

Universität Erlangen-Nürnberg
Zentralinstitut
für Regionalforschung
Sektion Lateinamerika



LATEINAMERIKA-STUDIEN
42

Ottmar Ette
Titus Heydenreich (eds.)

José Enrique Rodó y su tiempo

Cien años de «Ariel»

Vervuert Verlag

Lateinamerika-Studien

Herausgegeben von

Walther L. Bernecker

Titus Heydenreich

Gustav Siebenmann

Hanns-Albert Steger

Franz Tichy

Hermann Kellenbenz †

Schriftleitung: Titus Heydenreich

Band 42

José Enrique Rodó y su tiempo

Cien años de *Ariel*

12° Coloquio interdisciplinario
de la Sección Latinoamérica
del Instituto Central para
Estudios Regionales de la
Universidad de Erlangen-Nürnberg

Edición a cargo de
Ottmar Ette y Titus Heydenreich

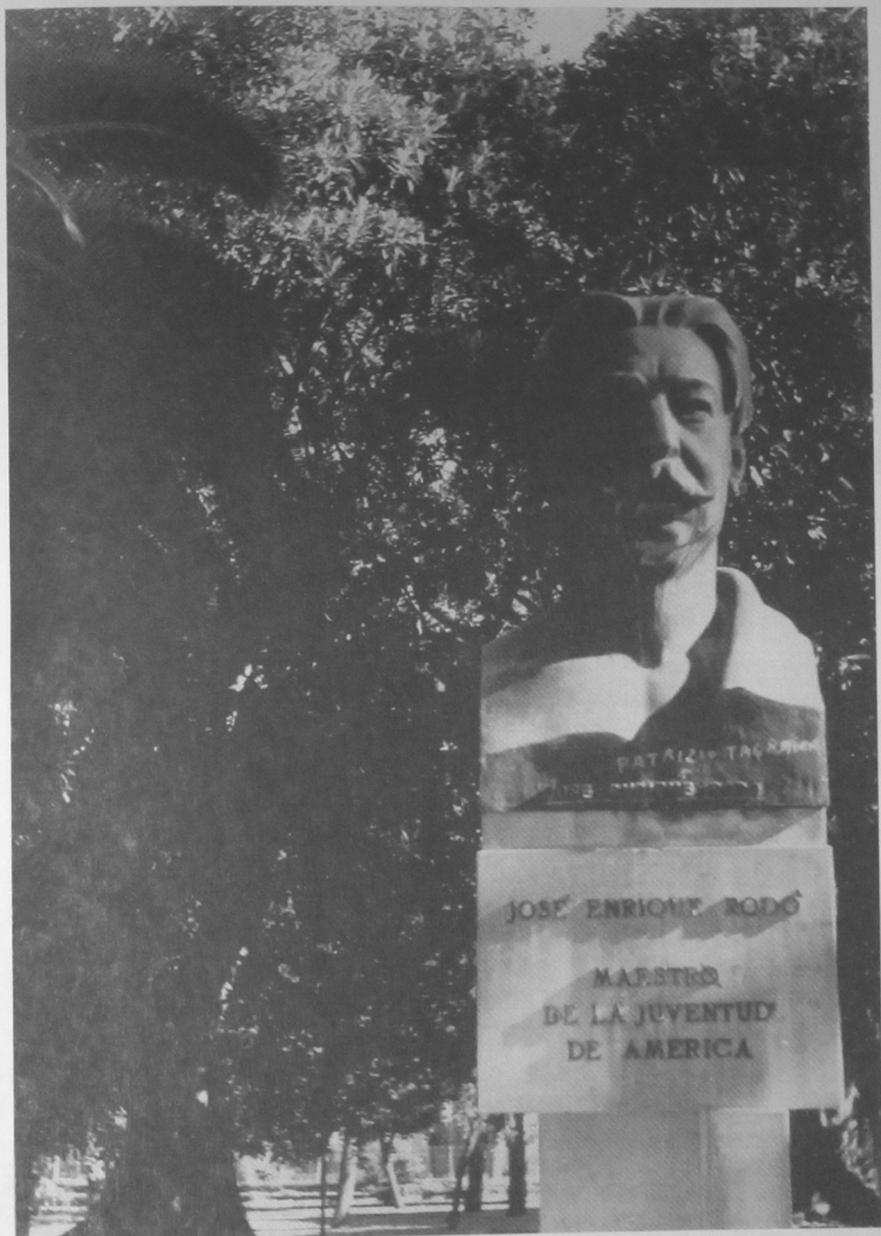
Anschrift der Schriftleitung:

Universität Erlangen-Nürnberg
Zentralinstitut für Regionalforschung
Sektion Lateinamerika
Kochstraße 4
D-91054 Erlangen

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

José Enrique Rodó y su tiempo : cien años de Ariel /
ed. a cargo de Ottmar Ette y Titus Heydenreich. -
Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2000
(... Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamérica,
Instituto Central para Estudios Regionales de la Universidad
de Erlangen-Nürnberg ; 12)
(Lateinamerika-Studien ; Bd. 42)
ISBN 84-95107-79-1 (Iberoamericana)
ISBN 3-89354-742-8 (Vervuert)

© by the Editors 2000
Reservados todos los derechos
Este libro está impreso íntegramente
en papel ecológico blanqueado sin cloro.
Impreso en Alemania: Difo-Druck, Bamberg



José Enrique Rodó (1871-1917): el busto, obra del escultor uruguayo Edmundo Prati, inaugurado el 19 de mayo de 1962 en el Jardín Inglés, de Palermo (fotografía de T. Heydenreich, 1996).

INDICE

Prólogos	9
El fin de siglo en el Rfo de la Plata: Intereses internacionales y reacciones latinoamericanas	
Walther L. Bernecker	15
<i>Ariel</i> , una lectura para el año 2000	
Fernando Ainsa	41
La América de José Enrique Rodó: sus banderas y sus silencios	
Gordon Brotherston	59
"La modernidad hospitalaria": Santa Teresa, Rubén Darío y las dimensiones del espacio en <i>Ariel</i> , de José Enrique Rodó	
Ottmar Ette	73
Utopía y naufragio del intelectual arielista Representaciones espaciales en José Enrique Rodó	
Belén Castro Morales	95
Modernidad arielista y postmodernidad calibanesca	
Mabel Moraña	105
<i>Ariel</i> y la ilusión del "hombre nuevo" Apuntes sobre la temprana recepción de Rodó en Cuba	
Svend Plesch	119

