

Encuentros inesperados

Apropiaciones, relecturas, resignificaciones de *Ariel*

Charles Ricciardi

Charles Ricciardi

Es profesor de Literatura egresado del I.P.A. y ha ejercido la docencia en Educación Secundaria ininterrumpidamente desde 1980 a la fecha. Dirige grupos de teatro estudiantiles desde 1985. Ha publicado artículos de reflexión cultural en publicaciones periódicas y trabajos de índole más académica en *Anales del IPA* (2010) y en *Synapsis* (revista originada también en IPA). Entre 2008 y 2016 ha dictado cursos de Literatura Uruguaya I (asignatura que dicta también en 2017) y II en el instituto de Profesores Artigas, así como de Corrientes Literarias. Ha intervenido además en los cursos de verano del IPA como ponente desde 2009 con trabajos orientados fundamentalmente a estudiar obras y autores poco frecuentados de la Literatura Uruguaya. Con el mismo perfil participó como ponente en los Congresos de APLU de 2012 y 2014. En 2014 la editorial Rebeca Linke publica un volumen de ensayos sobre la obra de Mario Levrero (“Caza de Levrero”) que contiene un artículo suyo. Artículos sobre Cortázar, Salvador Puig y sobre la vigencia de las humanidades de su autoría fueron publicados en números anteriores de [sic]

Resumen

El artículo se propone inicialmente reseñar la diversa fortuna que ha tenido el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, especialmente luego de una primera apoteosis. En ese trayecto, se revisa la importancia de alguna de sus ideas rectoras y también cómo la obra ha sido constantemente objeto de relecturas y resignificaciones (no otra cosa había hecho Rodó a su vez con Shakespeare), en las que la intención inicial de Rodó cede terreno a planteos que se distancian del original. A continuación, y a partir de una de las parábolas que integran el discurso ensayístico de *Ariel*, se explora la posibilidad de una intertextualidad con un cuento de Onetti planteando que en él también parece haber una relectura de esa parábola y que ambos textos quizás trasuntan dos modos de ver al Uruguay

Palabras clave: nordomanía – ideal – civilización/ barbarie- apropiación – Uruguay

Unexpected encounters

Appropriations, re-readings, resignifications of Ariel

Abstract:

This article intends to trace the ups and downs of José Enrique Rodó's *Ariel* (1900), especially after its first success. The importance of some of its ruling ideas is traced as well as its rereadings and resignifications (Rodó himself had done this with Shakespeare's writings) whereby Rodó's initial intentions yields to ideas that diverge from the original text. Having one of the parables that are part of Rodó's essays as a starting point, this article attempts at a possible intertextuality with a short story by Onetti, pointing to the latter's possible reading of this same parable and the fact that both texts perhaps shed light on two different ways to view Uruguay.

