

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año VII - #19 | Diciembre de 2017

Comisión Directiva

Presidente: Silvia Viroga

Vicepresidente: Adriana Simioni

Secretario: Alejandra Merglen

Tesorera: Ángela Sosa

Vocal: Alejandra Cañete

Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadoras y editoras responsables:

Alejandra Merglen y Alejandra Cañete

Silvia Viroga

Instituto de Profesores "Artigas" (Jubilada)

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada)

Inspectora Nacional de Literatura (Jubilada)

Adriana Simioni

Instituto de Profesores "Artigas"

Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

Elvira Blanco

Instituto de Profesores "Artigas"

Universidad Católica del Uruguay

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Leonardo Rossiello

Charles Ricciardi

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

Diseño y diagramación

Zonalibro S.A.

Corrección

María Emilia Souto

Traducción

Mauricio de Vasconcellos

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Imagen de Comala: zonalibreradio1.wordpress.com

Imagen de Macondo: libroslectureka.blogspot.com.es

Revista [sic]. Año VII. #19 - Diciembre de 2017.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

APLU

Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

aplul992@gmail.com | revistaaplu@gmail.com

www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,

Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Impreso y encuadernado en Zonalibro

San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy

Depósito Legal N° 362.585 / 13

Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del Papel)

Sumario

**6. La extranjería perpetua.
Hombres apátridas en la obra de Quiroga**
Andrea Blanqué

**14. Rodó según Carlos Maggi:
una lectura crítica desde el '45**
Yamile Ferreira

**20. José Enrique Rodó. La palabra,
entre la forma y la idea**
*Victoria Marichal Ávalo, Cristina Silva Medina,
Silvia Silvera Santos*

26. Encuentros inesperados
Charles Ricciardi

32. Leuconoe y el encanto de la parábola
Teresa Torres

Editorial



Dentro del proceso de modernización que se da en Uruguay durante los últimos años del siglo XIX, nuestro país asiste a importantes transformaciones políticas, económicas y sociales que tendrán sus inevitables repercusiones en el ámbito cultural y literario. El nuevo siglo traerá consigo el surgimiento de diferentes cenáculos de escritores; el Consistorio del Gay Saber, la Torre de los Panoramas, los cafés Polo Bamba o Sarandí serán algunos de los lugares creados o elegidos para el intercambio y la experimentación; la *Revista de Salto*, *Nueva Atlántida* o *Vida Moderna* se convertirán en portavoces de toda la impronta renovadora de la denominada Generación del 900.

Carlos Real de Azúa describe el clima cultural e ideológico que caracterizó a esta época: “En una provisoria aproximación, podría ordenarse escenográficamente el medio intelectual novecentista hispanoamericano. Colocaríamos, como telón, al fondo, lo romántico, lo tradicional y lo burgués. El positivismo, en todas sus modalidades, dispondríase en un plano intermedio, muy visible sobre el anterior, pero sin dibujar y recortar sus contornos con una última nitidez. Y más adelante, una primera línea de influencias reno-

vadoras, de corrientes, de nombres, sobresaliendo los de Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, France, Tolstoy, Stirner, Schopenhauer, Ferri, Renán, Guyau, Fouillée (...) Tal ordenación indica, naturalmente, que no creo que pueda hablarse de una “ideología del 900”, sino, y sólo, de un ambiente intelectual caracterizado, como pocos, en la vida de la cultura, por el signo de lo controversial y lo caótico.”¹

En relación con la idea anterior, Carlos Reyles postula un arte “que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, refinada y complejísima, que trasmita el eco de las ansias y dolores innumbrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado. En substancia: un fruto de la estación”²

Desde ese Uruguay del 1900, tan ecléctico como fermental, absorbiendo un cúmulo de influencias literarias, políticas, ideológicas, históricas y filosóficas, emergen las figuras emblemáticas de José Enrique Rodó y Horacio Quiroga, escritores homenajeados en la presente edición.



El primer trabajo que presentamos pertenece a Andrea Blanqué y se titula “La extranjería perpetua. Hombres apátridas en la obra de Quiroga”. El mismo analiza de qué forma los cuentos de Horacio Quiroga “dialogan y disienten con los proyectos civilizatorios en los cuales se basaron nuestros nóveles países”. Es sabido que, frente a la “barbarie” indígena, se construyó un modelo identitario “civilizado” conformado por criollos, descendientes de españoles cuya cultura y mentalidad europea se consideraron como promesa y garantía de progreso y desarrollo.

Blanqué plantea la teoría de que el ambicioso proyecto “civilizador” que guió a los intelectuales del siglo XIX parece no verse concretado en la prosa quiroguiana, la construcción de una “patria civilizada” y “la realidad registrada por Horacio Quiroga demuestra cuán lejos quedó el proyecto europeizador de su concreción efectiva y pragmática”.

En el artículo “Rodó según Carlos Maggi: una lectura crítica desde el ‘45”, Yamile Ferreira aborda la visión crítica que aportó el escritor Carlos Maggi sobre la obra de José Enrique Rodó tanto en sus trabajos ensayísticos como en su obra dramática *Esperando a Rodó*. En este sentido, Ferreira fundamenta la relevancia del aporte del dramaturgo en el entendido de que “La figura de Rodó, desde la mirada de Maggi, es entendida como un germinador de ciertos lineamientos ideológicos fundamentales para la formación de una idiosincrasia uruguaya, influyendo en toda la sociedad al proyectarse por fuera del campo intelectual”

Victoria Marichal Ávalo, Cristina Silva Medina y Silvia Silvera Santos presentan “José Enrique Rodó. La palabra, entre la forma y la idea”. En el mencionado trabajo las autoras analizan la relación entre los conceptos horacianos de lo “útil y lo dulce” y los principios rodonianos de “forma e idea”. Según las autoras, dicho vínculo se establece a partir de la dualidad enseñanza-deleite que está presente en la preceptiva de ambos autores.

En “Encuentros inesperados. Apropiaciones, relecturas, resignificaciones de *Ariel*” Charles Ricciardi da cuenta de la disímil recepción que tuvo este ensayo luego de su notoriedad inicial. El autor examina la trascendencia de alguna de las ideas que lo rigen y la multiplicidad de interpretaciones que se le han dado a las mismas en el transcurso de los años. Como ejemplo de esto, establece un vínculo de carácter intertextual entre una de las parábolas y un cuento del escritor Juan Carlos Onetti.

Bienvenidos a [sic] y que comience el placer de la lectura...

Notas

- 1 Real de Azúa, Carlos (1984) *Ambiente espiritual del 900* publicado en *Carlos Roxlo: un nacionalismo popular*. Montevideo: Editorial Arca
- 2 Reyles, Carlos (1953) *El Terruño y Primitivo* Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos. V.3

La extranjería perpetua

Hombres apátridas en la obra de Quiroga

Andrea Blanqué

Resumen

El artículo presenta a Quiroga como un escritor “contemporáneo”-no ya “regionalista”- que ofrece sí la selva pero como el escenario extremo e inevitable en el que el ser humano intenta sobrevivir desgarrado del origen, la comunidad, aquello que en las palabras de los próceres se metamorfoseó en “patria”.

La Naturaleza sin embargo es el único ámbito que permite cierto lugar en el mundo, pues la sociedad y la cultura expulsan al individuo. En este sentido los cuentos de Quiroga dialogan y disienten con los proyectos civilizatorios en los cuales se basaron nuestros noveles países.

En las historias quiroguianas aparecen y desaparecen extraños personajes extranjeros, cuyos heterogéneos nombres propios constituyen la señal de la disociación con toda fantasía colectiva de progreso. El individuo entonces se halla en la frontera de la rebeldía y la derrota.

Palabras clave: contemporáneo-origen- extranjería-patria-apellidos

Perpetual foreignness

Stateless men in Quiroga's works

Abstract

This article presents Quiroga as a contemporary writer, no longer as a regionalist, who offers the forest as an extreme and inevitable backdrop against which men struggle to survive, far from the origins, community and that which, in words of the heroes, became the homeland.

Nature is the only space that allows for a place in the world since society and culture expel the individual. In this sense, Quiroga's short stories establish a dialogue and dissent with the civilizing projects upon which our young nations were based.

In Quiroga's stories strange foreign characters turn up, whose heterogeneous names signal a dissent with the collective fantasy of progress. The individual is on the borders of rebellion and defeat.

Keywords: contemporary – origin – foreignness – homeland - surnames

Andrea Blanqué

Egresada de IPA. Profesora de Literatura Española en IPA y CeRP del Sur. Posgrados realizados en España (Universidad Autónoma de Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, etc.) Posgrados en la Enseñanza del Holocausto (Escuela Internacional de Yad Vashem, Israel). En la actualidad está finalizando la Maestría en Literatura Latinoamericana en FHCE, UdelaR.



Un enconado debate se extendió a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX en Argentina y significó la gran preocupación de sus intelectuales. Importaba decidir cómo debía constituirse la patria. Domingo F. Sarmiento había propuesto en 1848 hacer tabla rasa con esa tierra para inventar una patria a imagen y semejanza de Europa septentrional. Traer europeos, cuanto más blancos mejor, era la única forma de sanear la patria y fundarla sin taras:

¿Hemos de dejar ilusorios y vanos los sueños de desenvolvimiento, de poder y de gloria que, con envidia, nos dirigen los que en Europa estudian las necesidades de la Humanidad?