José Enrique Rodó. A un siglo de <i>Ariel</i> Jorge Arbeleche	137
En marcha a la sociedad moderna latinoamericana Los cuatro aspectos del americanismo de Rodó Marga Graf	141
La semejanza de la diferencia: Julio Herrera y Reissig y José Enrique Rodó José Morales Saravia	153
"Una gimnástica del alma": José Enrique Rodó, Proteo de Motivos Ottmar Ette	173
Rodó y Garibaldi Teresa Cirillo Sirri	203
"En este maravilloso suelo de Italia, donde los ojos leen la unidad de una tradición y de un espíritu". Las crónicas de Rodó y <i>El camino de Paros</i> en el contexto del periodismo rioplatense del fin de siglo Thomas Bremer	213
Direcciones	233

Prólogo

Después de los coloquios internacionales sobre Argentina y Uruguay (1980), Paraguay (1981) y Chile (1987) y la publicación de las actas respectivas en los tomos 12, 14 y 25 de la serie *Lateinamerika-Studien* (Estudios Latinoamericanos), la sección Latinoamérica de nuestra universidad volvió a fijar la mirada en el Cono Sur: Con motivo del centenario de la publicación de *Ariel* (Montevideo 1900), el XII Coloquio Internacional, celebrado en enero de 1999, fue dedicado al tema "Cien años de *Ariel*: José Enrique Rodó y su tiempo".

José Enrique Rodó (1871-1917) es, sin duda alguna, el representante más importante del fin de siglo uruguayo, y además, uno de los autores principales del modernismo hispanoamericano y uno de los ensayistas de más trascendencia en el siglo XX.

Con motivo del mencionado centenario, el coloquio con participación latinoamericana y europea se propuso ilustrar no sólo nuevos aspectos de *Ariel* —sin duda la obra más conocida de Rodó— sino también de otros textos del gran autor uruguayo que inmerecidamente se quedaron muchas veces en la sombra, así como las relaciones de estas obras entre sí y sus contextos contemporáneos.

Ariel, el opúsculo publicado *ex profeso* por primera vez en el 1900, tuvo desde un principio un gran eco en el mundo hispánico de ambos lados del Atlántico. Su proclama a la juventud de las Américas fue entendida no tanto como el balance de un siglo transcurrido de manera más bien problemática para los países hispanoamericanos, sino más bien al empezar un nuevo siglo, como una visión ideal de una nueva América «Latina», que estuviera en condiciones de contraponer otro modelo de desarrollo intelectual, moral y cultural y de identidad al modelo anglosajón orientado hacia el «éxito».

El esbozo de una nueva imagen del ser humano tanto en el plano individual como colectivo forma la base decisiva para un nuevo entendimiento del concepto rodoniano no sólo en *Ariel*, sino también en su obras tempranas de los años 1896 hasta 1902.

Las obras completas de Rodó, desde las crónicas tempranas hasta los *Motivos de Proteo* y el *Mirador de Próspero* se encuentran indudablemente dentro de la misma constelación fructífera de la que forman parte los textos contemporáneos de otros modernistas españoles e hispanoamericanos. El Coloquio también investigó desde la perspectiva de *n u e s t r o* siglo la cuestión de hasta qué grado contribuyó la obra de Rodó al desarrollo de estos *divergent modernities* que amplían fundamentalmente nuestro concepto actual de modernidad, todavía orientado preponderantemente hacia los paradigmas europeos-norteamericanos.

La Deutsche Forschungsgemeinschaft apoyó generosamente el Coloquio. Los preparativos y la organización de la conferencia estuvieron otra vez en las manos expertas de la Sra. Monika Frielinghaus. La Sra. Erika Reum se responsabilizó de la preparación de los manuscritos. La traducción de este prólogo, de las palabras de bienvenida del Rector Prof. Jasper y del agregado cultural Dr. Schnetz es de la Sra. Susanne Iglér, M.A. (Erlangen/Nürnberg). Los Sres. PD Dr. Roland Spiller (Erlangen) y Albrecht Buschman, M.A. (Potsdam) se encargaron cuidadosamente de la supervisión de la edición. Les damos cordialmente las gracias a todos.

Potsdam y Erlangen, Octubre 1999

Ottmar Ette

Titus Heydenreich

**"Una gimnástica del alma":
José Enrique Rodó, Proteo de Motivos**

OTTMAR ETTE

El cinematógrafo y el espejo de eternidad

En su más célebre ensayo filosófico, fechado en Salamanca el "año de gracia 1912", Miguel de Unamuno subraya que "subsisten hoy, en el siglo XX, todos los siglos pasados y todos ellos vivos"¹, idea que expone con más claridad en otro pasaje de *Del sentimiento trágico de la vida*. Así, en la sexta parte de este libro, titulada "En el fondo del abismo", desarrolla ese filosofema nuevamente:

Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está junto el ayer con el hoy y el mañana. Ante nosotros pasan las escenas como en un cinematógrafo, pero la cinta permanece una y entera más allá del tiempo.

Dicen los físicos que no se pierde un solo pedacito de materia ni un solo golpecito de fuerza, sino que uno y otro se transforman y transmiten persistiendo. ¿Y es que se pierde acaso forma alguna, por huidera que sea? Hay que creer -¡creerlo y esperarlo!- que tampoco, que en alguna parte quede archivada y perpetuada, que hay un espejo de eternidad en que se suman, sin perderse unas en otras, las imágenes todas que desfilan por el tiempo.²

En estos pasajes, que no en balde sugieren cierta cercanía al mundo de las *Ficciones* de Jorge Luis Borges (que muy bien conocía los textos del escritor y filósofo vasco), Miguel de Unamuno -basándose en teorías que las ciencias exactas habían probado ya- esboza un mundo en el que todos los elementos históricos se volverían contemporáneos y copresentes. El último siglo del milenio, entonces, se transformaría en un gigantesco cinematógrafo en el que una cinta, "una y entera más allá del tiempo", conservaría y proyectaría las escenas del ayer y del hoy (y, quizá, del mañana). En ese "espejo de eternidad", comparable con el *Aleph* borgesiano, las escenas no se perderían unas en otras, sino que más bien desfilaban ante los ojos del espectador del siglo XX que, de esta forma, sería capaz de ver las imágenes de ayer en las de hoy, y las de hoy en las

¹ Unamuno, Miguel de: "Del sentimiento trágico de la vida". En (*id.*): *Ensayos*. Con una antología epistolar comentada por Bernardo G. de Cándamo. Vol. II. Madrid: Aguilar 1967, p. 844.