Keywords: nordomania – ideal – civilization/barbarism – appropriation – Uruguay

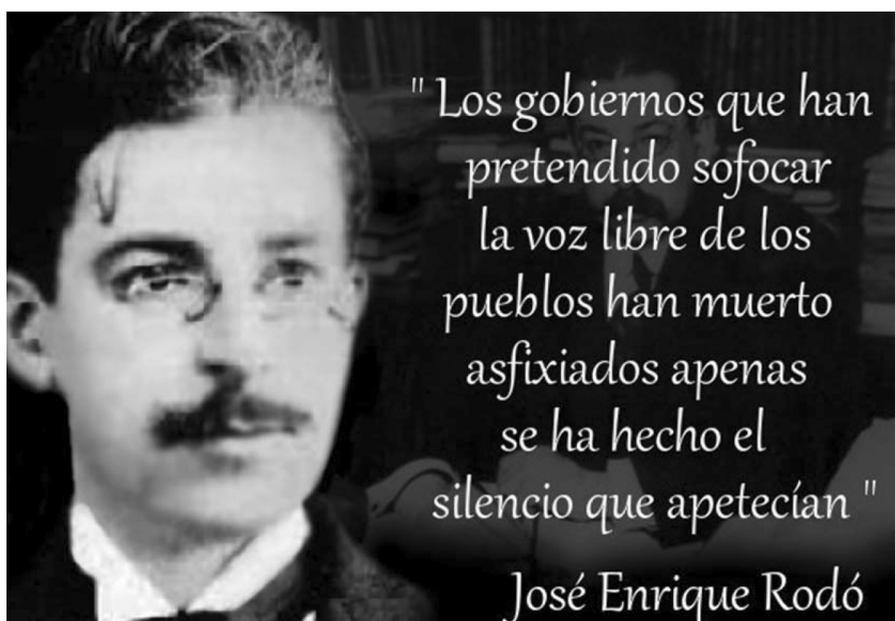
Más allá de que la tesis sea, finalmente, justa o injusta, de que pueda argumentarse a su favor o en su contra, la fórmula que ya hace varios años pergeñó Benedetti sobre Rodó- y que incluso ha motivado su publicación con ese título posteriormente- parece una buena forma de comenzar, convirtiéndola en una pregunta: ¿Rodó: el pionero que quedó atrás? (Benedetti: 1962)¹. Fue casi un lugar común la loa a Rodó como maestro de la juventud de América y el encomio de su prosa exigente y abigarrada. Y sin embargo, se lee poco a Rodó. Casi desaparecido de los programas de Literatura como opción, y desaparecido por la vía de los hechos desde que no es elegido para trabajar en el aula, parece haber quedado destinado a ponencias o artículos académicos y a antologías del pensamiento americano, amén de una convocatoria como esta de [Sic], cuyo alcance nutre los mismos reducidos círculos.

Ni siquiera parece haberlo salvado su preocupación por el destino de América ante la amenaza de lo que llamó la “nordomanía” que definía una suerte de expansión imperial de EEUU en tiempos en que esa expansión era motivo de preocupación para gran parte de la intelectualidad americana – que había abrazado con fervor la poética modernista y que se encontraba con la amenaza concreta de la política del “gran garrote” de Theodore Roosevelt-. La pregunta con la que Darío reconvierte el símbolo de belleza pura que había sido el cisne en *Prosas profanas* (1896) en el poema “Los cisnes”, de *Cantos de vida y esperanza*, en 1905: “¿tantos millones de hombres hablaremos inglés?” tiene de algún modo su origen en las páginas de *Ariel* (1900) en cuyo apartado V Rodó expresa toda su desconfianza sobre el modelo norteamericano utilitarista y aún sobre la democracia y la opinión de las mayorías, después de idealizar a Grecia y al cristianismo primitivo como usinas culturales que promueven una excelencia cultu-

ral individualista que él ve como mejor imbricada en nuestra idiosincrasia grecolatina.

Hay un eje conceptual que permite atravesar toda la cultura del siglo XIX uruguayo a partir de una dicotomía cuya fórmula tradicional es la establecida por Sarmiento en el *Facundo* o *Civilización y barbarie* y que, con matices muy seductores José Pedro Barrán (*Historia de la sensibilidad en el Uruguay: La cultura bárbara (1820-1860)*; *El disciplinamiento (1860-1920)*), publicados en 1989) ha estudiado con otro sesgo, pues los términos de la oposición cambian y con ellos la carga connotativa del par de opuestos: la palabra “civilización” refulge con los brillos de lo deseable, mientras que la palabra “disciplinamiento” tiene inocultables resonancias de un cilicio mortificador y represivo. Asimismo la palabra “barbarie” se asocia a prácticas primitivas horribles, mientras el adjetivo bárbara en nuestro país tiene un potente matiz positivo.

Pues bien: *Ariel* puede leerse dentro de ese marco. En él, Ariel, espíritu alado y bienhechor parece asociarse sin dificultad a la civilización o al disciplinamiento, mientras Calibán es sinónimo de barbarie. De hecho, la obra ha sido revisitada hace unos años en torno a esta dialéctica (Achugar: 2004, p 26-43) pero no es menos cierto que tampoco en esta visión (en la que el asunto es rastrear la posibilidad de un trabajo intelectual auténticamente latinoamericano) Rodó sale favorecido. En verdad, el ensayo de Achugar, que irónicamente se refiere al discurso de Calibán como “balbuceo teórico”, parte de las reflexiones de Roberto Fernández Retamar sobre Calibán, a quien el crítico cubano ve como la verdadera referencia para el intelectual latinoamericano, aunque “bien vistas las cosas, es casi seguro que estas líneas no llevarían el nombre que tienen de no ser por el libro de Rodó, y prefiero considerarlas como un homenaje al gran



uruguayo” (Fernández Retamar: 1971). Y reflexiona Achugar:

Ariel y Calibán son dos formas de nuestra cultura para Retamar, que uno sea el intelectual tradicional o belleletístico (sic) y el otro, el intelectual orgánico o revolucionario no implica que ambos no sean, en palabras de Retamar, “siervos en manos de Próspero, el enemigo extranjero” (...) Próspero representa o constituye el lugar del saber; el saber que puede descalificar a Calibán y que puede ‘encandilar’ a Ariel

Como puede notarse, la simbología se transfigura y amplía y en este contexto Próspero, que tanto en *La tempestad* como en *Ariel* es indudablemente un personaje pensado para la empatía del lector, toma un cariz algo siniestro. Como si esto no bastara, en la eterna sucesión de lecturas, relecturas y apropiaciones, en un ensayo publicado recientemente, Lisa Block (Block de Behar: 2013) se empeña en buscar un sentido a la ausencia de Miranda en la obra de Rodó: “en parte o a contrapelo [del derrotero 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”

Lo que sigue pretende un abordaje diferente, desde una perspectiva intertextual. A partir de un encuentro inesperado entre dos de nuestros mayores escritores, creo que es posible vislumbrar cómo, a partir de imágenes – y aún de historias- de enorme similitud, cuyo tratamiento textual es diametralmente opuesto, se transmiten dos visiones del país, dos miradas que dan cuenta de la evolución de nuestra literatura en el siglo XX. La idea es calcar una imagen sobre la otra y reflexionar sobre los desajustes del calco

¿Dos historias calcadas?

A veces se olvida que, tras su perfil de ensayista, predominante, en Rodó se agazapa un narrador que conoce bien su oficio. Hace cincuenta años, en la escuela y en el liceo, Rodó se estudiaba en lo que se ha dado en llamar sus “parábolas” laicas. Las más populares son las de *Motivos de Proteo* (1909), pero, insertas en el discurso ensayístico de *Ariel*, hay dos especialmente logradas: la que se conoce como “parábola del rey hospitalario” con la que Próspero exalta la necesidad de un ámbito individual y privado de la conciencia como un espacio de independencia crítica, y la que va a ser el centro de estas reflexiones, conocida como la “parábola de la novia enajenada”.

En el mismo ensayo citado más arriba (Block de Behar: 2013), tratando de dar cuenta del particular fragmentarismo que parece encontrarse en la obra de

Rodó y con la convicción de que crítica y creación son un solo quehacer para el ensayista uruguayo, la autora alude a unas peculiaridades de los textos de Walter Benjamin en los que encuentra semejanzas con los de Rodó porque también reúnen creación y crítica y arriesga que

Atendiendo al contexto rodoniano en que nos encontramos, me atrevería a traducirlo, aquí y ahora, por *parábola*. Una figura capaz de conciliar el sentido retórico con las resonancias de la *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 al lenguaje en todos los casos (Block de Behar: 2013, pág. 34)

No suele ponerse de relieve, quizás porque se tiende a priorizar el sentido “oculto” o segundo que define cualquier parábola, cuánto de sombrío hay en las historias rodonianas cuya “enseñanza” parece a veces tan luminosa y resplandeciente. Pienso sobre todo en un relato como el de “La pampa de granito” (*Motivos de Proteo*, CLI, Rodó: 1957, p.475), en muchos sentidos espeluznante, aunque tenga un trabajo tan notorio en la elaboración de las imágenes, en el cuidado del estilo y en el progreso del relato. El viejo padre tiránico es tan cruel e inflexible que incluso cuesta ver benévola el papel de la voluntad en nuestra vida espiritual. Algo similar ocurre, creo, con “La novia enajenada”, que puede leerse en las primeras páginas de *Ariel*: el sentido metafórico es luminoso, optimista, pero la historia narrada, la ficción en primer plano deja a mi entender un regusto amargo, que impele a mirar con desconfianza la enseñanza que supuestamente se busca transmitir. La imagen inicial está tomada, según dice el narrador, de Guyau, y el relato elige un narrador distante, que no se involucra ni se identifica del todo con la historia: “La humanidad (...) hacía pensar a Guyau en la obsesión de aquella pobre enajenada cuya extraña y conmovedora locura consistía en creer llegado, constantemente, el día de sus bodas (...) ceñía cada mañana a su frente pálida la corona de desposada y suspendía de su cabeza el velo nupcial.”