Después de la Europa, ¿hay otro mundo cristiano y desierto que la América? ¿Hay en la América muchos pueblos que estén, como el argentino, llamados por lo pronto a recibir la población europea que desborda como el líquido en un vaso? ¿No queréis, en fin, que vayamos a invocar la ciencia en nuestro auxilio, a llamarla con todas nuestras fuerzas, para que venga a sentarse entre nosotros?⁽¹⁾

Las políticas inmigratorias se proyectaron y se aplicaron. La demografía mostró que, efectivamente, década tras década, el porcentaje de la población inmigrante iba acercándose al de la población nativa⁽²⁾

Apenas medio siglo después, un descendiente de aquel mismo odiado Facundo Quiroga que presta su nombre a la famosa obra de Sarmiento, escribió decenas de relatos protagonizados por numerosos extranjeros. Curiosamente, su balanza no se inclina ni por los europeístas ni por los criollistas.

Sus personajes escapan al modelo y a menudo son misteriosos inmigrantes que han llegado por el Paraná a poblar la inmensa tierra, aunque tal vez no de la manera que pretendía en sus sueños Sarmiento. Por supuesto que hay también nativos, pero la impresión de desarraigo, de ajenidad, los equipara a los inmigrantes. Nativos son los

mensú que intentan escapar al régimen de esclavitud del obraje, nativos son las sirvientas que no duran un mes en una casa. Aparecen, desaparecen e incluso reaparecen en la existencia de estos inmigrantes, tan extraños como ellos. A veces el vínculo se torna perturbador y violento, como en el cuento *Una bofetada*.⁽³⁾

La realidad registrada por Horacio Quiroga demuestra cuán lejos quedó el proyecto europeizador de su concreción efectiva y pragmática. Misiones, como ejemplo extremo de Argentina, estaba a comienzos del siglo XX llena de extranjeros. El propio Quiroga lo era. Pero entre los numerosos personajes que pueblan su obra muchos se consumen por el alcohol, las fiebres o la locura. Y aun cuando ello no sucede, nadie es argentino a la manera de Sarmiento. Nadie ha fundado una patria.

En el poco conocido cuento *La patria* del libro *El desierto* se escucha en las voces de los personajes quiroguianos ironía e incredulidad acerca de este ideal tan querido por los novísimos países latinoamericanos. Quienes hablan en el relato, convencidos de la necesidad de crear una patria, son los animales. Una vez más, fabulescamente, Quiroga les concede el don de la palabra, un idioma previo a la Torre de Babel, pues todos se entienden, como si estuviéramos en los primeros días del Génesis.

En este relato, a diferencia de otros en donde los hombres son comprendidos por los animales pero los humanos no lo saben (*Anaconda*, *La insolación*, etc.), un hombre platica con los animales. Ellos lo escuchan atentamente: es la voz a punto de apagarse de un hombre herido, que quedó ciego y que vuelve a la selva cuatro años después de haber luchado en una guerra por su país.

El cuento fue publicado en el diario *La Nación* en 1920, y su título es bastante inusual en la obra de Quiroga quien, con su criterio depurador de ripios, era generalmente reacio a titular sus textos con tópicos abstractos y manidos, para preferir títulos cortos vinculados básicamente con el hecho desnudo de vivir en la selva: *A la deriva*, *La insolación*, *Los fabricantes de carbón*, *Los destiladores de naranjas*, *La miel silvestre*, *Los cazadores de ratas*, *Anaconda*, *Los mensú*, etc.

En este paisaje austero de títulos la palabra “patria” chirría porque lo que menos puede advertirse en ese entramado de individuos aislados en la selva creados por Quiroga es que pertenecen a una.

En su primera acepción el diccionario de la RAE define patria como “Tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”. Y en su segunda acepción: “Lugar, ciudad o país en que se ha nacido”.

La primera acepción de patria brilla por su ausencia en la obra quiroguiana. Sí hay, omnipresente, una tierra roja que puede esconder “piques” asesinos y a la que sistemáticamente le crecen yuyos que hay que arrancar bajo un sol de fuego. Es una tierra que se quiere domesticar a golpes de machete, pero que se empeña en lucir independiente de la mano del hombre. Esa tierra es trasegada por individuos “des-terrados”, es decir, fuera de la tierra a pesar de vivir en ella.

Los lazos jurídicos se deshacen bajo el calor como en *El techo de incienso*, donde un juez de paz prioriza la lucha por domesticar la madera de su rancho por encima del ordenamiento civilizatorio del registro de nacimientos, bodas y muertes de los hombres.

Los vínculos históricos también se difuminan como bajo las espesas cortinas de agua que de pronto llegan e impiden todo contacto con el otro. O son solo ruinas (las misiones) en donde se han montado boliches para beber caña. El desarrollo tecnológico al que a comienzos del siglo XX ha llegado la Humanidad no siempre ayuda a los personajes que viven en Misiones.

En el cuento *El desierto*, el protagonista, un hombre con una severa infección, lucha por llegar en canoa con sus hijitos a un puerto donde la civilización lo acoga y lo salve, especialmente para que no mueran sus pequeños. Todo lo que alguna vez fue creado por los otros para ayudar a los descendientes a sobrevivir mejor se extingue: se han acabado las galletas, no ha venido el muchacho de la leche. Con el diluvio inminente, el hombre debe llegar tras cuatro horas de remo desesperado: sobre la frágil barca que contiene aún más frágiles seres humanos sobreviene la terrible tormenta. En medio del agua el hombre queda separado de la Historia, de la Humanidad, con la inmensa culpa de no haber protegido a sus descendientes que perpetuarían a ambas.



Los vínculos afectivos en los relatos de Quiroga nada tienen que ver con la nación-patria. Se ama, sí, a esa tierra física única en el mundo. Se insiste una y otra vez en la inmensidad del río Paraná, en el escalofriante abismo que se abre por tramos en sus barrancos, en la belleza blanca de su espuma cuando cae como piedra la lluvia. Se habla de la luna en Misiones, la luna llena iluminando el bosque, se insiste en la absoluta singularidad de esa tierra que da y que quita y que sobre todo oculta la muerte: víboras, hormigas carnívoras, y virus o bacterias tropicales que redundan en enfermedades apocalípticas descritas minuciosamente.

Cuarenta años antes, en 1879, otro escritor uruguayo había escrito un largo poema para ser recitado en un acto político que comienza diciendo: “Es la voz de la patria...Pide gloria... Yo obedezco esa voz”.⁽⁴⁾ Apenas cuatro décadas más tarde, otro escritor uruguayo compone un discurso opuesto a través del personaje moribundo de *La patria*: el hombre ciego que ha vuelto a su rancho luego de haber experimentado el fratricidio en nombre de la mística patriótica.

Acompañado de su pequeño hijo, da una arenga disuasiva a los animales, en cuya ausencia habían intentado crear una “patria”. Efectivamente, los animales del monte habían visto cuatro años atrás cómo el hombre se marchaba de su casa pero dejaba en su rancho las pertenencias. Las fieras encontraron así libros y fantásticamente alfabetizadas los leen y meditan.

Así supusieron que el hombre difiere de los animales porque tiene un concepto que rige las vidas: el sentimiento patriótico. Quisieron imitarlo y los animales se pusieron en acción. Las hormigas trabajadoras construyeron una muralla de tierra en la selva y las arañas la sostuvieron. Los animales creyeron que colocando fronteras y estableciendo la propiedad privada se tenía patria.

Pero no son felices: al jaguar, por ejemplo, lo aqueja una inmensa sed. Cuando el hombre retorna de la guerra y les ilumina el enorme error que cometen construyendo fronteras en medio de la selva, las fieras sienten un inmenso alivio. El hombre realiza una invectiva contra los límites sociales y en cambio asegura que la única patria es la libertad. Los animales recuperan la conciencia y reparan la traición que realizaron a la naturaleza. Vuelven al origen. Ese es el consejo del hombre: los animales no deben imitar al hombre, al contrario, deben volver a lo que son, al inicio. Y lo hacen.⁽⁵⁾

Las lechuzas de mal agüero dicen que quien luchó cuatro años por algo que ahora desdeña merece morir. Y ello, efectivamente, acontece. También este personaje, como la mayoría de los inventados por Quiroga, termina muerto, aunque aquí el narrador aclara que la vida perdida se reparará en ese niño de ocho años que ha traído consigo y defenderá la libertad que su padre le transmitió.

Es la descendencia -pura y exclusiva naturaleza, instinto básico de la especie, creación y protección de cachorros- donde Quiroga siente que puede luchar con la muerte y obtener la posibilidad de victoria. En los numerosos “hijitos”, “chiquitos” y “criaturas” que perlan la obra quiroguiana se defiende la vida como única vía de Más allá. La verdadera posibilidad de perpetuarse no es la patria sino el “hijito”.

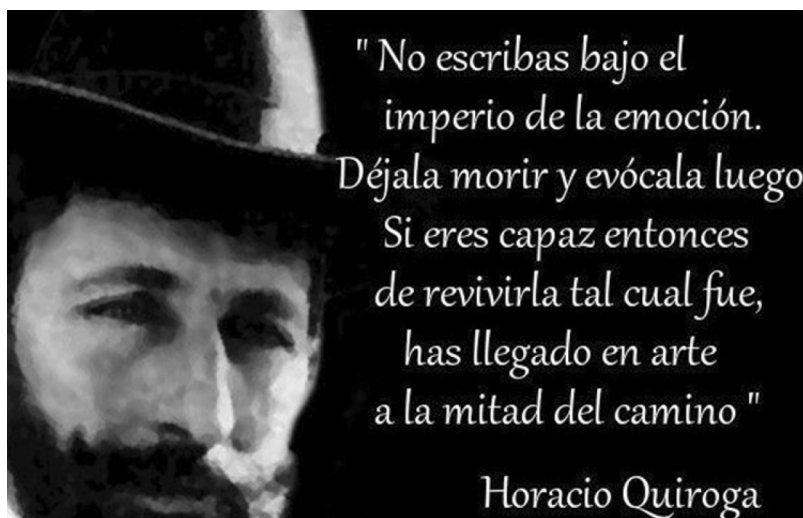
Por eso el terror a la muerte del hijo que obsesiona su obra que lleva como contrapartida la sombra perpetua del filicidio. No es difícil sentir algo de Hobbs en este Quiroga que coloca a continuación del citado cuento, como corolario del libro *El desierto*, el relato “Juan Darién”, sobre un hombre-tigre a quienes los humanos torturan. La especie humana es mostrada como algo deleznable, y Quiroga rescata en ella el vínculo filial, en este caso entre una madre adoptiva humana y un cachorro huérfano

La segunda acepción que brinda el DRAE indica que la palabra “patria” refiere al lugar, ciudad o país donde se ha nacido. La lectura de los cuentos de Quiroga indica que ese lugar se pierde inexorablemente. Muchos de los personajes de Quiroga son extranjeros sin retorno. Ni siquiera los nativos dan la impresión de pertenecer realmente allí. La movilidad, el nomadismo de los personajes de sus cuentos es notoria.