² *ibid.*, pp. 910 s.

de ayer. Lógicamente, nos encontramos frente al problema fundamental del narrador en el famoso cuento borgesiano:

Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.
Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.³

La transformación de lo sucesivo (o histórico) en simultáneo y de lo disperso en céntrico se corresponde, pues, con el problema fundamental de una escritura que, a su vez, tendrá que recurrir al lenguaje, invirtiendo artísticamente el procedimiento del Aleph donde convergen y se concentran, sin superponerse, todos los lugares y todos los tiempos. Para una representación "equivalente" de la copresencia de las imágenes son insuficientes, en el texto unamuniano, las metáforas del espejo y del archivo, tan apreciadas, por cierto, por la escritura borgesiana. El autor de *Del sentimiento trágico de la vida* recurre no sólo a las teorías de la física moderna sino también a un medio artístico que expresaba, en aquellos años, el mayor grado de modernización tecnológica en las artes "narrativas". El proceso de transformación de lo sucesivo en simultáneo conduce a Unamuno a elegir la metáfora del cinematógrafo, que eternamente proyecta aquella cinta única, capaz de crear, hipotéticamente, un espacio narrativo más allá del tiempo, en la esfera del *nunc stans*.

Tanto Borges como Unamuno, aunque desde contextos muy distintos, tropiezan con el problema de una fusión (y no mezcla) de las coordenadas espacio-temporales y se enfrentan, por consiguiente, a una de las aporías fundamentales de toda escritura: la de trascender la linealidad de todo mensaje literario para alcanzar o simular una percepción (casi-) simultánea. Si la cinta del cinematógrafo unamuniano permanece "una y entera", las imágenes que proyecta deben ser siempre animadas y multiformes. No son estáticas, fijadas de una vez para siempre, sino dinámicas, para que puedan subsistir, en pleno siglo XX, "todos los siglos pasados y todos ellos vivos".

³ Borges, Jorge Luis: "El Aleph". En (*id.*): *Obras Completas*. Vol. I: 1923 - 1949. Barcelona: Emecé 1989, pp. 624 s.

No fue el azar el que llevó al ensayista vasco a recurrir a un emblema de aquella modernización tecnológica que, simultáneamente, aceleraba y representaba una modernidad, la cual desde nuestra perspectiva actual, se presenta como una y multiforme a la vez. Sólo en Europa parece subsistir todavía la idea de *una sola* modernidad (la europea), negando la existencia de otras modernidades en otras latitudes. La copresencia espacio-temporal de elementos procedentes de diferentes formaciones histórico-culturales era una experiencia común en aquel fin y comienzo de siglo, aunque, por razones obvias, revestía un carácter mucho más abrupto y heteróclito en aquellas regiones del planeta donde se estaban desarrollando modernidades periféricas y desiguales en las que el choque de las imágenes se produjo de forma tal que no se perdían "unas en otras".

El 9 de agosto de 1914, José Enrique Rodó, desde las páginas del *Diario del Plata*, se asoma a aquellas "matanzas humanas", que interrumpen "el orden de la vida civilizada en los más cultos y poderosos pueblos del mundo"⁴, comentando aquellos acontecimientos terribles que abren la contienda que luego será conocida como Primera Guerra Mundial. Si el autor de *Ariel* no vacila en pronunciarse a favor de la causa de Francia -"La causa de Francia es la causa de la humanidad", como reza el título de otro escrito rodoniano publicado el 3 de septiembre de 1914 en *La Razón*⁵- y de rechazar todo movimiento germanófilo a orillas del Plata, no sorprende tampoco que Rodó haya tratado inmediatamente de alcanzar una visión generalizadora y "universal" en sus reflexiones en torno a la guerra:

La solidaridad humana se pone a prueba en estos extraordinarios momentos, manifestando hasta qué punto la frecuencia y facilidad de las comunicaciones han hecho del planeta entero un solo organismo cuyos centros directores transmiten a los más apartados extremos la repercusión moral y material de lo que en ellos pasa.⁶

Los medios de comunicación transoceánicos convirtieron esa guerra -como ya fue el caso de aquella otra que llevó al Desastre de España en 1898- en un espectáculo mediáticamente copresente donde el telégrafo y la prensa desempeñaron un papel importantísimo. La rápida comunicación de informaciones ha transformado, según Rodó, al planeta en un organismo cuyas "extremidades"

⁴ Rodó, José Enrique: *Obras Completas*. Editadas, con introducción, prólogos y notas, de Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar 1967, p. 1218.

⁵ *ibid.*, p. 1220.

⁶ *ibid.*, p. 1218. Para un análisis de las interpretaciones que los intelectuales españoles e hispanoamericanos proponían de la guerra, véase mi estudio "Visiones de la guerra / guerra de las visiones: El desastre, la función de los intelectuales y la Generación del 98". En: *Iberoamericana* Vol. 22 (1998), N° 3/4 (71/72), p. 44-76.

están conectadas con los centros en Europa.⁷ Sin cambiar las jerarquías internas de ese organismo, se crea así un cuerpo planetario en el que la percepción es casi-simultánea, y la solidaridad no permite ya una culpable indiferencia e imparcialidad frente a la matanza y al dolor causados por la guerra inhumana.⁸ Además de la convergencia temporal evocada por Unamuno, asistimos a una sincronización espacial que transforma y universaliza la experiencia vital del ser humano en el siglo XX. Desde su mirador montevideano, José Enrique Rodó -quien, a pesar del éxito continental de su *Ariel*, se sentía cada vez más aislado en su tierra natal-, registraba con gran sensibilidad todos esos cambios profundos que iban a caracterizar el desarrollo de nuestro siglo XX, los cuales, desde la perspectiva actual de su final en clave postmoderna, se destacan con mayor nitidez. La unificación del espacio planetario y la multiformidad de las topografías regionales, así como la sincronización del tiempo y la multiplicación de los niveles temporales conectados entre sí, supusieron un desafío para aquellos artistas e intelectuales que buscaban nuevas formas y expresiones artísticas capaces de representar (o simular), no sólo en el nivel del contenido sino también estructuralmente, la vida humana bajo condiciones espacio-temporales fundamentalmente transformadas.

Prédica y ejemplo

En fecha altamente simbólica, un 12 de octubre de 1900, Rodó le manda a Unamuno (a quien ya había enviado, poco después de la publicación de la primera edición, su *Ariel*) una carta en la que, a pesar de las evidentes divergencias estéticas y culturales, a las que con frecuencia aluden los dos autores en su correspondencia, el uruguayo destaca su visión del quehacer del intelectual tanto en España como en América:

⁷ Véanse también sus reflexiones en *Motivos de Proteo*: "Este inmenso organismo moral que del mundo, para nuestros abuelos dividido en almas nacionales, como en islas del archipiélago, han hecho la comunicación constante y fácil, el intercambio de ideas, la tolerancia religiosa, la curiosidad cosmopolita, el hilo de telégrafo, la nave de vapor, nos envuelve en una red de sollicitaciones continuas y cambiantes." Rodó, José Enrique: "Motivos de Proteo". En (*id.*): *Obras Completas*, p. 408.