El prometido ilusorio no llega, vienen la decepción y la melancolía, pero”su ingenua confianza reaparecía con la aurora siguiente (...) y murmurando *es hoy cuando vendrá*, volvía a ceñirse la corona y el velo y a sonreír en espera del prometido” (Rodó: 1957, p.204). Del mismo modo que en “La pampa de granito”, la historia es escalofriante: una novia desencantada y loca, una espe-

ranza siempre frustrada, una alegría inaudita y digna de piedad. Y, pese a ello, la interpretación que Próspero sugiere en su discurso a su auditorio de jóvenes no puede ser más optimista. Según él,

La humanidad [renueva] de generación en generación su activa esperanza y su ansiosa fe en un ideal (...) no bien la eficacia de un ideal ha muerto, la humanidad viste otra vez sus galas nupciales para esperar la realidad del ideal soñado: con nueva fe, con tenaz y conmovedora locura. Provocar esa renovación (...) es en todos los tiempos la función de la juventud. (...) Hay veces que (...) cruzan la historia humana generaciones destinadas a personificar la vacilación y el desaliento. Pero ellas pasan (...) y de nuevo se ilumina en el espíritu de la humanidad la esperanza en el Esposo anhelado (Rodó: 1957, *Ibidem*)

Creo que no se ha insistido lo suficiente en que, del relato a la interpretación de Próspero, se produce una prestidigitación, una trampa: lo que era en el relato horroroso y movía a compasión, se convierte en una señal positiva según la cual la asunción por parte de la juventud de un presunto destino manifiesto aparece más como producto de cierto voluntarismo que de un reflejo de la realidad. La interpretación de la parábola incluida en el texto *blanquea* así una historia oscura y trágica, despojándola de sus mejores posibilidades narrativas. No obstante, es coherente: la narración está al servicio de la exposición ensayística y no al revés.

La historia con la cual yo encuentro similitudes muy evidentes es obra de un narrador y fue escrita en 1968. Me refiero a *La novia robada* de Juan Carlos Onetti (Onetti: 2009, págs 312-335). Hay allí también, en la base de la historia, los mismos elementos: una novia que espera con renovada confianza alucinada a un novio que no llega ni llegará; un vestido de novia siempre listo que la novia se pone sin objeto; un matrimonio nunca concretado; un silencio que en ocasiones puede ser piadoso en torno a ese personaje desgraciado. Pero en el cuento de Onetti el tono del relato es muy diferente y – como tantas veces en Onetti- la escritura no escatima la sordidez, que se exhibe de varias formas en el texto. Es como si Onetti reescribiera la parábola de la novia enajenada y despojara a la historia de todo su falso optimismo, revelando quizás la verdadera naturaleza del material narrativo con el que Rodó había construido su parábola.

Contra todo eufemismo

Más allá de los innumerables aspectos técnicos con los que Onetti trabaja su material; más allá de que, como quiere Josefina Ludmer haya una especie de “robo” a Faulkner (volveré a esto más adelante) el

interés que tiene para mí intentar esta comparación es sobre todo vinculado con la forma en que los contextos de escritura permean la propia naturaleza de los textos. De ese modo, las diferencias entre ambos relatos puedan dar cuenta de dos Uruguay, de dos visiones del mundo que son también las de dos generaciones: la del 900 y la que Ángel Rama llamó “generación crítica” e intentó llamar “generación de Marcha”, aunque parece impuesta la designación de Rodríguez Monegal (generación del 45).