Un día están, y al otro desaparecen. En el cuento “Un peón” de *Los desterrados*, un hombre que habla una lengua mestiza (portugués y español) y que menciona bromeando un lugar de procedencia (Foz de Iguazú) irrumpe en un mundo de trabajo implacable donde los indios a menudo desisten, renuncian, escapan.

Del curioso peón no se enuncia su verdadero origen. Extraño y sonriente, solo aparece un día de la nada vestido impecablemente, como si viniera de la civilización a la barbarie con galas de fiesta. Para el narrador-personaje este nuevo peón extremadamente trabajador es un misterio. El hombre trabaja tanto que hasta un peón compañero suyo renuncia porque acusa al extranjero de trabajar ayudado por el diablo. Pero una noche desaparece. Ha ido a buscar un “entierro”, un tesoro enterrado por los jesuitas. Porque en ese mundo de tierra roja donde lo único que parece poder echar raíces son el lapacho, las palmeras, el petiribí, hubo un tiempo donde los jesuitas intentaron levantar un imperio civilizatorio.

Lo jesuítico está escondido en los cuentos de Quiroga, y este personaje que parece haber hecho un pacto con el diablo está a punto de encontrarlo. Los jesuitas quizás hayan sido para Quiroga el único proyecto que tuvo éxito en ese mundo de hombres que ahora inten-



tan fabricar carbón, destilar naranjas y plantar algodón con enormes dificultades.

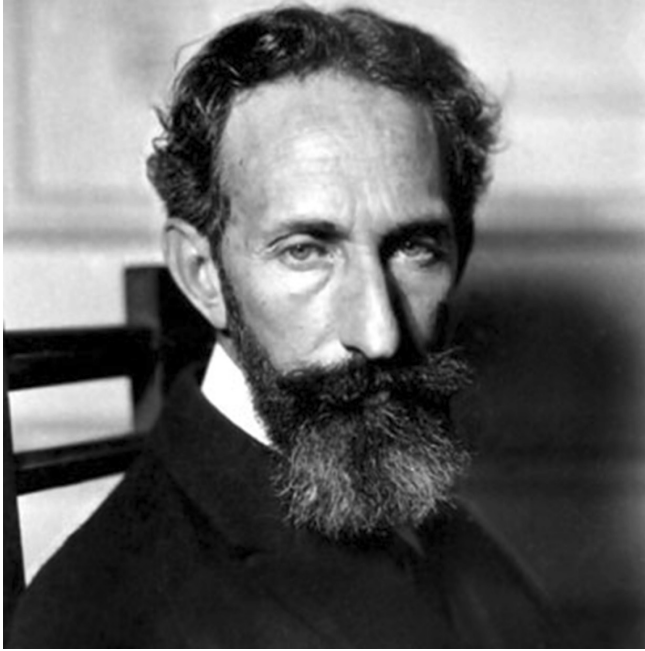
Claro que el patrón, a los tres años, hace el macabro hallazgo de unas botas colgadas en un árbol que alguna vez contuvieron un hombre agonizante, muerto y putrefacto. El peón activo y laborioso también desapareció, se lo comieron las alimañas. Los jesuitas emprendedores fueron expulsados por la alimaña codiciosa de la burocracia y el poder político. Excepcionalmente, no fue la propia tierra quien lo hizo, sino algo que también está “más allá”, pero que desde luego a Quiroga no le incumbe.

* * *

Para este escritor “sin patria” – era uruguayo pero lo consideraban argentino o por momentos un pariahay sin embargo una marca que se trae desde el origen. Se trata del nombre propio. El nombre de los personajes (que en su mayoría está constituido solo por el apellido) es de suma relevancia en la obra de Quiroga. Así también la mención de las marcas de armas y máquinas, como las fatídicas mencionadas en el cuento *El hijo*, Saint-Etienne y Parabellum.

Da la impresión de que la elección del nombre del personaje fuera tan importante como cualquiera de los preceptos del *Decálogo del perfecto cuentista*. Especialmente el VI y el VII, señalan a la precisión del lenguaje como factor determinante del éxito de un relato. En el *Decálogo*, Quiroga propone una búsqueda, la del sustantivo exacto que una vez hallado tendrá un color incomparable. El nombre propio, y en particular el apellido, parecen en los cuentos de Quiroga constituir el descubrimiento de un tesoro en la masa homogénea de los nombres.

En *Anaconda*, los nombres de las víboras están elegidos con exactitud, incluso el narrador con su afán didáctico y enciclopedista propone cierta etimología de los nombres.



Pero la extranjería de los personajes está resuelta a través de los gentilicios. Apenas el narrador debe añadir un par de pinceladas para corroborar el origen del protagonista. Los apellidos muestran por lo general europeos que han acudido a la Argentina con el imán de su política inmigratoria, pero también por el destierro que de ellos ha efectuado Europa. Expulsados además de extraños y extranjeros.

Rarísimos son en este paisaje narrativo los apellidos españoles, con la tradición peninsular en la boca y el rostro. En *Los precursores*, hay un gallego con “cara de mono”, cuyo apellido es Gracián. En estado de gracia parece defender la libertad y el derecho a la dignidad con su contundente “Ganas” o “Pierdes”.

En otras ocasiones los personajes no son el propio inmigrante, sino el “hijo de”, seres definitivamente arrancados a cualquier noción de patria. Así, en “Los fabricantes de carbón”, del libro *Anaconda*:

Uno se llamaba Duncan Drever, y Marcos Rienzi, el otro. Padres ingleses e italianos, respectivamente, sin que ninguno de los dos tuviera el menor prejuicio sentimental hacia su raza de origen. Personificaban ese tipo de americano que ha espantado a Huret, como tantos otros: el tipo de europeo que se ríe de su patria heredada con tanta frescura como de la suya propia.

A la gran cantidad de personajes ingleses, alemanes, rusos, belgas, escandinavos, turcos, griegos, italianos, rumanos, etc. que quedan desprendidos de la identidad europea, hay que sumar los franceses, introducidos en selvas que castigan cuerpos cuya biología rechaza ese habitab, en oposición a la férrea voluntad que los individuos sobrellevan. La nacionalidad uruguaya no se

menciona pero puede que sea la perspectiva del narrador omnisciente. El narrador es extranjero, y tal vez el narrador es uruguayo, del país desprendido del origen –Argentina-⁽⁶⁾

La blancura de algunos contrasta con el cetrino de los nativos y los acerca a la imagen del cadáver, descripción dilecta en Quiroga. En el ya mencionado cuento *Un peón*, el brasilero imprevisible toma nota de la acción de un alemán, de quien no se menciona el apellido pero que el narrador reviste de algunos detalles terribles: la palidez del canceroso, la lentitud al hablar y la fijeza de la mirada aun cuando había terminado de pronunciar lo dicho. Este personaje, un buscador de tesoros sin nombre, proviene de Frankfurt. Así, los artilugios de la vieja ciudad – en 1918 aún no destruida por las bombas de Churchill y reconstruida por el plan Marshall- la Frankfurt germana con su memoria de viejos y fáusticos sabios alquimistas, aparecen en la selva brindando caminos para hallar las trazas de los jesuitas.

Un belga con un prefijo “Von” en el apellido reluce en la constelación de personajes, Von Houten. Hijo de, hijo de algo que ya no existe. Pelirrojo, con cabellera de fuego, parece un expulsado de los cuadros de Rembrandt, a quien de paso le han quitado un ojo y una mano. Es un hombre lleno de pérdidas. Muere hinchado de agua americana y el río Paraná parece fluir de su boca de ahogado.

Asimismo, la caña se embute en estos cuerpos europeos sin raíz. Desde el helado mundo escandinavo alguna vez llegó un médico eficiente a montar un hospital en Paraguay. De entre todas las posibilidades impronunciadas de apellidos suecos surge en la fantasía de Quiroga la sencilla denominación doctor Else, (que en sueco significa nada menos que “otro”), nombre tan breve como el itinerario de su personaje que, de científico, pasa a ser una suerte de botella de caña viviente. El europeo sabio termina matando a su propia hija presa del delirium tremens.

La descripción de la fauna alcohólica y sus monstruos -cercaños al de *El almohadón de pluma*- contrastan con el lacónico narrador que se dirige a su personaje como el “ex -hombre” y el “ex -sabio” y a quien no se llama más doctor Else sino simplemente Else. El nombre despojado del título universitario lo convierte en ese apátrida internado en la selva devenido en filicida.

Los apellidos franceses surgen en Quiroga desprendidos de la sofisticada sociedad de donde provienen. Hay varios: Rivet, Jordan, etc. Pero el apellido que inquieta especialmente es el del padre protagonista de *El desierto*, Subercaseaux. Elección ambigua por parte de Quiroga, pues dicho apellido evocaría para los contemporáneos una connotada familia aristocrática chilena, con un hijo pintor que estudiaba en París y Berlín en

los mismos tiempos de la aventura francesa del joven Quiroga.