⁸ Esta reflexión no es válida, sin embargo, para todas las contiendas bélicas; así, se lee en su ya citado artículo "La causa de Francia es la causa de la humanidad": "Imparcial de esa manera se podrá ser cuando se trate de una guerra entre dos tribus del Africa, sin carácter distinto, sin significación moral, sin trascendencia posible en la marcha del mundo." (Rodó, José Enrique: *Obras Completas*, op.cit., p. 1220)

Mi aspiración inmediata es despertar con mi prédica, y si puedo con mi ejemplo, un movimiento literario realmente *serio* correspondiente a cierta tendencia ideal, no limitado a vanos juegos de forma, en la juventud de mi querida América. 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 recíprocamente 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 punto de partida de ese programa que me fijo a mí mismo para el porvenir. Me satisface que, hasta donde sea sensato esperararlo, el éxito del libro ha sido bueno, en España y América. [...] Preparo para dentro de poco un nuevo opúsculo sobre una cuestión psicológica, que me interesa mucho.⁹

En este pasaje, que se puede comprender como un credo tanto del artista como del intelectual, el joven escritor uruguayo no sólo subraya la contradictoria unidad entre España y sus ex-colonias, sino que insiste también en la función del intelectual (idealista y productor de ideas) como integrante de una minoría cuya tarea sería la de pensar y hacer pensar profundamente sin buscar el interés propio. Su tarea no se limita a lo estrictamente "estético", a una mera cuestión de formas literarias, sino que implica aquella "moderna *literatura de ideas*"¹⁰ para la cual *Ariel* no será la obra cumbre sino un "punto de partida". En su diálogo epistolar con una de las grandes figuras de las letras españolas –para quien la literatura no se limitaba a su dimensión estilística y formal sino que abarcaba tanto el campo literario como el filosófico y político–, el autor de *Ariel*, idealista práctico y tradicionalista liberal, reivindica una función social que –hasta el surgimiento de otros que vendrán después– convierte al escritor en guía y maestro de su pueblo. Rodó intenta ejercer esta función *desde* el campo de las

⁹ *ibid.*, p. 1380. El problema de la falta de perseverancia es, tanto a nivel colectivo como a nivel individual, una de las cuestiones fundamentales en *Motivos de Proteo*: "Una de las raíces de la inferioridad de la cultura de nuestra América para la producción de belleza o 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 literatura o el arte, suele ser, en tierra de América, flor de la mocedad, muerta apenas la Naturaleza comenzaba a preparar la transición del fruto." (*ibid.*, p. 402)

¹⁰ Así lo llama el mismo Próspero en *Ariel*, refiriéndose explícitamente a Nietzsche; cf. *ibid.*, p. 229. Acerca de la relación entre *Ariel* y el filósofo alemán, véase mi estudio "Así habló Próspero". Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de "Ariel". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 528 (junio 1994), pp. 48-62, así como el prefacio y el postfacio a mi edición alemana de *Ariel*. Übersetzt, herausgegeben und erläutert von O.E. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1994.

letras, lo que no le impedirá –como efectivamente ocurrió, a pesar de desencantos e interrupciones, a partir de 1902– llevar a cabo actividades políticas, en tres legislaturas, como diputado de la Cámara de Representantes. El centro de sus actividades, sin lugar a dudas, nunca ha cambiado: lo constituyen siempre las letras. No sorprende, por ende, que hacia el final de su carta mencione "un nuevo opúsculo" que su compatriota Emir Rodríguez Monegal, desde las páginas de su edición de las *Obras Completas* de Rodó, no vaciló en calificar de "germen de *Proteo*".¹¹ Si bien parece algo arriesgado identificar aquel "opúsculo" –que no iba a publicarse "dentro de poco", sino casi nueve años después– con aquella obra que se analizará enseguida, sí cabe afirmar la continuidad entre el proyecto de *Proteo* y el de *Ariel*.¹² El librito de 1900 le había consagrado definitivamente como escritor y, a lo largo del primer decenio del nuevo siglo, había fundado su fama en el mundo hispánico. La continuidad entre ambos textos se sitúa, sobre todo, en el nivel de aquella "literatura de ideas" por la que Rodó luchó durante su vida entera. Así leemos en otra carta a Unamuno, ésta del 25 de febrero de 1901:

Si algo me separa fundamentalmente de la mayor parte de mis colegas literarios de América es mi afición, cada vez más intensa, de 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 vistosas.¹³

Además de señalar el creciente distanciamiento de Rodó con la vertiente más vistosa del modernismo hispanoamericano (pero no del modernismo en su totalidad), esta cita destaca el aspecto *diferenciador* que el autor de *Ariel* reclama para su propia posición dentro del campo literario uruguayo e hispanoamericano. Si su pluma se diferencia de la de los literatos "indígenas", vuelve a insistir en su afinidad con España, que se convierte en un *leitmotiv* de su correspondencia con Unamuno. Esta afinidad, ya lo vimos, no se plantea sólo en el nivel de una

¹¹ Rodríguez Monegal, Emir: "Prólogo a Motivos de Proteo". En: Rodó, José Enrique: *Obras Completas*, p. 301.

¹² Cf. también Brotherston, Gordon: "Introduction". En: Rodó, José Enrique: *Ariel*. Edited with an introduction and notes by Gordon Brotherston. Cambridge: Cambridge University Press 1967, p. 7.