El Uruguay en el que Rodó escribe e inserta su parábola es un país que ya ha entrado en el disciplinamiento (sigo la terminología de Barrán: 1989), que se apresta a dejar atrás las guerras civiles y por tanto a dejar de ser “la tierra purpúrea” y que va a generar, en los años inmediatamente siguientes, un país moderno, con leyes sociales de avanzada, optimista a ultranza. Se está elaborando otra síntesis identitaria, que dejará atrás la orientalidad para desembocar en una “uruguayidad” (el término es de Carolina González Laurino – 2001-) orgullosa de sus logros y más cosmopolita. A eso hay que agregar el propio perfil filosófico de Rodó, que al decir de Arturo Ardao:

Partiendo del positivismo filosófico (...) se trataba, para el pensamiento de su época de conducirlo, sin desvirtuarlo en lo que tenía de fecundo, a disolverse en concepciones más altas. ¿Cómo entendía él esas concepciones? Las llamó con un nombre genérico que usó profusamente: el *idealismo*. La afirmación del idealismo está presente, expresa o tácitamente, en todas las producciones anteriores a *Ariel*; es la nota insistente del discurso de Próspero; y cuando el Rodó maduro arquea (...) la conciencia filosófica de su generación, es el término que encuentra para nombrar su carácter (Ardao: 1971, pág. 248)

Seguramente no es necesario demostrar de qué modo la lectura que hace Próspero de la parábola se inscribe en esta defensa del ideal, del que habla Ardao. Es, después de todo la misma generación que compone el auditorio del maestro la que nos conducirá a la Suiza de América. En ese contexto, la espera angustiada pasa a segundo plano, y la enajenación también: la historia puede leerse con todo el optimismo que genera el advenimiento de una juventud pujante y renovadora.

Onetti, en cambio, escribe el cuento en un Uruguay que hace años que atraviesa una crisis – la crisis de esa misma Suiza de América- que sus textos vienen cartografiando sin nombrar al Uruguay: *El astillero*, novela que invita a una lectura alegórica sobre el desmoronamiento del Uruguay batllista, es de 1960; *Juntacadáveres*, “precuela” de la anterior, de 1964 y el cuento que nos ocupa – que según Ludmer reescribe en parte algún pasaje de esa novela- de 1968, año espe-



cialmente conflictivo para un país que se empeñaba en considerarse orgulloso de su democracia y su civismo. Desde ese punto de vista, entonces, la sordidez del relato es un correlato de una sociedad en descomposición, y no parece una casualidad que se haga al menos en dos ocasiones alusión al olor (“empiezo a oler la primera, tímida, casi grata avanzada de la podredumbre”-pág 314-; “aceptó respirar en comunión intempestiva el mismo aire viciado, el mismo olor a mugre rancia, al final” –pág 333-) y a la suciedad, que aparezcan “mocos” “menstruación” “primer, siniestro, desconsolado aborto” y “papeles sedosos arrastrándose entre nalgas” (Onetti: 2009, pág 312-313). Tampoco que esta novia enajenada muera. Ni que se aluda a la prostitución (“sé qué regimientos te vieron y te usaron desnuda”) o a equívocos encuentros sexuales en la farmacia de Barthé. Ni que Díaz Grey la mire como una “yegua”.

En esa misma línea, es muy importante la alusión a la suciedad de ese vestido de novia arrastrándose por el piso y perdiendo su carácter inmaculado: “el vestido de novia corroído, tuerto y viejo” (p.332), que fue “vestido, salto de cama, camisón y mortaja” (ibídem); “el vestido de novia que envejecía diariamente, que se acercaba sin remedio a una condición de trapo”. Es notorio cómo Onetti se empeña en mostrar las huellas del tiempo, la decadencia, el desgaste, mientras el vestido de la novia de Rodó permanecía siempre inmarcesible, listo para ser usado de nuevo al día siguiente como si el tiempo no pasara. Acaso sea esa la marca diferencial más importante: en el idealista y optimista 1900, el tiempo no pasa o no importa que pase, pues traerá siempre aires de renovación; en 1968 el peso del paso del tiempo es quizás lo esencial, porque en él se cifra la decadencia y la crisis. El texto de Onetti tiene, leído de

este modo, la fuerza de una blasfemia, de una desacralización casi ofensiva con su modelo.

Se puede decir que Rodó se apropia de los personajes de Shakespeare; que tanto Fernández Retamar como Achugar se apropian de la lectura de Rodó y que lo mismo intenta Lisa Block. En la interpretación que estoy defendiendo, Onetti se apropia de las imágenes y la historia de la novia enajenada.