Pero cualquiera que supiera francés descubriría en ese largo apellido la representación de la precariedad. Súber significa “corcho” y case “choza”. Así, el hombre que al morir imprudentemente deja solos y abandonados a los pequeños hijos había construido con su vida una casa de corcho, una vida de corcho, un sueño incumplido.

Extranjeros resultan también los negros, que aparecen desde el Brasil pero que deambulan por Misiones porque en verdad esa tierra no reconoce fronteras. Y así pasan una vida de un lado del río queriendo cruzar su vejez al otro. Como Joao Pedro, que llega a ser un viejo flaquísimo y, aunque trashumante, tiene saudade de un paisaje. Él, al igual que Tirafofo. El narrador a través del estilo directo permite que se escuche su sociolecto: hablan portugués salpicado de vocablos castellanos.

Otras veces, si se trata de indios, el narrador, siempre omnisciente, siempre culto y con una lengua neutral, permite que los personajes se expresen a través de esa habla mestiza. Es una licencia que no abunda en los relatos quiroguianos, en los que habitualmente el autor prefiere usar el estilo indirecto para comunicar lo que dicen sus personajes extranjeros.⁽⁷⁾

El guaraní se escucha sonoro en los cuentos de Quiroga, pero en ningún momento la prosa quiroguiana se creoliza. Su atracción por el poliglotismo compete con su estilo sobrio que sigue fiel al *Decálogo*, entonces se decide por admitir palabras guaraníes en cursiva, a menudo explicadas, con una definición que da un tono didáctico a su prosa.

Hay hablantes de guaraní a quienes nunca se los escucha hablar directamente. A veces el castellano busca la sonoridad del guaraní, con su torrente de palabras agudas, y entonces los mensualesos pasan a ser “los mensú”, papito pasa a ser “piá-piá”.

Por momentos, surgen personajes que se denominan explícitamente como “indios”, aunque el más memorable de ellos, el protagonista de *La cámara oscura*, vive sumergido en palabras castellanas y hasta ha sido anotado con el nombre de un profeta. Malaquías Sotelo, de enredado nombre y tremendo destino, es un indio que deja de ser policía, que se hace juez de paz, que se alfabetiza y estudia, que se casa con una “polaquita”, Elena Pilsudski, tremendamente trabajadora.

Las mujeres aparecen poco en los relatos de selva de Quiroga y básicamente están en dos bandos: por uno las nativas, cuyo trabajo de sirvientas abandonan con la urgencia “de hacer pichí”, y luego las inmigrantes como Elena, quien descalza entre terneras, le brinda una fidelidad tozuda a su marido, solo comparable a la también emigrante es-

posa de *El monte negro*. Este último relato muestra una centroeuropea (sin apellido), que es capaz de remar alienadamente como una posesa sin cesar en plena noche con el río embravecido, para lograr salvar a su marido herido por una manta raya.

En el relato *La cámara oscura*, donde finalmente se fotografía al cadáver de Malaquías, aparecen por cierto estereotipos con que la sociedad argentina asoció la inmigración judía. Varios personajes de la obra quiroguiana nunca son designados como judíos pero el narrador les añade lugares comunes que eran manejados por el fuerte antisemitismo contemporáneo a Quiroga. Era el momento en que a muchos argentinos la llegada de estos inmigrantes les resultaba incómoda.⁽⁸⁾

Quiroga aprovecha la imagen del “judío errante” para crear con más fuerza a sus desterrados. El padre de Elenita, la esposa de Malaquías, no es sino un polaco de ghetto judío, con su caftán negro y larga barba. Se lo muestra muy preocupado por el dinero que le han robado a su yerno, y se trivializa su discurso religioso, incluso se lo parodia apodando al personaje “Corazón lindito”. La importancia que la viuda da a la ceremonia funeraria también se ridiculiza.

En *El solitario*, en cambio, el judío no mencionado como tal tiene un apellido oriental, Kassim, y es un extraordinario joyero. La descripción de su rostro parecería la caricatura de un pasquín antisemita. El apellido en cambio evoca la sensualidad de Oriente, la delicadeza de una antigua cultura respetuosa de la estética, pero también del trabajo: la acción transcurre en el taller de un prodigioso artesano. La puerta que Kassim cierra luego del asesinato de su esposa implica también su definitiva exclusión de la vida urbana, solo y culpable. Nadie sabe –ni el narrador, ni el lector-, por dónde errará, qué caminos seguirá por esa tierra que no le pertenece, Argentina.

Entre todo el puzle de orígenes diversos se destacan los ingleses. Hay algo que fascina a Quiroga en esa flema alcohólica que sus personajes de apellido inglés parecen tener, como Mister Jones de *La insolación*, o Juan Brown en *Los desterrados*.



La empatía por los ingleses adquiere una singular metonimia: los perros fox terrier. Son los protagonistas de dos relatos de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Se trata de una raza con prosapia, especialmente creada por la aristocracia británica para la caza del zorro, por su facilidad para acceder a las cuevas.

Los fox terrier de Quiroga parecen ser blancos. En *Yaguai* se habla de la memoria de una vida anterior, la de los abuelos que vivieron en la civilización, en Buenos Aires, sin el castigo de la seca, la falta de agua, el hambre. En *La Insolación*, los perros tienen una fidelidad extrema por su amo inglés, trasplantado a la selva pero con marcas de su remoto origen: los nombres de los perros parecen ser cuidadosamente elegidos: Old, Milk, Dick, Prince e Isondú. Se nombra a los perros en inglés porque ese patrón, Mister Jones, todavía parece pensar en inglés. Solo el último sugiere la posibilidad de que Mister Jones esté aprendiendo algunas palabras del guaraní, que utilizan los sufridos peones que son mencionados en el relato.

Tal vez su propio origen lo pierda. El carácter británico lo lleva a elegir los nombres de sus perros (al pequeño humorísticamente le llama Old, al más blanco Milk, al más aguerrido Prince, al preferido un nombre simplemente humano, como si fuera un amigo de pub, Dick). Pero también esa remota identidad lo pierde cuando se exaspera ante la ineficiencia, la impuntualidad y falta de rigor en el trabajo en el quemante verano del Chaco. El tornillo de la carpidora tendrá que estar en su lugar y no puede esperar a que en la barraca el vendedor despierte de la siesta.

Es capaz de cruzar el Pajonal del Saladito a pie, porque de algún modo está en el origen del personaje el caminar por las verdes campiñas inglesas, llegar puntualmente, cumplir su misión. Pero los verdes campos donde discurren los personajes de Jane Austen se han convertido en un pajonal cuyos secos yuyos invencibles llegan hasta la mitad del pecho. Mister Jones es vencido por la muerte, idéntica a sí mismo. La muerte impecable, vestida de blanco, muy británica es en este cuento un doppelganger, el espejo de Mister Jones silencioso y con los ojos intensamente celestes.

El acento indudablemente inglés del personaje es eludido por Quiroga, pero ese “Mister” que acompaña el gentilicio es una forma de mostrar la aparente recepción social de los inmigrantes, el sueño de que los blancos dominaran las razas criollas “inferiores” que pretendía Sarmiento. Pero del Mister queda otro “ex hombre”. Y Mister Jones con sus largas veladas de whisky e insomnio y su derrota en el duelo contra la naturaleza, pasa a ser lo que Sarmiento no quiso de ninguna manera.

Hombres solos, vencidos, empapados en alcohol – en este caso, whisky tal vez escocés- que aun así aman a sus perros y se proponen atravesar ellos mismos el

pajonal del Saladito para que una máquina funcione. Quiroga no sabía inglés, pero las pocas palabras que su curiosidad intelectual habría agendado son utilizadas en este relato para dar cuenta del mundo perdido de estos personajes que caminan por la selva con o sin senderos. El hermano de Mister Jones, -con otro apellido, al parecer de distinto padre-, Mister Moore, es quien liquida todos los proyectos de su hermano.

El gran fracaso de Sarmiento se observa en el gesto de Mister Moore: para domesticar la barbarie uno de los hermanos, el ya difunto Mister Jones, había trasplantado fox-terriers a la selva, animales sumamente talentosos en la caza de las víboras. Había comprado carpidoras importadas de origen.

El hermano que llega de Buenos Aires, el otro, el remedo pálido de Europa, en cambio, no necesita fox-terriers, los abandona a los indios con quienes compartirán hambre y miseria. Todo el proyecto europeísta queda reducido al remate de los bienes de un inmigrante, a unos billetes más en la cuenta de un inglés casi argentino, tal vez ocioso, que posiblemente se codee con nativos privilegiados.

En *Yaguai* el perro fox terrier ha sido bautizado de plano con nombre indígena. Su amo está orgulloso de él, porque es parte del intento de encontrar el híbrido, los adelantos europeos que faciliten la vida americana. Pero el perro sufre en carne propia cómo el sueño del hombre no logra enfrentar la brutal violencia de la naturaleza. El perrito amado, fiel, útil y laborioso, termina casi esqueleto sarnoso por sucesivos errores del amo, que lo presta a un criollo indolente. El propio amo es quien finalmente lo mata con una bala equivocada cuando el memorioso perro retorna.

