internet dedicado a Rodríguez Monegal, disponible en: <[http://www.archivodeprensa.edu.uy/r\\_monegal/index\\_ex.html](http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/index_ex.html)>, 9/12/2013.

162 Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, prólogo de Carlos Real de Azúa, edición y cronología de Ángel Rama, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993, LII.



Por esa proximidad portuaria, no habría sido raro que sondeara en las inmensidades del mar, en su caudaloso curso rioplatense, desde los elevados miradores de la Ciudad Vieja a los que dieran derecho de ciudad sus páginas dedicadas a Próspero (un hombre de pro) o a Proteo (una divinidad de pro).

Mirando al mar desde esta orilla atribuiría esos *Motivos* —que son emociones, que son movimientos— a la influencia de las mutaciones marinas, definidas precisamente por sus constantes transformaciones —valga la contradicción—:

Observando desde la playa esto que ahora apunto, yo pensaba en ese otro mar, extraño y tornadizo, que es la multitud de los hombres, y pensaba luego en las mil cosas ligeras, aéreas, ideales, que flotan a toda hora sobre el mar humano, allá adonde no alcanza la furia de sus olas (*El mirador de Próspero*, 580).

Esas *afinidades* marinas, porque mantienen una semejanza con el mar, pero también porque son proximidad y cercanía, coinciden con sus afinidades literarias: este libro, «semiabierto, en forma de arca, vasto como la mar, alto como el firmamento», dice Rodó refiriéndose al Libro, a la Biblia —ese «volume habité par un peuple» —.<sup>163</sup> Semejantes a los ilustrados libros de horas de otros tiempos, o a los libros de arena o del mar, los suyos son de ciencia y de magia que Próspero consulta para embravecer las olas tanto como para apaciguarlas. «Forma del mar, numen del mar» es su Proteo y son esas las primeras palabras pronunciadas a manera de prólogo, para recordar que de ese espacio náutico e inquieto emergieron sabios y libros, naves y viajeros, o allí zozobraron. Proteo era, para Rodó como para los griegos, mito o modelo de mitos, de mares y mareas, del tiempo que, como el río, fluye, o de las olas que, en su vaivén, no se detienen y en movimiento y cambio, retornan. Como si fuera un paisaje marítimo más, así se expresa con respecto a las lecturas:

... y los juicios contradictorios y las impresiones fluctuantes, que se disputaron el dominio definitivo del ánimo durante la contemplación de la lectura!... («El diálogo crítico», 970-971).

Semejante al libro, el mar permanece y «las olas hurañas», «las olas que huyen y se esconden de la gente», son como las lecturas hurañas, que se apartan de las páginas o de los lectores —que las animan y les dan vida— sin dejar ni rastros, ni estelas.

Los libros marcan rumbos, son *derroteros*, llamados también libros de marear, caminos o métodos, escritos que orientan a los navegantes. Hay una serie de capítulos en los que Rodó habla de viajes, que asimila a otras tantas lecturas, porque para Rodó y

para los que entienden por crítica, no solo la expresión segura y ordenada de un juicio, sino una amplia forma literaria, capaz de contener además un episodio cualquiera de esos viajes que llamamos lecturas, una impresión, una producción refleja de arte, una nota de simpatía, el eco personal de un sentimiento que vibra en el alma de los tiempos (*La vida nueva*, 149).

163 Levinas, Emmanuel, *Hors sujet*, o. cit.

Interpretaciones circunstanciales, las lecturas son episódicas, rapsódicas, alternativas *hermenáuticas* —valga la licencia neológica si de navegación se trata— que no alteran el libro y solo emiten una nota de simpatía, que contribuyen a conservarlo y prolongarlo. El lector suele elegir sus pasajes y su elección pasajera los aparta del contexto, desmarcándolos de su procedencia: «Yo reúno los datos y los ordeno a mi manera», dice Rodó en una carta a Juan Francisco Piquet, ponderando la flexibilidad de los fragmentos, su tendencia y desplazamientos metafóricos, el gesto que se afilia a una noción (presumiblemente desconocida) que en la antigüedad dio lugar a la selección combinada en centones, pero, sobre todo, sedujo a los cabalistas. Para la cábala *the breaking of the vessels* (prefiero mantener la expresión en inglés o en francés *vaisseaux*, ya que, en ambas lenguas, *vessels* o *vaisseaux* significan tanto «barcos» como «vasijas»; en español *bajeles*, lamentablemente, atenúa la huella del catalán *vaixelles*). Dicen los místicos que esos *vessels* no logran contener, de tan intensas, las luces de un conocimiento divino que, al destellar, estallan.