Josefina Ludmer, que ha hecho un estupendo análisis- aunque a veces, hay que decirlo, raya en la sobre interpretación- del cuento de Onetti, sirviéndose de él para mostrar los modos de producción de sentido en las narraciones de Onetti (Ludmer: 1977) señala con precisión las huellas, las alusiones y las duplicaciones que contiene respecto a *Una rosa para Emily*, de William Faulkner-otra apropiación-, que son explícitas (“Me dijeron, Moncha, que esta historia ya había sido escrita y también lo que importa menos, vivida por otra Moncha en el sur que liberaron y deshicieron los yanquis”; “apoyada en un delgado bastón de ébano, en el forzoso mango de plata”, y desde luego, la narración en primera persona de plural) en un capítulo que insidiosamente titula “La novia (carta) robada (a Faulkner)” y trata de demostrar luego las vinculaciones con “juntacadáveres”. De entre sus múltiples sugerencias interpretativas, elijo la explicación del título: “ en *La novia robada* se trata de un novio muerto(y lo que le falta a la novia, eso de lo cual ha sido robada, es la boda, el rito)” (Ludmer: 1977, pág. 192). En el texto de Rodó, mucho más elusivo, nunca sabremos si el novio ha muerto. Pero también a la novia enajenada le falta el rito. Es, pues, también ella, una novia robada.²

Después de todo, la palabra “apropiación” no deja de ser un eufemismo. Porque ni siquiera se aclara si la

apropiación es o no indebida. La apropiación “indebida” es una manera elegante de decir “robo”. Josefina Ludmer se aprovecha del título de Onetti para llamar las cosas por su nombre. Si ha habido de veras un robo, no ha sido solamente a Faulkner. Onetti también “robó” a Rodó para transformarlo y hacer a su historia portadora de nuevos significados. Como siempre en toda buena literatura.

Bibliografía citada

- Achugar, Hugo (2004) *Planetas sin boca*. Montevideo: Trilce
- Ardao, Arturo (1971) *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Universidad de la República
- Barrán, José Pedro (1989) *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental
- Benedetti, Mario (1962). *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: Eudeba. Reeditado por Ediciones de la República como *Rodó el pionero que quedó atrás*
- Block De Behar, Lisa (2013) *Miranda, una figura en fuga entre las lecturas de Rodó* (en AAVV(2013). *Y luego existen*. Montevideo: Organización cultural Cisplatina – Oscar Larroca, compilador
- Fernández Retamar, Roberto (1971) *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*. México: Diógenes
- González Laurino, Carolina (2001) *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo: Taurus
- Ludmer, Josefina (1977) *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana
- Onetti, Juan Carlos (2009) *Cuentos completos*. Montevideo: Alfaguara
- Rodó, José Enrique (1957) *Obras completas*. Madrid: Aguilar

Notas

- 1 El ensayo de Benedetti fue escrito para la colección “Genio y figura”, de editorial Eudeba de Buenos Aires. Cuando el diario “La república lo reeditó, lo tituló como acaba de decirse. Decía Benedetti allí: “Hoy resulta tarea fácil detenerse en las carencias de Rodó, en sus miopías, en sus dictámenes fallidos, en sus pronósticos errados, en las amplias volutas (ya pasadas de moda) de su estilo, tantas veces desprovisto de calidez. Hoy resulta sencillo indicar qué caminos debió haber seguido, en qué bifurcación se equivocó. Pero no hay que olvidar que en muchos de los temas que trató, Rodó abría la primera brecha. ¿No alcanza el mérito de haber inaugurado una actitud, para disculparle algunos balbuceos, algunas faltas de intuición, algunos pasos en falso?”
- 2 Entre las más ingeniosas sugerencias que Ludmer hace, está la lectura de Bisinidem – presunto lugar mencionado por el narrador- como una palabra compuesta por la unión de otras tres en latín. Bis in ídem, dos en lo mismo; Faulkner y Onetti. En la forma en que yo estoy leyendo, “bis” no alcanzaría. O habría –como en los recitales de música- más de un “bis”