¹³ Rodó, José Enrique: *Obras Completas*, *op.cit.*, p. 1383. En este pasaje, Rodó vuelve a hablar del carácter infantil de las letras hispanoamericanas, aplicándolo al modernismo. Por otra parte, el hecho de reproducir textualmente las palabras y las fórmulas de Próspero forma parte de la estrategia rodoniana –muy eficaz por cierto– de sugerir una identificación entre la voz de Próspero y su propia voz.

concepción literaria, sino también en el nivel de la función social del escritor como intelectual en su propia sociedad. En este sentido, la autorrepresentación rodoniana como escritor (aislado) no sólo se refiere al campo literario e intelectual uruguayo; simultáneamente, se acerca a aquella concepción del intelectual que los integrantes de aquel grupo multifacético y heterogéneo, que pocos años más tarde fue bautizado con el nombre unificador de la "Generación del 98", habían desarrollado y defendido para renovar y regenerar a su país¹⁴. No puede sorprendernos, por consiguiente, que Rodó no sólo hable de su "prédica" sino también de su "ejemplo".¹⁵ Sus actividades no sólo sobrepasan el terreno de lo estrictamente literario sino también el marco específicamente uruguayo, inscribiéndose en una nueva funcionalización de la escritura que, más allá del contexto nacional, había surgido en Europa. El *Affaire Dreyfus*, no sólo en Francia, había servido como fuerza catalizadora para la concienciación de aquellos a quienes su prestigio, alcanzado en un campo restringido (las letras o las ciencias, por ejemplo) permitía intervenir en las cuestiones de interés general.¹⁶ Por ende, es difícil ubicar a Rodó en un contexto puramente uruguayo, ya que su posición dentro del campo literario ni se deja identificar con la de los dandis o los bohemios ni con la de los "doctores principistas".¹⁷ Sin ser un "intelectual comprometido", el autor de *Ariel*—cuya trayectoria se inscribe en el proceso de creciente profesionalización de los escritores en un mundo en el que se están multiplicando los periódicos y las revistas, como ocurre en la España de fin de siglo— representa ya la figura del intelectual en el sentido moderno, interviniendo en los debates públicos (como lo demuestra, entre muchos otros ejemplos, su folleto "Liberalismo y jacobinismo", del año 1906).

El proyecto literario de Rodó, evidentemente, es ambicioso: no sólo implica la creación de textos literarios sino también la configuración de una posición social y existencial ejemplar, para la cual la figura del Maestro —y no olvidemos que el joven Rodó, a los ojos de sus jóvenes lectores, se había transfigurado, desde la primera frase de *Ariel*, en "el viejo y venerado maestro a quién solían llamar Próspero, por alusión al sabio maestro de *La Tempestad* shakespeareana—

¹⁴ Para una discusión más detallada de esta función social del intelectual, cf. mi ya mencionado artículo "Visiones de la guerra / guerra de las visiones", *op.cit.*

¹⁵ Rodó, José Enrique: *Obras Completas, op.cit.*, p. 1380.

¹⁶ Para la importancia de los debates en torno a Dreyfus en el contexto francés, véase el artículo panorámico de Julliard, Jacques / Winock, Michel: "Introduction". En (*id.*, eds.): *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes. Les lieux. Les moments*. Paris: Seuil 1996, pp. 11-17.

¹⁷ Cf. el sugestivo ensayo de Ainsa, Fernando: "Del escritor dandi y bohemio al intelectual comprometido en el Uruguay del 900". En: *Cuadernos Americanos* (México) VI, 72 (noviembre - diciembre 1998), pp. 26-42.

na¹⁸— ofrece el puente ideal (e idealista) entre la prédica y el ejemplo, entre la ética y la estética. Desde sus mismas bases y procedimientos literarios, la escritura rodoniana presupone y sugiere una praxis social. Siempre implica la figura (y las figuraciones) del autor, tanto a nivel textual (el "maestro") como fuera del texto (el intelectual y su iconografía, sus formas de vestir etc.).¹⁹ De ahí que la escritura rodoniana no sólo se sitúe entre la literatura y la filosofía sino también entre lo específicamente literario y sus múltiples actuaciones en la(s) realidad(es) social(es) y política(s) de su tiempo, entre la prédica y el ejemplo.²⁰ Para Rodó, y no sólo en *Motivos de Proteo*, la biografía —es decir, la escritura de la vida— forma parte de la obra de todo artista.

Un libro en perpetuo devenir

José Enrique Rodó, en más de un sentido, no era un escritor —según la fórmula propuesta en *Motivos de Proteo*— "a quien la continuidad de fijar la vista en el papel desacostumbra de mirar a lo alto de su estancia".²¹ El impacto de *Ariel* y la extraordinaria historia de su recepción a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo habían convertido al escritor uruguayo, ya durante su vida, en una de las voces más célebres y escuchadas del americanismo literario, cultural y

¹⁸ Rodó, José Enrique: *Obras Completas, op. cit.*, p. 206. La repetición del lexema "maestro", en un estilista como Rodó, es altamente significativa. No olvidemos, sin embargo, que también en las letras españolas de aquellos años, la figura del maestro es bastante común. Ya se encuentra en aquel libro que se iba a convertir en la "biblia" de los noventa-yochistas, el *Ideárium español*, fechado en octubre de 1896, donde escribe Ganivet: "Cuando yo hablo de restauración espiritual no hablo como quien desea redondear un párrafo, valiéndose de frases bellas o sonoras; hablo con la buena fe de un maestro de escuela." Ganivet, Angel: "Ideárium español". En (*id.*): *Obras Completas*. Prólogo de Melchor Fernández Almagro. Vol. I. Madrid: Aguilar 1961, p. 295. Acerca de la dimensión política de la figura del maestro en *Ariel*, cf. González Echevarría, Roberto: "The Case of the Speaking Statue: 'Ariel' and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay". En (*id.*): *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press 1985, pp. 21 s.

¹⁹ De ahí la fascinación rodoniana por personajes históricos que supieron convertir su propia vida en una obra de arte o un monumento. Su admiración por Goethe, una de las figuras sobresalientes en *Motivos de Proteo*, se basa precisamente en este aspecto: "Así, en Goethe la obra de la propia vida parece una estatua" (*Obras Completas, op. cit.*, p. 486). El más extenso elogio de Goethe se encuentra en el capítulo LXXXII.

²⁰ Ya Hugo D. Barbagelata había señalado con respecto al programa de Rodó "que con el ejemplo de su propia vida procuraba hacerlo real"; Barbagelata, Hugo D.: "A manera de Prólogo". En: *Rodó y sus Críticos*. Paris: Imprinta de Mr Vertongen 1920, p. 24.