Así como después de la tempestad que imagina Próspero el buque queda hecho pedazos dispersos en el mar, el conocimiento se despedaza y dispersa en conceptos. Dice Miranda, casi como un cabalista:

a brave vessel [...]  
Dashed all to pieces.

Es curioso: dos de los parlamentos de Miranda, tal vez los más importantes de *The Tempest*, repiten el mismo adjetivo, en un caso atribuido a *Vessel*, barco, en otro, atribuido al nuevo mundo: *What a brave World!*

*La tempestad* es la última obra de Shakespeare, escrita después de haberse retirado del teatro pero introduciendo, no por primera vez, la ficción teatral en la obra. Esta reiteración, al principio y al final, encierra más de un secreto, una clave mística que no sería imposible descifrar.

Desde una perspectiva comparatista, y sin forzar las semejanzas, en un escrito anterior, *After The Tempest*, me interesó observar las coincidencias y diferencias entre el muy famoso Ángel Nuevo (*Angelus Novus*) de Walter Benjamin (y, gracias a las ambigüedades del genitivo, también de Paul Klee, de Theodor Adorno, de Gershom Scholem), compararlo con el ángel que es Ariel, tanto en *La tempestad* como en el libro epónimo de Rodó. No solo sorprenden esas emergencias angelológicas entre un escritor compatriota como Rodó, un escritor para especialistas a esta altura, y otro tan difundido y cosmopolita como Benjamin, que hizo de la brevedad de los escritos, de los ensayos sentenciosos, de la paridad de imágenes e ideas, su discurso primordial. Para designar esas sucintas composiciones que ilustran el género se acuñó en alemán el término *Denkbild*, impuesto, entre otros, por Theodor Adorno, refiriéndose a los escritos de Benjamin. No sabría cómo traducir y conservar la dualidad de ese término, que alude tanto al pensamiento como a la imagen y que reaparece en la abundante bibliografía benjaminiana, a veces como «imágenes dialécticas».

Por eso no solo aludo a las teorías que reconocen la intervención fabulosa del lector en la obra, la naturaleza foránea con que sobreviene en la creación literaria, sino a la fragmentación, que ya había destacado Alfonso Reyes en la obra de Rodó, valorando las cualidades del procedimiento.

La fortuna literaria de esos ensayos breves, condensados, aproximan las disquisiciones del pensamiento a las intensidades de la poesía, la articulación del discurso a la visión de la imagen. Semejantes a los *Denkbilder*, por aplicar el término, vale la pena subrayar esa brevedad poética, su carácter fragmentario, el reconocimiento de su discontinuidad, de su dispersión necesaria y la restitución que favorece el lector en una entidad o identidad que les da coherencia.

Atendiendo el contexto rodoniano en que nos encontramos, pretendería traducirlo, aquí y ahora, por *parábola*. Una figura capaz de conciliar el sentido retórico con las resonancias de *palabra* (metátesis mediante), esa evolución lexical que la *des-figura*, pero que la acerca al concepto, sin descartar que toda palabra —*parábola*, *parola*, *parole*— implica una fábula y, a la vez, la fábula la implica. *Fábula* o *habla*, *parábola* o *palabra*, son términos que pertenecen a la misma serie, apuntando unas hacia la fantasía (fábula, *parábola*) como otras hacia la lógica (habla, *palabra*), un abracadabra que compromete el lenguaje en todos los casos.

Son varios los escritos en los que Rodó *da lugar* a fracturas discursivas, a la existencia de piezas sueltas para que en algún momento un lector las encuentre o reúna. Uno de esos escritos que ilustra sobre la *disposición fragmentaria* de su fantasía, que se vale de los añicos para poder reunirlos buscando, por la *re-uniión*, la unidad primaria o suprema es «La estatua de Cesárea» (946). Rodó narra la agonía de un ermitaño salvado por el Maestro y, gracias a la fe de quien es capaz de devolver con la salud «del cuerpo, la del alma», emprende un viaje de peregrinación a Cesárea. Pero cuando llega, en lugar de encontrar la estatua piadosa a la que anhela rendir las devociones de su culto, se encuentra con muros en escombros, ruinas perdidas entre la maleza del tiempo que todo lo cubrió, incluso la imagen de su Dios. Vencido por la fatiga, concilió en su sueño, *doblemente reparador*, «los átomos de piedra» que, atraídos por la fuerza de un hechizo, se ordenaron entre sí y así ordenados, como por milagro, «la *mirada* del amor, hizo sensible la divina apariencia». Como el lector logra conformar un modelo para armar, el sueño concilia las reliquias y las ajusta en una armonía tan imprevista como invisible.