El fox terrier Yaguai, de nombre propio indígena y nombre de especie británica, con su perfecta ingeniería genética anglosajona, tenía muchas cualidades para triunfar en esa selva, que sentía ya tan propia como su nombre. Pero es la desidia y torpeza humana las que abren las puertas a la América más hostil para que liquide ese proyecto, esa utopía de coexistir, pese a todo, la civilización y la barbarie. Coexistencia que el propio escritor Horacio Quiroga buscó en su misma vida a golpes de pluma y machete.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008) “¿Qué es lo contemporáneo?”. <http://19biental.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
 - Espinosa, Gustavo (2013) “Límites de Horacio Quiroga II”, *H enciclopedia*, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Espinosa/Quiroga.htm>.
 - Onega, Gladys (1982) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1810)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
 - Quiroga, Horacio (2014) *15 cuentos y un decálogo*, Selección, prólogo y notas de Leonardo Garet, Montevideo, Ediciones del Pizarrón.
 - Quiroga, Horacio (2009) *Anaconda*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.
 - Quiroga, Horacio (2009) *El desierto*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.
 - Quiroga, Horacio (2009) *El salvaje*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.
 - Quiroga, Horacio (2009) *Los desterrados*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.
 - Rama, Ángel (1984) *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
 - Rocca, Pablo (2007) *Horacio Quiroga. El escritor y el mito*, Montevideo, Banda Oriental.
 - Sarmiento, Domingo Faustino (1970). *Facundo*, Madrid, Alianza.
 - Zorrilla de San Martín, Juan (1977) *La leyenda patria*, Montevideo, La casa del Estudiante.
- (4) Zorrilla de San Martín, Juan: *La leyenda patria*, La casa del estudiante, Montevideo, 1977, pág. 27
- (5) La obsesión por el origen nutre varios cuentos de Quiroga, sobre todo aquellos con los que se inicia el libro *El salvaje*. De acuerdo con Agamben, Quiroga resulta especialmente contemporáneo cuando se introduce en el borroso mundo del comienzo de la vida, quizás muy semejante a la que se respira en Misiones: “Ello significa que el contemporáneo no es solamente aquel que, percibiendo la oscuridad del presente aferra la inamovible luz; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder. Es como si aquella invisible luz que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora.” Agamben, Giorgio, ¿Qué es lo contemporáneo? <http://19biental.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- (6) Es adecuado traer aquí las reflexiones de Gustavo Espinosa acerca del orgullo apátrida de Quiroga: “Es indudable que a él le gustaba mostrarse como un valeroso explorador plantado en una frontera, civilizando a machetazo limpio, incendiando la fronda hermosa e inútil. Al compararse con un maestro sostuvo: ‘En Kipling la acción fue política y turística. En mí de pionero agrícola’. Esa función de colono brutal y desprolijo, de arriesgado fundador de espacios productivos es la que se le suele asignar y la que efectivamente cumplió con respecto a lo que él llamo ‘La profesión de escritor’”. En *Límites de Horacio Quiroga*, de Gustavo Espinosa. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Espinosa/Quiroga.htm>.
- (7) Pablo Rocca en su esencial libro sobre Quiroga, plantea en el capítulo VI la especificidad lingüística de la literatura quiroguiana, que asocia con el carácter fronterizo y mestizo de estos relatos. Por ejemplo, apunta que “La innovación fundamental consiste en que Quiroga permite que las huellas de la gramática del guaraní se infiltren en el discurso escrito”. Rocca, Pablo: *Horacio Quiroga. El escritor y el mito*, Banda Oriental, Montevideo, 2007, pág. 187.
- (8) Véase al respecto el estudio de Gladys Onega, ya citado.

Notas:

- (1) Sarmiento, Domingo Faustino: *Facundo*, Alianza, Madrid, 1970, pág. 2
- (2) Gladys Onega, brinda los siguientes datos: de 1859 a 1869 hay un 13,9 % de extranjeros por nativos argentinos; ya en 1895, los extranjeros constituyen el 34 %. En 1910 alcanzó el 42 %. Onega, Gladys: *La inmigración en la literatura argentina (1880-1810)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, pág. 11.
- (3) Resulta pertinente recordar aquí la obra de Ángel Rama *Transculturación narrativa en América Latina*, siglo XXI, México, 1984. Se deduce de este ensayo que para Rama Quiroga se acercaría a un regionalista “plástico”: “En los grupos tradicionalistas plásticos, se acentúa el examen de .las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose. No pueden renunciar a ellas, pero pueden revisarlas a la luz de los cambios modernistas, eligiendo esos compo-

Rodó según Carlos Maggi: una lectura crítica desde el '45

Yamile Ferreira

Resumen:

El presente trabajo se propone analizar la figura de José Enrique Rodó desde la mirada de un escritor uruguayo de otra generación y otro momento de la literatura nacional, el dramaturgo Carlos Maggi. Tanto en su trabajo ensayístico como en su pieza teatral titulada *Esperando a Rodó* (1968) puede leerse una revisión crítica del mito del ensayista del novecientos, y especialmente de los “arielistas” de comienzos de siglo XX. Estableciendo claramente una relación intertextual con una de las obras más destacadas de Samuel Beckett, Carlos Maggi entabla una equivalencia en la cual la espera a Rodó representa la actitud de inercia de la sociedad capitalina. La postura de no intervención ante los sucesos inminentes es vista como un mal que atinge a todos los estratos sociales, indiferenciando variaciones económicas, políticas o culturales. La figura de Rodó, desde la mirada de Maggi, es entendida como un germinador de ciertos lineamientos ideológicos fundamentales para la formación de una idiosincrasia uruguaya, influyendo en toda la sociedad al proyectarse por fuera del campo intelectual.

Palabras clave: Carlos Maggi – José Enrique Rodó – Dramaturgia – Teatro de los 60's

Rodó according to Carlos Maggi: a critical approach from the '45

Abstract:

The present work analyzes the figure of José Enrique Rodó from the perspective of playwrighter Carlos Maggi, who belongs to another generation and period of uruguayan literature. In his essays as well as in his theatrical play *Esperando a Rodó* (1968), it is possible to perceive a critical revision of Rodó and its mythological figure, emphasizing on the Arielists ideology from the early twentieth century. Clearly establishing an intertextual relationship with one of the most outstanding works of Samuel Beckett, Carlos Maggi establishes an equivalence in which the waiting for Rodó represents the attitude of inertia of the uruguayan society. The passive attitude towards impending events is seen as an evil that affects all social strata, undifferentiating economic, political or cultural variations. The figure of Rodó, from Maggi's view, is understood as a germinator of certain ideological keys which are fundamental to the formation of an Uruguayan idiosyncrasy.

Key words: Carlos Maggi – José Enrique Rodó – Playwriting – The 60's theatre

Yamile Ferreira

yamile.ferreira@gmail.com

Es estudiante avanzada de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) y egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático “Margarita Xirgú” de la carrera de Actuación. Se desempeña como docente de teatro y expresión corporal. Ha participado como ponente en diversos congresos y jornadas de investigación.

¡Lindo país! Sirve nada más que para descansar y ahora no sirve ni para eso

(Juan – I, 22)

En la década del sesenta comienzan a aparecer las primeras publicaciones de las obras dramáticas del escritor Carlos Maggi (1922-2015), un escritor que desarrolló una vasta obra ensayística, a la par de otros oficios literarios tales como libretista radial, humorista, narrador, periodista e historiador.

El objetivo de este trabajo es analizar la primera de las obras de Carlos Maggi que figura en esta publicación, *Esperando Rodó*. El análisis que realizaré se centrará en el texto dramático enfocándome en el título (como paratexto intertextual) y sus implicancias. La intertextualidad se realiza con una de las piezas que es un hito del teatro de Samuel Beckett (1906-1989).

En primer lugar se establecerá la relación con el hipotexto beckettiano y a su vez, se contrastarán las posibles implicancias en el imaginario uruguayo de la sustitución de Godot por la figura del escritor-mito José Enrique Rodó (1871-1917). Se contrastarán, pues, los significantes que se configuran en el intertexto y en la recepción del mismo en un nivel de lectura enriquecido por el hipotexto beckettiano.

Montevideo y su escena teatral

En los años sesenta el panorama social uruguayo estuvo marcado por una profunda caída de la prosperidad económica, encontrándose sin el respaldo del Estado benefactor que venía siendo impulsado por las políticas batllistas desde comienzos del siglo XX. Es una década determinada por la creciente crisis económica y política que afectará hondamente al país. Desde una mirada retrospectiva, es el período previo a la dictadura cívico-militar (que establece el gobierno “de facto” en el año 1973) en donde las escenas artísticas nacionales se encuentran fuertemente politizadas y, como es de esperar, los teatros no se quedarán afuera de esta revuelta ideológica; al contrario, su actividad y presencia crecerá en estos años debido, en parte, al desarrollo consolidado en el campo intelectual de la llamada “Generación del ‘45”.

En Montevideo desde la década anterior un grupo de jóvenes intelectuales y artistas dominarán los medios de producción y difusión a través de revistas, colaboraciones en diarios y semanarios, a la vez que con la creación de editoriales propias, siendo una fuerza renovadora del campo cultural en general, como señala Rubén Yáñez en *El teatro actual* (1968: 484).

Si nos situamos dentro de la obra de Carlos Maggi, encontraremos una serie de experimentaciones a nivel estético y compositivo que fusionan varios de los modelos teatrales que se escenificaban en Montevideo



en ese período. Pueden ser consideradas algunas piezas de este autor dentro de las poéticas del realismo crítico, como señala Paolini (2014: 18), aunque la tendencia “hacia una observación metafísica negativa de la humanidad, buscando sacudir la inercia, la complacencia y el automatismo mental” es un rasgo que Paolini adjudica al absurdo y que se manifestará, en cierto grado, en varias de las obras de Maggi. Siendo este punto de vista de la realidad lo que se manifestará en temáticas y tesis teatrales, en el manejo de sus recursos dramáticos Maggi puede considerarse uno de los autores uruguayos que incorporan “intertextos y recursos absurdistas en su concepción dramática y en la puesta en escena, a través de la distorsión de la mimesis convencional, aunque sin una total coincidencia ni en los procedimientos ni en la concepción filosófica” (Mirza, 2007: 85).