²¹ Rodó, José Enrique: *Obras Completas, op. cit.*, p. 432.

político de su época.²² En su breve texto "Magna Patria", escrito en 1905 (es decir, simultáneamente a *Motivos de Proteo*) y posteriormente publicado en *El mirador de Próspero*, proclama:

Patria es para los hispanoamericanos la América española. Dentro del sentimiento de la patria, cabe el sentimiento de adhesión no menos natural indestructible, a la provincia, a la región, a la comarca; y provincias, regiones o comarcas de aquella gran patria nuestra son las naciones en que ella políticamente se divide. Por mi parte, siempre lo he entendido así o, mejor, siempre lo he sentido así.²³

Esta concepción de las relaciones entre la "patria chica" y la "patria grande", por cierto, da testimonio de un solo aspecto del pensamiento político de Rodó y de sus actividades como intelectual luchando a favor de una idea supranacional que se opone al mal llamado "panamericanismo" propugnado, desde los últimos decenios del siglo XIX, por los sucesivos gobiernos norteamericanos. Aunque las concepciones rodonianas, a este respecto, no alcanzan la complejidad social e intercultural de las de José Martí, que supo integrar en su proyecto de "Nuestra América" tanto a los diferentes grupos étnicos como a las capas marginadas de las sociedades del continente, sí demuestran la continua preocupación del cofundador de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* por el porvenir de su país y de su continente. A pesar de ser uno de los clichés más repetidos a lo largo de la historia de su recepción, José Enrique Rodó no fue un escritor que se retirara, en *splendid isolation*, a la biblioteca de su torre de marfil de esteticista. Rodó era un intelectual familiarizado con los problemas fundamentales de la "Magna Patria", tanto en lo político, en lo social y en lo cultural. Su concepto de una "moderna literatura de ideas" implica, de forma destacada, su dimensión específicamente americana.

Pero no se limitaba a ella. La escritura y la obra entera de José Enrique Rodó no caben en un esquema -reforzado, fuera de América Latina, por la literatura del "boom"- según el cual la literatura latinoamericana debería preocuparse por su contexto económico, político, social y cultural, tratando temas "americanos", mientras que la literatura europea será libre de proponer temas

²² De forma clara (aunque algo esquemática), Arturo Ardao distingue cuatro aspectos y etapas del americanismo rodoniano: el americanismo literario (desde 1895, refiriéndose a un ensayo que lleva este mismo título), el americanismo cultural (con *Ariel*, o sea, a partir de 1900), el americanismo político (empezando con "Magna Patria" de 1905) y, finalmente, el americanismo heroico (con su ensayo sobre Bolívar, de 1911). Cf. Ardao, Arturo: "Prólogo: El americanismo de Rodó". En: Rodó, José Enrique: *La América Nuestra*. Compilación y prólogo Arturo Ardao. La Habana: Casa de las Américas 1977, pp. 14 s.

²³ Rodó, José Enrique: *Obras Completas, op. cit.*, p. 627.

"europeos" o "universales". Como lo demuestra la acogida que conocieron los textos de Jorge Luis Borges hasta los años setenta, en América Latina y en Europa difícilmente se aceptaban formas escriturales que, a primera vista, no insistieran en "lo específicamente americano", poniendo en tela de juicio la "americanidad" cuestionable del autor o la autora de tales textos. Tal división de trabajo, colonialista en el fondo, no existe para nuestro escritor uruguayo. Rodó escribe tanto sobre temas "americanos" como sobre cuestiones de carácter "universal", aunque para él no existe, en el fondo, tal división esquemática. Su escritura no se limita a lo "americano"; más bien, parte de esa posición para enfocar desde ella lo "universal". No se trata, por ende, de una escritura con "pretensiones universales" sino de una concepción de la literatura americana que rechaza ser reducida a lo regional, a lo particular, a lo ambiental y "típico". Paralelamente, Rodó concibe la literatura escrita en Europa como "europea" y "universal", si bien le reconoce, por su larga tradición y el prestigio de sus diversas formas de expresión nacionales, una dimensión paradigmática – aunque nunca normativa. El rechazo de toda limitación temática y escritural no significa una huida de la "realidad" social y política de su país; se puede interpretar, más bien, como un acto consciente que tiende a superar la asimetría intercultural entre las literaturas de Europa y América Latina.

Desde esta perspectiva, no vamos a caer en la trampa (tan simplista y eficaz) de condenar de antemano una obra cuyo contenido, *a primera vista*, no parece tener nada de "americano".²⁴ *Motivos de Proteo* nos permitirá esclarecer el horizonte de preguntas que acabamos de evocar, y profundizar más en un análisis de las diferentes formas de escritura capaces de responder a aquella especificidad del siglo XX, tal y como la había esbozado Miguel de Unamuno.

Por su mismo título, *Motivos de Proteo* se inscribe en una continuidad con *Ariel* y, a la vez, se distingue del libro de 1900. Por un lado, se alude de nuevo a una figura procedente de la tradición cultural de Occidente; por otro, añade un lexema plural que establece una relación polisémica con la figura mitológica escogida. Esta relación puede ser la de un *genitivus subjectivus*, la de un *genitivus obiectivus* o –para mencionar una lectura que, sobre todo desde la publicación de una serie de textos inéditos bajo el título *Proteo* en las *Obras Completas* de Rodó, ha cobrado cada vez más importancia– la de un *genitivus partitivus*. Si existen varias lecturas del paratexto como motivos que emanan de Proteo, que son atribuidos a Proteo o que provienen de un texto de mayor envergadura llamado "*Proteo*" –y con esto no agotamos las lecturas posibles–, no son menos polisémicos estos "motivos" mismos que, para limitarnos otra vez a tres signifi-

²⁴ Con razón decía uno de los mayores especialistas de la obra rodoniana: "*Motivos* [...] está empapado en todos los jugos de la circunstancia americana y mundial novecentista"; Real de Azúa, Carlos: "Prólogo a «*Motivos de Proteo*»", *op.cit.*, p. XLIX.

caciones concretas, podrían interpretarse como motivaciones psicológicas, como elemento de una terminología literaria o como fragmento procedente de una entidad mayor. Henos aquí frente a una red de significados virtuales que, desde el mismo título, convierten este texto literario en una densa y compleja estructuración de diferentes isotopías.

Pero no es sólo el título que, a nivel paratextual, acentúa el carácter fluctuante, dinámico y multiforme de este libro. Firmado con el nombre del autor, a la segunda edición de los *Motivos* precede un texto que, bajo el título "Proteo", empieza con las siguientes palabras:

Forma del mar, numen del mar, de cuyo seno inquieto sacó la antigüedad fecunda generación de mitos, Proteo era quien guardaba los rebaños de focas de Poseidón. En la *Odisea* y en las *Geórgicas* se canta de su ancianidad venerable, de su paso sobre la onda en raudo coche marino. Como todas las divinidades de las aguas, tenía el don profético y el conocimiento cabal de lo presente y lo pasado. Pero era avaro de su saber, esquivo a las consultas, y para eludir la curiosidad de los hombres apelaba a su maravillosa facultad de transfigurarse en mil formas diversas.²⁵