Tratándose de destrozos y restituciones no es tan largo el recorrido desde Cesárea hasta la isla donde Próspero, Miranda, su hija y la tripulación se refugian *after the tempest*. Las destrucciones del naufragio, los fragmentos de los bajeles, los libros que van a dar al fondo del mar y los huecos por los que se filtran las palabras, las fugas textuales o refugios para el lector y la alegría de los sobrevivientes ante las novedades de un mundo que se revela más allá, tejen tema y trama del drama. En ese manual de Harold Bloom ya mencionado, el crítico de Yale proporciona amplia información sobre el autor, la obra, una selección de los pasajes claves (*key passages*) y una extensa serie de ensayos de crítica referidos

todos y solo a *La tempestad*, muy bien ordenados según un criterio cronológico, desde el siglo XVII hasta el siglo XXI. Debería llamar la atención que Bloom presente en primer término, entre esos pasajes claves, el parlamento de Miranda, no solo porque así empieza *La tempestad*, sino y sobre todo porque siendo una clara clave de interpretación (también en el sentido musical del término), no han abundado comentarios sobre Miranda, como ya se dijo.

Antes de terminar me gustaría destacar estas palabras de Miranda:

Si con vuestro arte, padre queridísimo, habéis hecho rugir estas salvajes olas, aplacadlas [...] ¡un arrogante buque, que encierra, a no dudar, algunas nobles criaturas, roto en mil pedazos!

[If by your art, my dearest father, [...]

a brave Vessel,

Who had, no doubt, some noble creatures in her,

Dash'd all to pieces] (acto I, escena II).<sup>164</sup>

Así como Shakespeare inventa *The Tempest*, un drama, Próspero inventa una tempestad, con minúscula. *En realidad* son dos tempestades, *La tempestad* que crea Shakespeare (primera) y la de Próspero (segunda). El poeta imagina un segundo grado de representación, una *mise en abîme*, ese procedimiento favorito del arte de la época, que se presta especialmente para *enmarcar* el naufragio, porque de marcos se trata.

El mejor ejemplo lo ofrece el propio Shakespeare al introducir en *Hamlet*, en la famosa escena de los comediantes, una comedia que representa dentro de la tragedia un *dumb-show* (un drama mudo) que es, para Hamlet, *The Real Thing*.

En una de las primeras versiones de esta saga de Miranda me interesó aludir al augusto ejemplo de un procedimiento similar por el que Rodó exhuma las figuras arqueológicas de la imaginación, rescatadas en una cerámica griega, donde describe a Júpiter raptando a Europa y al mismo dios contemplando su propio rapto. ¿Comparte el escritor este «privilegio olímpico», como él llama a la facultad de mirar y mirarse mirar, un atributo divino que dobla la imagen de una ficción para hacer del rapto un sueño y del sueño la realidad?

Coherente con esas ficciones redobladas, esa *inversión* puesta en escena, al finalizar el último acto Próspero deja en libertad a Ariel, después de haber cumplido su misión y si Próspero no disimula su pertenencia a la ficción (el carácter artificial o artístico de la primera escena) tampoco la disimula al final. De ahí que, en el Epílogo, se dirija al público, rogando ser absuelto él también mediante la indulgencia de los aplausos, que bien merece:

Ahora quedan rotos mis hechizos

Y me veo reducido a mis propias fuerzas [...]

En esta desierta isla por vuestro sortilegio, [sino]

libradme de mis prisiones

con el auxilio de vuestras manos.

<sup>164</sup> Las citas de *The Tempest* provienen, en su idioma original o traducidas por mí, de la edición en línea disponible en: <<http://shakespeare.mit.edu/tempest/>>, 10/12/2013.



Que vuestro aliento gentil hinche mis velas,  
o sucumbirá mi propósito,  
que era agradaros.[...]  
con vuestra indulgencia vendrá mi absolución.