Relaciones intertextuales

Entre los elementos de la obra dramática encontramos el título, que es parte del paratexto que origina un “horizonte de expectativas” que determinará un contrato de ficcionalidad singularizado. El título podría definirse como un condensador catafórico del texto, tanto literario como dramático, al cual preanuncia y remite (Martínez Fernández, 2001: 136). La intertextualidad es un fenómeno que produce en la recepción un momento de descontextualización del texto para una posterior recontextualización, que daría lugar incluso a una tercera instancia de lectura, que sería el contraste entre el texto primero y el segundo.

El título *Esperando a Rodó* plantea por su semejanza fonética una relación intertextual con *Esperando a Godot*, primera obra teatral de Samuel Beckett que fue publicada en el año 1952. Puede sostenerse que esta relación homófona con la traducción al español de la pieza de Beckett no es casual, como ya ha sido señalado por los críticos que han abordado esta pieza de Maggi.

Si se observan las obras de Beckett se notará que “los personajes son incapaces de decir si han estado allí todo el tiempo o se han ido, si el lugar ha cambiado o no. Tampoco saben qué día es. No pueden recordar, porque la unidad de identidad construida por el yo o el nosotros ya no existe” (Cerrato, 1998: 21), componiendo la indeterminación como elemento clave para la obra teatral. La estética de Beckett es una estética del fracaso, de la imposibilidad asumida. En la dramaturgia del autor irlandés se elabora una escisión del sujeto y la realidad, se lee la imposibilidad de creer en el mito occidental del yo que se traduce a una ontología del fracaso de la comunicación, como atestiguan sus creaciones literarias (Cerrato, 1998: 19-20)

Sin embargo, si pensamos en la posible concepción filosófica de Maggi, en particular la que puede leerse en *Esperando a Rodó*, puede encontrarse, en última instancia, una profunda certeza de que el fracaso puede revertirse (o en su tono más pesimista, que este pudo haber sido revertido), por lo cual se percibe la desesperanza como circunstancial, no inmanente a la existencia humana. La dramaturgia de Maggi es una búsqueda exasperada por intentar la superación, es decir, por generar un deseo de lucha contra la desidia, la vacilación y el fracaso.

La diferencia entre ambos abordajes se revela, en primer lugar, en los títulos. Es claro que Beckett, en el jeroglífico que crea con el sujeto “Godot”, busca la incompreensión del espectador. Empero, vale la pena tener en cuenta que al momento de la elaboración y reformulación de la referencia homófona intertextual realizada por Maggi, la imagen-metáfora de Godot conformaba parte de una pieza recientemente canonizada por la historia del teatro.

Si nos atenemos a la obra de Maggi, la percepción del paratexto como vínculo intertextual con Beckett es altamente efectiva; se puede afirmar que *Esperando a Rodó* es una reelaboración por sustitución, es decir, que nos encontramos ante un intertexto reelaborado de manera parcial. Esta sustitución es identificable en el elemento final del paratexto (Godot por Rodó). El valor que adquiere el intertexto en el nuevo marco contextual funciona por referencia a su procedencia textual, a su valor de inicio y la recontextualización operada. Para entender cuál es el valor adquirido, primero conviene considerar el contraste entre las dos figuras que el autor pone en equivalencia en la escritura de su obra. O lo que es lo mismo, ¿qué significancia tiene el que estemos esperando a Rodó?

Rodó y los arielistas desde la mirada de Maggi

A diferencia de la obra de Samuel Beckett, en la de Carlos Maggi todos los espectadores o lectores de hecho sabemos a quién estamos esperando. Esta diferencia es verdaderamente fundamental, ya que a pesar de que existan una serie de similitudes y procedimientos que acercarían las micropoéticas de estos autores en relación a su estructura, revela una profunda discrepancia en sus concepciones teatrales.

En la obra de Beckett el personaje Godot es un enigma, ya que no tiene una relación directa ni descifrable con la realidad extraescénica; es un ser netamente ficcional cuya identidad no será develada en todo el desarrollo de la obra y cuya espera se proyectará hasta su traslación al público; los personajes de *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón, se encuentran reducidos a un círculo tautológico de aguardar su llegada o el anuncio de su llegada que infinitamente es aplazado (Cerrato, 1998: 18).

El vacío ontológico se mantiene en un esfera dominada por la infrasciencia, es decir, un espacio dialógico en el que no se revela un conocimiento sino que se comparte la ignorancia que provoca la expectación. Sin embargo, en la obra de Maggi la aparición de un nombre reconocible disuelve el misterio; la enunciación de Rodó supone una cierta culpabilización de esa espera y ese vacío.

El hecho de que Maggi realice una sustitución intertextual a partir del paratexto más reconocido del absurdo metafísico, transpolando a la figura emblemática por la de un intelectual de prestigio histórico, encamina al lector o espectador hacia una lectura circunscripta a la realidad territorial e histórica exterior a la obra.

Lo que logra trascender en la sustitución del personaje de Godot por José Enrique Rodó es una profunda crítica a la idiosincrasia montevideana. El verbo en gerundio del paratexto cobra relevancia al establecer el paisaje de la espera, y hasta podríamos considerar la obra en sí misma una contestación irónica al ensayo breve de José Enrique Rodó llamado *El que vendrá*, publicado en 1897.

La importancia de Rodó en el campo intelectual y cultural en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX es elemental para entender la tamaño aversión y antagonismo que las proyecciones de su pensamiento provocaron en la generación del '45. Recordemos que *Ariel* (1900) es un ensayo dedicado a la juventud de América, siendo una verdadera plataforma teórica para su generación y las venideras. En el prólogo a la edición de Cátedra, la investigadora Belén Castro afirma que si bien la generación del '900 es una suma de personalidades heterogéneas unidas bajo la experiencia común del modernismo, Rodó es una figura saliente, que busca enraizarse en la cultura humanística “reduc-

to de la inteligencia y la razón, del espíritu y del idealismo” (Castro, 2000: 11).

Cabe destacar que pocos años después de la muerte del intelectual, Carlos Quijano y otros jóvenes crearon el llamado Centro de Estudiantes “Ariel”, en el cual editaban una revista con el mismo título y otras publicaciones de diversa índole, tanto homenajes a Rodó como estudios y revisiones de su obra. Castro menciona que el “arielismo” uruguayo, y principalmente el de su primera época, “ha sido tachado de poco analítico, retórico y carente de sentido crítico, tal vez porque la misma proximidad de Rodó, primero en vida y luego como monumento cultural, impedían la evaluación ecuaníme de su trabajo” (2000: 105).

Si bien puede advertirse la formidable influencia de Rodó en el campo intelectual –incluso en un nivel supraterritorial–, a diferencia de Castro, Manuel Claps señala el predominio del pensamiento del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira (1872- 1958). Con respecto a este último, afirma Claps que sus lineamientos teóricos eran percibidos incluso en el Centro “Ariel” ya que, como menciona

el proceso histórico y la maduración personal [de los integrantes del Centro] hace que se vayan alejando de Rodó, hasta adoptar actitudes críticas y muy distintas y distantes. La revista *Ariel*, fundada en 1919, pese a su nombre parece estar situada en una posición más cercana a Vaz Ferreira. (Claps, 1987: 77).

Como características del período de comienzo del siglo XX Claps resalta el idealismo, íntimamente unido a un psicologismo y un subjetivismo¹ individualizador; a su vez menciona el esteticismo, el ahistoricismo en el que se destaca una visión optimista y confiada en el progreso del hombre. Por último, Claps menciona el elitismo torremarfilista que llevó al campo intelectual del período a una actitud poco comprometida con la realidad social y los conflictos de su época (1987: 84).

Esta última observación coincide con la mirada crítica al proyecto cultural del ‘900 y su afirmación en la Generación del Centenario que mantenía, en su generación, la generación del ‘45. En 1963, Carlos Maggi publicó el libro de ensayos titulado *El Uruguay y su gente*, un best-seller con numerosas reediciones², en donde se puede leer explyadamente los puntos de vista del autor con respecto a diversos aspectos de la identidad y la cultura uruguaya, criticándose incluso el gentilicio de “uruguayos” por considerarlo un injerto de nomenclatura republicana, que poco tenía que ver con la historia del país.

Es significativo el hecho de que el segundo capítulo del libro, titulado *Calibán 63*, redundaba en una durísima crítica a los arielistas remanentes, más que al propio *Ariel* de hecho. Maggi acusa a los discípulos de Rodó de no “ampollarse las manos al empuñar la herramienta feroz de la cultura” (1965: 17).

Se enfrenta a los que él llama “los irrecuperables sesentones”, de la misma edad que el propio ensayo *Ariel*, quienes

seguirán flotando a la deriva de su inconcreto arielismo. ¡Qué seres tan tristes, los intelectuales sesentones! Son ingrátidos, redondos y huecos como globos; por eso flotan en el aire y se están yendo siempre para arriba. Se muestran en vilo, a punto de lanzarse desde un endecasílabo, parados en punta de pie, haciendo del verso, trampolín. Pretenden ser burbuja de espíritu, falla del mundo natural, inflación de alma, cosa inefable, pero ¿para qué? Si se los pincha con la realidad se oye un ruido seco y en su lugar queda la telita arrugada, una vesícula vacía, apenas un puñadito de tripa transparente (Maggi, 1965: 16).

Para finalizar el capítulo, Maggi afirma hiperbólicamente que “de nueve arieles, diez no leyeron el libro o no supieron leerlo” e insta a sus lectores a considerar que “si el árbol se juzga por sus frutos, vale más cortarlo. Tal vez sirva para echarlo al fuego, y quemándose, haga una buena brasa” (1965: 20).