De manera paratextual, aquí se señalan dimensiones semánticas que estructuran la totalidad del libro. Como en *Ariel*, no solamente se identifican desde las primeras frases algunos intertextos (aquí, textos tan fundacionales para la literatura occidental como los de Homero y Virgilio); simultáneamente se introduce una figura vieja y venerada que posee un vasto saber y que, además, comparte la primera sílaba con el "viejo y venerado maestro" de la primera frase del libro de 1900. Al "conocimiento cabal de lo presente y lo pasado", Proteo une la dimensión profética que lo convierte en verdadero maestro del tiempo o —en el sentido unamuniano— del ayer, del hoy y del mañana. Contrariamente a la figura de un maestro verdadero no quiere compartir sus conocimientos con lo que se introduce una isotopía central: la del cambio perpetuo. Además, no es un "mago" ligado a la tierra (y relacionado con el aire a través del *airy spirit*, del numen que lleva por nombre ese elemento). Es otro numen vinculado a otro elemento, una divinidad del mar que, desde los mitos más antiguos de la humanidad, pone al ser humano en presencia de lo fluctuante, del cambio eterno, del nacimiento y de lo que —como el sueño o la memoria— se sustrae al reino terrenal de lo razonable e idéntico. La constante transformación de todo lo vivo relaciona este paratexto con las primeras frases del primer capítulo de *Motivos de Proteo*:

Reformarse es vivir [...] Y desde luego, nuestra transformación personal en cierto grado, ¿no es ley constante e infalible en el tiempo? ¿Qué importa que el deseo y la

²⁵ *ibid.*, p. 309.

voluntad queden en un punto si el tiempo pasa y nos lleva? El tiempo es el sumo innovador.²⁶

Como el texto, la vida se desarrolla, de forma sucesiva, en el tiempo; es regida por el tiempo que la expone a continuos cambios y a un dinamismo sin tregua. En el centro de los capítulos (o motivos) que siguen, el texto enfoca la temática de la transformación personal que, por cierto, puede comprenderse como una "cuestión psicológica", tal como la llamó Rodó en la carta que escribió a Unamuno el 12 de octubre de 1900. Pero no trata esa temática de la forma retórica y didáctica que correspondería a un maestro (como Próspero) en aquel entonces²⁷ —es decir, básicamente, como un discurso que integra otros géneros literarios— sino de una forma que representa mejor el saber multiforme y en perpetua transformación de una divinidad del agua. No nos sorprende que desde la primera edición el lector encuentre al iniciar su lectura no sólo un epígrafe ("Todo se trata por parábolas", Mateo, IV, 11) que introduce ese género literario —sobre su función vamos a volver— sino otro paratexto (firmado, esta vez, con las iniciales del autor) en el que se nos expone el problema de la forma literaria:

No publico una "primera parte" de PROTEO: el material que he apartado para estos *Motivos* da, en compendio, idea general de la obra, hartamente extensa (aun si la limitase a lo que tengo escrito) para ser editada de una vez. Los claros de este volumen serán el contenido del siguiente; y así en los sucesivos. Y nunca PROTEO se publicará de otro modo que de éste; es decir, nunca le daré "arquitectura" concreta, ni término forzoso; siempre podrá seguir desenvolviéndose, "viviendo". 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 haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo "devenir", un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.²⁸

No en vano, Rodó insistía una y otra vez en el carácter enteramente nuevo de su proyecto. Lo que se nos plantea en este paratexto poetológico es nada menos que el problema de una obra-límite que se propone sobrepasar, en forma de libro, precisamente las dimensiones del libro. Los lectores no tienen por delante una "primera parte" a la que seguirá, más o menos tarde, una "última parte" (tal y como hicieron los familiares de Rodó al publicar, años después de la muerte del

²⁶ *ibid.*

²⁷ El mismo Rodó, en tiempos de su cátedra de literatura en la Universidad de Montevideo, parece haberse limitado a pronunciar discursos sin que nada ni nadie haya podido interrumpirle ...

²⁸ *ibid.*, pp. 308 s.

autor, unos *Ultimos Motivos de Proteo*²⁹). El proyecto rodoniano es hasta cierto punto utópico, pues intenta romper la secuencia lineal, que constituye la arquitectura fundamental de todo libro. Una estructura que, a nivel material, tendrá siempre una primera y una última página. Según la presentación de Rodó, el texto de *Motivos de Proteo* —como le pasa a la cinta "una y entera" del cinematógrafo unamuniano— no tiene ni comienzo ni fin, sino un desenvolvimiento que, en cierta forma, quiere representar la vida misma. Esta obra abierta, esta estructura ausente —y no en vano evoco aquí dos textos teóricos³⁰ publicados más de medio siglo después de *Motivos de Proteo*—, representa una vida que es, por decirlo así, "sobrehumana": una forma en perpetuo devenir que desconoce la muerte, o sea, el punto final. Superando los límites del libro, supera simultáneamente los límites del tiempo que lo rige. Si como forma material, *Motivos de Proteo* se somete al tiempo lineal y a los cambios continuos, también intenta sustraerse al tiempo proyectando su escritura fuera de éste. Su "ramificación de ideas y motivos" no recurre tanto a un modelo plenamente orgánico sino que busca más bien una estructuración proliferante y descentrada que podríamos calificar de rizomática.³¹

Proyectándose más allá de los límites tradicionales del libro, *Motivos de Proteo* pide un modelo de lectura capaz de apropiarse, de forma creadora, de los textos y fragmentos para generar así ese "libro en perpetuo 'devenir'". Paradójicamente, pudo decirse con pleno derecho que *Motivos de Proteo*, publicado nueve años después del folleto de 1900, constituye el "único libro de Rodó, estrictamente hablando".³² Se agudiza la paradoja si tenemos en cuenta que Rodó proyectaba, como confesaba a su amigo Piquet, una obra de "no menos de quinientas páginas".³³ la gran obra que ha de durar se construye, por lo tanto, recurriendo a formas breves de escritura artística. Carlos Real de Azúa ya analizó las frecuentes y siempre variadas declaraciones de Rodó en su correspondencia en las que afirmaba que quería publicar un libro que representara lo más

²⁹ Durante largo tiempo, se hablaba no sólo de los "Nuevos" y de los «Ultimos» sino también de unos "Novísimos Motivos"; cf. Real de Azúa, Carlos: "Rodó en sus papeles. A propósito de la exposición". En: *Escritura* (Montevideo) (3 de marzo de 1948), p. 91.

³⁰ Cf. Eco, Umberto: *Opera aperta*. Milano: Bompiani 1962 (Tascabili Bompiani 1976), y (*id.*): *La struttura assente*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri - Bompiani 1968.

³¹ Sin querer equiparar la estructuración de *Motivos de Proteo* con las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari o con la escritura de Edouard Glissant, pienso que sería posible hablar de una poética relacional como fundamento de este texto protéico.