Así terminan, por arte de magia, el sometimiento de Ariel, las artes de Próspero, la tempestad o las tempestades, el genial y plural drama de Shakespeare.

En «Obra de amor es la creación del artista» Rodó se preguntaba:

¿Hay alguien actualmente [preguntaba Taine], hay alguien que sea capaz de soportar la tempestad de pasiones y visiones que pasó por el alma de Shakespeare? (952).

Hoy es el lector de Rodó el que se formula esa pregunta. Las absoluciones en cadena liberan a Ariel primero, a Próspero después, quien, a su vez, había perdonado a los autores de las conspiraciones de que fuera víctima.

Pero, desde hace un tiempo, me sigue interesando también *liberar a Miranda*, un personaje que, por sus calidades, predispone a esa liberación solidaria. Basta recordar su amor a Fernando, tan intenso como para apartarse de la voluntad de su padre y desobedecerlo. Sin ninguna reivindicación de género, aunque a partir de conocimientos muy del siglo xx y muy antiguos, era necesario sacar a luz a Miranda, sacarla de las sombras e insistir en la mirada asombrada de quien descubre, mira y es mirada, admira y es admirada. Es ella quien admira el *brave new world*, sus nobles criaturas, las maravillas de una humanidad que descubre, y quienes la conocen no dejan de admirarla:

¡Oh milagro! ¡Qué hermosas criaturas son estas!

¡Bella humanidad! ¡Oh brave new world! ¡Oh, qué mundo tan admirable donde hay gente como esta! (acto v, escena 1).

Cuando empecé a ocuparme de Miranda el propósito inicial había sido homenajear a Richard Morse,<sup>165</sup> autor, entre otros libros, de *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*, donde empieza haciendo referencia a Rodó, el ensayista uruguayo:

Supongo que el título de este libro me fue inspirado por *El Mirador de Próspero* de José Enrique Rodó. Sin embargo, el mirador se ha transformado aquí en un espejo y Próspero no es «el viejo y venerado maestro» sino —siguiendo interpretaciones contemporáneas de los personajes de *La tempestad* de Shakespeare— los «prósperos» Estados Unidos. Es decir que este ensayo examina las Américas del Sur no desde el punto de vista habitual de la América del Norte, como «víctima», «paciente» o «problema», sino como una imagen especular en la que la América del Norte podría reconocer sus propias dolencias y «problemas». Un espejo, lo sabemos, nos da una imagen invertida. [...] Así, la metáfora del espejo parece bastante apropiada para el caso.<sup>166</sup>

165 «Homage to Richard Morse», The Oliveira Lima Library, The Catholic University of America, Washington, Estados Unidos.

166 Morse, Richard, *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1982.

Pero, desde entonces, mi mayor interés radica en rescatar, por medio de su figura, las meditaciones de Rodó quien, sin adherir a ninguna doctrina, solo por las sabias penetraciones de su reflexión poética, con la naturalidad de quien ve a través de las imágenes las ideas, supo consolidar las bases de una estética fragmentaria, dispersa, con el fin de que, tirando redes, las piezas sueltas se reunieran anticipando teorías que él no llegó a conocer y símbolos que la actualidad multiplica.

Cabe preguntarse una vez más ¿por qué no dispuso Rodó su entusiasmo a Miranda, ella que, desde el propio nombre propio, reivindica los privilegios de la vista? Si tanto Próspero («el viejo y venerado maestro», semejante al personaje de *La tempestad*) como Ariel («el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad, es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana» [207]), como Calibán («símbolo de la sensualidad y de torpeza», medio hombre medio monstruo), ¿por qué nunca Miranda?

Es en parte sorprendente, además, que haya sido «Calibán» el seudónimo que eligió Rodó para ocultar a medias su identidad en *El Telégrafo*, seudonimia que alterna con la rúbrica de Ariel, en el mismo diario, donde publicó dos artículos relacionados con la Gran Guerra (Primera Guerra Mundial) bajo el título de «La guerra a la ligera».<sup>167</sup> Ambos son personajes de *La tempestad* que adquieren en sus libros un relieve mítico y místico.

Si las creencias de Rodó cifran su confianza en los jóvenes, ¿cómo no le dio a Miranda las prioridades del caso? «Creo en los pueblos jóvenes», dice en *Ariel* (208). «Yo os digo, con Renan: “La juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso, que es la vida”». ¿Cómo no haber resaltado la hermosura candorosa de una niña que llega desde Europa a este continente, salvada de las turbulencias políticas y las procelosas aguas del océano, para enfrentarse a un «brave new world», con gente tan espléndida como valiente, él, Rodó, que se dirige a la juventud de América?