A la vista de lo comentado *El Uruguay y su gente* es una lectura clave para entender la fobia que sentía Maggi por Rodó. En los cortos ensayos que conforman el libro se desglosan los supuestos estatutos de la sociedad uruguaya, mencionando de manera continua al célebre intelectual del ‘900 y sus discípulos. ¿Por qué esta necesidad de realizar un parricidio simbólico con la figura rodoniana? Porque “Ariel es el lujo de las vacas gordas [y] Calibán es la campana de alarma llamando a sofocar un incendio de pobreza” (1965: 14)³.

Habría que convenir que en el contexto de los años sesenta buena parte de la obra del autor del *Ariel* podría ser considerada, aunque ilustre, poco útil para los tiempos que urgían. Es debido a su prevalencia en el pensamiento o, mejor dicho, la actitud hacia el pensamiento rodoniano que prevalecía en la Generación del Centenario lo que le provocaba alergia a Maggi, con “la sola enunciación del nombre Rodó” (Benedetti, 1968: 136).

Puede verse la opinión que el autor ha desarrollado en el capítulo *Calibán 63* ya en la primera parte de *Esperando a Rodó*. Se desarrolla un diálogo entre los personajes masculinos en el que uno de ellos define a Rodó con una cierta vaguedad paródica, generando imágenes similares a las que Maggi le atribuye críticamente al ensayo *Ariel*⁴.

Pedro – Decime, ¿en qué estamos nosotros, aquí y ahora? ¿En qué estamos?

Juan – Estamos esperando a Rodó, querido.

Pedro – Y ¿qué es Rodó? Cada uno dice una cosa diferente y mientras tanto nos desangramos esperando.

Juan – El gato es el tigre de los pobres, Pedro, y Rodó es nuestro gato; un barco que baja de las nubes con las velas desplegadas, blanquísimo [...].

Pedro – Pero yo tengo hambre.

Juan – ¡Qué grosería, Pedro! Te estoy hablando del espíritu puro, libre y alado, algo así como un paraguas de tul, la mesa de tres patas con auriculares para oír las armonías griegas y latinas, la música de las esferas y otros ritmos del más allá que solo oyen los del más acá cuando están cómodamente apoltronados en sillones pullman, y tú... (I, 17).

La escena en un principio guarda cierta relación con el diálogo que mantienen Estragón y Vladimir, en la cual el recuerdo de encontrarse esperando a Godot interrumpe cualquier posible accionar que podría descolocarlos de su espera (Beckett I, 19). Sin embargo, la larga descripción que realiza Juan a Pedro tiene un sentido completamente opuesto a la respuesta que le da Vladimir a Estragón. La explicación de la metáfora de Rodó posee una relación análoga a la que hace Maggi en el capítulo dedicado a Calibán en *El Uruguay y su gente*, que incluso evidencia una relación entre la ensayística del autor y la obra teatral en particular, ambas bajo el mismo postulado.

La referencia al hambre que se encuentra en el diálogo, responde a la idea que el autor tiene del Calibán de *La Tempestad* de Shakespeare y del Ariel rodoniano, antagonizándose por las necesidades diametralmente opuestas de cada uno: mientras el último puede desarrollarse en una coyuntura favorecida por la opulencia, el otro es claro signo de la necesidad básica y urgente.⁵

Al final de la pieza, la pregunta de Pedro se repite. Esta vez la respuesta es más concreta y cercana a la verdadera opinión del autor, que es delegada a la boca del personaje.

Pedro – ¿Y qué es Rodó? Cada uno dice una cosa diferente y mientras tanto nos desangramos esperando.

Juan – Rodó es un cuento que nos contaron, Pedrito. Un cuento de hadas y vacas gordas y palabras gordas. (I, 38)

Es decir, Rodó es un anacronismo para la crisis que enfrenta el Uruguay en todos sus niveles de realidad social. La tesis de *Esperando a Rodó*, formulada en su propio título, interpela una realidad concreta, a pesar de utilizar y apropiarse de varias de las técnicas, el tono y los procedimientos no realistas con los que dialoga Carlos Maggi en su producción dramática.

Para finalizar, se podría explicar la relación intertextual con el paratexto de *Esperando a Godot* y la sustitución de este último por el nombre de Rodó como una sustitución de equivalencia, realizada por Maggi,

entre figuras inaccesibles y asimismo divinizadas que con su llegada mejorarían la realidad de los personajes enclaustrados en su espera. Ante la imposible aparición de los sujetos que estos títulos evocan en sus respectivas obras, se deja a los personajes que los aguardan condenados a la desesperanza o, con otro matiz que adquiere la acción en Maggi, en donde la condena es a la pereza.

Conclusiones

Esperando a Rodó es un ejemplo de la recepción en el sistema teatral uruguayo de los modelos estéticos provenientes de las postvanguardias europeas. Dentro de la obra de Carlos Maggi se encuentra en una segunda fase de su escritura, en la que existe una experimentación con los elementos teatrales, separándose del tratamiento dramático realizado en sus primeras obras, más emparentadas al realismo reflexivo y el grotesco criollo.

Se ha analizado cómo la pieza teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett es apropiada a modo de jeroglífico metafórico para la realización de una obra dramática que contiene una tesis realista, a diferencia de su hipotexto. Además de la alusión en el título, la obra incorpora procedimientos estéticos propios de las postvanguardias (la estructura fragmentaria, el tiempo paralizado y rupturas de la ilusión realista); a través de esos procedimientos Maggi realiza una composición en mosaico de disímiles escenas montevideanas que recrean un realismo distorsionado con una estructura escénica fragmentada. Esta reiteración multiplicada de esperas, elaboradas dentro de una matriz considerada realista, significa una reducción del sentido metafórico de la obra teatral de Beckett, ya que sitúa el drama en un contexto histórico y político determinado. A su vez, en la obra teatral, Maggi incorpora una fusión con otros géneros teatrales e incluso cinematográficos; la influencia de sus lecturas se revela en los procedimientos estructurales en donde experimenta con los distintos elementos dramáticos, rompiendo con la ilusión de contigüidad y con la cuarta pared.

Como lo adelanté en el resumen, la espera de Rodó representa la actitud de inercia de la sociedad capitalina, en la opinión del autor; la postura de no intervención ante los sucesos inminentes es visto como un mal que atinge a todos los estratos sociales, indiferenciando variaciones económicas, políticas o culturales. La figura de Rodó es vista como germinador de ciertos lineamientos ideológicos fundamentales para la formación de una idiosincrasia uruguaya, influyendo en toda la sociedad al proyectarse por fuera del campo intelectual.

La tesis de la obra se encuentra previamente elaborada en la ensayística del autor, revelando la existencia de un antecedente importante para su escritura. A la vista de lo establecido, podemos advertir que la tesis postulada por el dramaturgo Carlos Maggi podría ser categorizada como esencialista, ya que en su “diagnós-

tico” de la identidad nacional esta es entendida como homogénea y estable a lo largo del tiempo, en una línea causal indiscutible. El punto de vista del autor parte de una psicologización de la personalidad uruguaya como un todo cuyos mayores defectos se cifran en la figura de Rodó.

Pese a las razones de su crítica (que pueden ser compartidas o no, actuales o caducas) vale resaltar que al igual que la generación anterior a la que critica, la visión del país de Maggi se sostiene aún en postulaciones ahistoricistas, culturalistas o espiritualistas; es decir que el “problema nacional”, según Maggi, se ubica a nivel de la psicología de los uruguayos, sin contemplar las estructuras sociales y económicas.

Esta tesis encuentra una línea de continuidad con algunos proyectos culturales que se formaron en el pensamiento de la generación anterior; coincidiendo con lo que observa Elvira Blanco para la generación del '45 en su conjunto. El imaginario del '45, en el cual Maggi se inscribe, consigue consolidar nuevas “imágenes acordes a los tiempos” mientras simultáneamente subsisten algunos elementos forjados por la generación del '900 y que amparaban a la del Centenario (Blanco, 2007: 49). Para finalizar, puede notarse, en el caso de Maggi, que a pesar de las fuertes críticas que realiza en su obra a la espera vacía de sentido, la idea misma de aguardar por un salvador no es ajena a su visión del país, como puede apreciarse en uno de sus ensayos, no sin cierta añoranza y resentimiento:

¿Habrá nacido ya aquel que sienta como necesidad impostergable de su vida ocuparse de nosotros y hacer algo único e insustituible en beneficio de todos? ¿Se dan las condiciones para que ese filósofo, artista, profeta o gobernante pueda desplegar su grandeza y despertar el alma de este país?

Si ese ser superior nace, va a tener que vencer una pesada inercia; hay, junto a una distracción millonaria, una increíble vejez prematura. (Maggi, 1965: 97)

Bibliografía

- Beckett, Samuel (2003). *Esperando a Godot*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Tusquets.
- Benedetti, Mario (1968). “Carlos Maggi y su meridiano de vida”. *La Palabra y el Hombre*. Ene-Mar. XII, N° 45.
- Blanco, Elvira (2007). *La creación de un imaginario. La Generación Literaria del 45 en Uruguay*. Montevideo: Caballo Perdido.
- Castro, Belén (2000). “Introducción”. Rodó, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Cátedra.
- Claps, Manuel (1987). “El pensamiento uruguayo en la década del 20”. *Vida y cultura en el Río de la Plata*. Tomo I. Montevideo: Universidad de la República.
- Maggi, Carlos (1965). *El Uruguay y su gente*. Montevideo: Alfa.
- Maggi, Carlos (1968). *Esperando a Rodó, La noche de los ángeles inciertos, Mascarada*. Buenos Aires: CEDAL.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra
- Mirza, Roger (2009). “Carlos Maggi, un dramaturgo canónico”. Maggi, Carlos. *El mejor teatro de Carlos Maggi*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Mirza, Roger (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: E.B.O.
- Yáñez, Ruben (1968). “El teatro actual”. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. Oct. N°31.