³² Real de Azúa, Carlos: "Prólogo a 'Motivos de Proteo'". En: Rodó, José Enrique: *Ariel. Motivos de Proteo*. Edición y Cronología Angel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1976, p. XXXVIII.

³³ *ibid.*, p. XLI.

acabado de su producción literaria y que quedara «todo por encima» de *Ariel*.³⁴ Disponiendo ya de un sólido prestigio literario a nivel nacional y continental, Rodó quería superar aún el éxito de *Ariel* mediante un libro de mayor envergadura y "aliento"³⁵, que le asegurara la fama, y que pedía géneros más prestigiosos que obras ensayísticas, esbozos literarios y artículos periodísticos. ¿En qué consistirá la solución de Rodó, productor de géneros menores?³⁶ Es muy interesante comparar la opinión del escritor uruguayo (famoso por un librito de importancia trascendental y de poco más de cuarenta páginas³⁷ cuando soñaba con una obra voluminosa) con las reflexiones que Angel Ganivet dedicó en la última parte de su *Idearium español* a esta cuestión:

La opinión corriente es hoy favorable a la obra voluminosa, quizá porque así es más segura la decisión de no leerla. Un libro grande -se piensa- da importancia a quien lo compone; aunque sea malo, inspira respeto y ocupa un buen espacio en los estantes de las bibliotecas. Un libro pequeño no tiene defensa posible; si es bueno, será mirado, a lo sumo, como un ensayo o como una promesa; si es malo, solo servirá para poner al autor en ridículo. Mi idea es completamente opuesta. Un libro grande -pienso-, sea bueno o malo, pasa muy pronto a formar parte de la obra muerta de las bibliotecas; un libro pequeño, si es malo, deja ver a las claras que no sirve y muere al primer embate; si es bueno, puede ser como un manual o breviario, de uso corriente por su poco peso y por su baratura, y de gran eficacia para la propagación de las ideas que encierra.³⁸

Estas reflexiones explican, hasta cierto punto, tanto el éxito del *Idearium español* como el de *Ariel*, publicaciones que pronto se convirtieron en manuales o breviaros. Asimismo, nos facilitan una comprensión más clara del proyecto rodoniano que, uniendo la forma voluminosa del libro con una escritura más corta que la de *Ariel*, intentaba añadir al prestigio de un "gran libro" la eficacia de la forma corta, más eficaz para la propagación de sus ideas. El éxito, de momento, fue instantáneo. La primera edición de dos mil ejemplares se agotó en dos meses (Rodó, como siempre, se procuró un número impresionante de ejemplares para obsequiarlos a muchas personas influyentes). Al año siguiente, se publicó nuevamente en Montevideo la segunda edición de los *Motivos*, y no en Europa, como

³⁴ *ibid.*, p. XLIV.

³⁵ Ya en enero de 1904, escribe a Juan Francisco Piquet: "El tiempo de que puedo disponer lo consagro a seguir esculpiendo mi *Proteo*. Tengo fe en esta mi obra de más aliento hasta hoy." Citado según Rodríguez Monegal, Emir: "Prólogo a 'Motivos de Proteo'". En: Rodó, José Enrique: *Obras Completas*, op. cit., p. 302.

³⁶ Esto, por cierto, no significa afirmar su "inaptitud" para formas literarias más extensas.

³⁷ Es, de hecho una parte ínfima de las *Obras Completas* reunidas por Rodríguez Monegal.

³⁸ Ganivet, Angel: "Idearium español", op. cit., pp. 299 s.

lo deseaba Rodó.³⁹ Pero no cabe duda de que, a pesar de las expectativas sabiamente fomentadas por el autor antes de la publicación de su libro, el impacto de éste fue menor que el del volumen de 1900, si lo consideramos sobre todo a medio y largo plazo.⁴⁰ *Motivos de Proteo* nunca alcanzó un impacto comparable con el de *Ariel*, el cual hasta nuestros días, sigue asegurando la fama del escritor uruguayo.

Fragmentos de un discurso del alma

Son múltiples las causas de ese éxito muy relativo y del hecho de que *Motivos de Proteo* se haya convertido en un libro para especialistas e "iniciados", quedando a la sombra de *Ariel*. Sobre todo después de la muerte de Rodó en mayo de 1917, se ha criticado la falta de estructuración temática, la superficialidad estética y armonizante, la integración de materiales dispares, la utilización de géneros literarios muy heterogéneos, la ausencia del tema americano o las galas exageradas de un estilo ya superado.⁴¹ El libro no parecía contener, en su plan,

³⁹ La primera edición española de *Ariel* es del año 1908. Rodó era consciente de la importancia de una publicación de sus *Motivos* en Europa pues, más allá del prestigio y por su eficaz distribución en el mundo hispánico, alcanzaría a un público más vasto. El momento hubiera sido propicio ya que eran los años del despegue del "ariélismo"; cf. García Morales, Alfonso: *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones 1992, pp. 75-88. Las razones para explicar el desinterés de los editores europeos, tanto de España como de París, siguen siendo enigmáticas y merecerían un análisis detallado.

⁴⁰ No faltaban, sin embargo, críticos y filósofos influyentes como Hugo D. Barbagelata o José Gaos para los que *Motivos de Proteo* no sólo significaba la cumbre de la producción literaria rodoniana sino de las letras hispánicas en general; cf. Barbagelata, Hugo D.: A manera de Prólogo, *op.cit.*, p. 27, así como Gaos, José: "Pensamiento de lengua española". En (*id.*): *Obras Completas*. Vol. VI. Prólogo de José Luis Abellán. Coordinador de la edición: Fernando Salmerón. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, p. 60, donde, además, escribe el gran filósofo español: "Que es hasta un libro como *Motivos de Proteo*, concebido como libro único y universal del autor, con unidad de inspiración originaria y de oránico desarrollo, de dimensiones indefinidas ... y con todo, radicalmente, espiritualmente, y formalmente incluso, 'ensayístico'".

⁴¹ La lista de reproches es, por cierto, más larga, pero se concentra, sobre todo, en aspectos formales. Véase, por ejemplo, el juicio algo apodíctico de su compatriota y editor Rodríguez Monegal: "Es, no cabe duda, su obra más ambiciosa. Pero es, también y en más de un sentido, una obra incompleta y fragmentaria. Contiene tal vez sus mejores páginas aisladas, pero es irregular. Su filosofía [...] no cala hondo ni explota las nuevas perspectivas que descubre. Al coleccionar tanto ejemplar dispar, tanta anécdota, tanta variación infinitesimal del humor o del destino, Rodó no pareció advertir que muchas veces se le escapa lo que pone en movimiento ese animado muestrario." Rodríguez