Por otra parte, si el propio Rodó defiende las transformaciones o invenciones que introduce el lector en la obra, no parece ni impertinente ni exagerado alentar el protagonismo quimérico y paradójico de Miranda y, por su intermedio, advertir en su visible ausencia las libertades del lector y las simpatías del crítico (970). Por eso, no sería desmedido concentrar en su figura luminosa las premisas de los ideales estéticos de Rodó que, sin pretensiones, confía en que «La capacidad de admirar es, sin duda, la gran fuerza del crítico», que es «supremo don de la crítica: el don de admirar» (131), como dirá más de una vez en sus escritos.

Tomando en cuenta la consabida adversidad de Rodó hacia las culturas anglosajonas en lo que tienen de interés pragmático, utilitario, vulgar (197, 114) y su adhesión a las culturas latinas, es extraño que haya tomado precisamente a sus héroes de la primera tradición. Aunque Próspero encarne a un duque de Milán

167 Scarone, Arturo, *Diccionario de seudónimos del Uruguay*, Claudio García & Cía., Montevideo, 1942, 63-64.



es británica su fibra, y que no haya cedido Rodó, en este caso, a su consabida tentación francofílica, partiendo del *Caliban* de Renan o de *L'eau de Juvence*, donde el autor (como si no existiera Miranda en *The Tempest*) la nombra solo una vez en el acto I, escena I. Ariel le dice allí a Calibán:

—Tu voulus aussi violer Miranda.

Responde Calibán:

—Après tout, nous aurions peuplé l'île,

una paráfrasis de la insolente respuesta que recibe Próspero en *The Tempest* (acto I, escena II, línea 345-348), cuando le recrimina:

Thou most lying slave,  
Whom stripes may move, not kindness! I have used thee,  
Filth as thou art, with human care, and lodged thee  
In mine own cell, till thou didst seek to violate  
The honor of my child.

Calibán le responde:

O ho, O ho! wouldn't had been done!  
Thou didst prevent me; I had peopled else  
This isle with Calibans.

En la obra de Renan, que dice continuar *La tempestad*, Calibán se ha establecido y sus afrentosas vulgaridades prevalecen; ya no se discute su legitimidad ni la de su herencia. Aunque no haya logrado violar a Miranda ni llegado a poblar de calibancitos la isla, su progenie prolifera como si la violación no se hubiera frustrado.

No solo *La tempestad* es el último drama de Shakespeare, como ya se decía, sino que esta obra ha sido considerada la más autobiográfica de todas: abarca en su desmesura el mundo de la época isabelina sin sospechar la vigencia de sus *derivadas*, las numerosas obras que se inspiraron en sus instancias dramáticas, en sus personajes, en los ideales, modelos de perfección, o las ideologías abusivas que inspiraron. En consecuencia, interesaba plantearse algunos temas que *La tempestad* suscita pero, a diferencia de Rodó, que «quería discutirlo todo, bien profundamente, con mucha verdad, sin ningún odio, con la frialdad de un Tácito», como confesaba en una carta a Pérez Petit (196), creo que hacía falta rescatar la radiante figura de Miranda y, para terminar citando a Rodó, más allá de las tempestades, de la furia de los hombres y sus amenazas, de sus destrucciones, describe su imaginación «hecha de tal modo»:

que toda apariencia material tiende en mí a descifrarse en idea. [...] concepciones de almas ilusas, candideces de almas puras, ensueños de almas bellas... («Mirando al mar», 580).

Siempre mirando al mar, de donde Miranda emerge de las aguas, como Venus en el cuadro de otro pintor, surrealista, entre visiones —miradas y sueños— podría haber reflejado, pequeña, una niña en la pupila de su *faux miroir*.

Siguiendo el derrotero de Shakespeare y, en parte o a contrapelo, el de Rodó, que dirime crítica y creación legitimando ambos quehaceres como uno solo, si por alguna razón o más de una Rodó omitió o solo insinuó a Miranda, urgía ponerla a flote recogiendo los cabos sueltos que dejó el escritor, mirando al mar, de manera que fueran las magias de la lectura, a partir de sus indicios, las que la rescataran del silencio como la rescatara su padre de la tempestad, que él mismo supo inventar y sortear.