Notas

- 1 Las cursivas son del autor.
- 2 Emir Rodríguez Monegal ya había destacado, con cierta ironía, el éxito en la recepción de público lector de la obra de Maggi, colocándolo como el primer autor best-seller de la generación.
- 3 Como hemos considerado, la coyuntura regional se encontraba en una crisis acentuada. Claudio Paolini indica que desde la década del cincuenta, las políticas públicas estuvieron marcadas por una conducción que instauraba un modelo económico de tendencia liberal, es decir, proyectos de desindustrialización y el abandono de las prácticas proteccionistas del período batllista (16). Esta situación de consolidación de un consumismo de importación en un país sólo productor de materias primas es analizada con consternación por Carlos Maggi en su prosa ensayística.
- 4 Maggi cita a Rodó en *El Uruguay y su gente* y pueden notarse los paralelismos entre ambos pasajes: “Ariel, genio del aire, representa en el simbolismo de la obra de Shakespeare la parte noble y alada del espíritu” (1965 14)
- 5 La utilización de estos personajes para metaforizar la cultura latinoamericana ha dado lugar a numerosos ensayos y teorizaciones; el caso más destacado es el que postula Roberto Fernández Retamar (1930) desde una perspectiva descolonialista en la que asume la posición epistemológica del autóctono americano. Cabe destacar la actualidad en el análisis de otros personajes de *La Tempestad*, como es el caso de la bruja para una perspectiva de género que realiza Silvia Federici (1942). Sin embargo, en el caso de Maggi, la imagen de Calibán sigue siendo el de la brutalidad; este no adquiere otro matiz más que uno justificado por la escasez material.

José Enrique Rodó

La palabra, entre la forma y la idea

Victoria Marichal Ávalo - María Cristina Silva Medina
- Silvia Silvera Santos

Victoria Marichal Ávalo

vickyma.18@hotmail.com

Docente egresada en el año 2014 del Profesorado de Literatura por el Centro Regional de Profesores del Este. Ha realizado cursos: Capacitación teórico-práctico de Educación en la Diversidad (por la Intendencia de Maldonado) y Formación Permanente “Diversidad y estrategias para la inclusión social y educativa” (por CURE). Integró como asistente los siguientes talleres: “Dificultades del aprendizaje” (por la psicopedagoga Laura Zuasabar); “Trastornos del aprendizaje en la lectura y escritura. Nuevos conceptos y estrategias de intervención” (por Cátedra de Neuropediatria, UDELAR) y “Taller sobre Adicciones. Dialogando con la inclusión” (por Intendencia de Maldonado). En la actualidad ejerce como docente interina en liceos públicos y privados de la ciudad de Minas, Lavalleja. Profesora tutora del Programa Uruguay Estudia (PUE).

María Cristina Silva Medina

cristinita.sm@hotmail.com

Docente egresada en el año 2013 del Profesorado de Literatura por el Centro Regional de Profesores del Este. Participó como ponente en el IV Congreso Regional de la Educación (por CeRP del Este). Realizó Curso-Taller con evaluación “Cooperación y Cooperativismo en la Educación Formal de IPES- IN-ACOOOP” (por IPES). En la actualidad ejerce como docente efectiva en institutos públicos y privados de la ciudad de Maldonado. Desempeña el cargo de ayudante adscripto en docencia indirecta. Profesora tutora del Programa Uruguay Estudia (PUE).

Silvia Silvera Santos

silvi04@msn.com

Docente egresada en el año 2013 del Profesorado de Literatura por el Centro Regional de Profesores del Este. Participó como ponente en el IV Congreso Regional de la Educación (por CeRP del Este). Realizó Curso-Taller con evaluación “Cooperación y Cooperativismo en la Educación Formal de IPES- IN-ACOOOP” (por IPES). En la actualidad ejerce como docente efectiva en institutos públicos y privados de la ciudad de Maldonado.

Resumen:

El presente artículo pretende revelar cómo la obra de José Enrique Rodó, articula ideológicamente los principios poéticos horacianos de lo “útil y lo dulce”. ¿Cabe este doble criterio de Horacio en la concepción ideológica rodoniana de “forma e idea”? Para Horacio¹ el arte literario debía ser “útil” porque debía servir de instrucción, y debía ser “dulce” porque debía enseñar mediante el deleite.² En la escritura rodoniana esta dualidad de conceptos se visualiza en la relación entre “forma e idea”. Para Rodó la “forma” es el aspecto artístico, la “fisonomía” del texto, y la “idea” es el mensaje, el contenido, el “alma” de la palabra. La primera aporta belleza al arte literario y la segunda produce enseñanza. Revelar la estrecha relación que presenta la unión de estos conceptos, es lo que constituye la génesis de esta investigación.

Palabras clave: forma- idea- palabra- utilidad- deleite.

Abstract:

This article aims to reveal how José Enrique Rodó work ideologically articulates Horatian poetic principles related to the “sweet and useful”. Does this Horace’s double criterion fit rodonian ideological conception of “form and idea”? For Horace the literary art had to be “useful” because it had to instruct, and it had to be “sweet” because it had to teach through delight. In Rodonian writing, this duality of concepts is visualized in the connection between “form and idea”. For Rodó the “form” is the artistic aspect, the text’s *physiognomy*, and the “idea” is the message, the content, the word’s *soul*. The former brings beauty to the literary art and the latter produces teaching. To reveal the close relationship between that the union of these concepts presents, is what constitutes the genesis of this investigation.

Key words: form – idea – word – usefulness- delight.

José Enrique Rodó, (1871 – 1917) el escritor uruguayo sobre quien trataremos en estas páginas, fue por excelencia uno de los más profundos pensadores y críticos de la época. Su hondo interés por la realidad americana se manifiesta ya en sus trabajos iniciales, de ahí la importancia de estudiarlo, de conocer en sus creaciones los pensamientos que contribuyeron a la formación de la identidad americana, la que gestó el nacimiento de una nueva producción crítica y literaria en nuestro Uruguay del 900.

Su obra literaria se inserta en la historia de nuestra literatura uruguaya; fue, es y será de una esencia y un legado de extraordinaria actualidad. La producción de este autor uruguayo, tuvo origen en la llamada Generación del novecientos³ junto a otras figuras de gran relevancia como Julio Herrera y Reissig, Carlos Vaz Ferreira, Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, María Eugenia Vaz Ferreira, Carlos Reyles y Delmira Agustini. Este grupo de escritores como generación estuvo fuertemente ligado a dos corrientes culturales que marcaron un comienzo en el ambiente intelectual de América a principios del siglo XX: El Modernismo⁴ y el Americanismo⁵. Rodó no escapó a este contexto cultural, y supo incluir en su prosa literaria los principios estéticos e ideológicos de su época, fusionando forma (modernismo) y contenido (americanismo). El hombre americano de aquel siglo, producto de la independencia buscaba en la historia del presente la recuperación de su cultura, tomando conciencia de su propia identidad como pueblo.

Nuestro novecientos literario es para la historia de la literatura uruguaya, nuestra “edad de oro”, “nuestra tradición y nuestra leyenda”. El arte y ante todo las letras logran alcanzar en esta época el signo de la nacionalidad. En el Uruguay de aquel momento, la literatura descubre legítima preeminencia entre las manifestaciones culturales. “Yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo”. (J. E. Rodó, 1957)

Estamos, sin duda, en el comienzo de una América, que quiere sentir su destino a través de una cultura propia, cuyos bienes sean determinados por valores genuinos. Por eso el deber actual es alentar el movimiento de adentro hacia afuera, en la evolución de los pueblos como en la formación de los individuos. Con este sentido se encontrará el camino para el trabajo de la verdadera cultura y educación. No puede ser otro que partir de la vida histórica y del ser originario para remontarse al destino colectivo o individual presentidos. Desde afuera solo pueden llegarnos los medios, pero no los fines constitutivos esenciales del hombre para América. (Mantovani, 1963).



La obra de Rodó se inscribe en esta perspectiva americanista en la que se proclama una nueva actividad del pensamiento, un nuevo afán de innovación, que darían por resultado una “originalidad nacional”.⁶

Zum Felde dirá: “Ninguna época de la cultura occidental fue más diversa y contradictoria en sus doctrinas y en sus formas; ninguna tampoco, más múltiple en ideologías y en escuelas” (Z. Felde, 1930:8).

Rodó como hombre letrado cuestionó su época, y la vida intelectual de su país⁷ “¿Quién escribe? ¿Quién lee?”. Estos cuestionamientos fueron la base de su actitud crítica, pues observaba a un Uruguay político y desinteresado por las cuestiones intelectuales, sociales y filosóficas de aquél tiempo.

En *Genio y figura de José Enrique Rodó* Mario Benedetti, cita las palabras de Pedro Henríquez Ureña quien calificó a Rodó como “el primero que entre nosotros influye con solo la palabra escrita” (M. Benedetti, 1966); la escritura de Rodó apareció para impactar, para hacer pensar y reflexionar al hombre americano. La literatura aparece entonces como arma discursiva para la proclama de estas grandes ideas. Como escritor, le asignó igual importancia al pensamiento como a la forma. Ambos constituyen el complejo estilo de este letrado.

Rodó, un estilo que refleja un sentir

No concibo la obra literaria sin estilo, y creo que en este terreno tenemos mucho que hacer, procurándonos una forma de expresión moderna, amplia, flexible, pero que mantenga los fueros del idioma y aproveche sabiamente la riquísima virtualidad. (1957: 134-135).

El estilo y la idea, son en Rodó las cuestiones fundamentales de su escritura, pues la forma aparece como el vehículo de la expresión, del pensamiento, de la idea que el lector debía llegar mediante la práctica del pensamiento.

Más todos con sus votos contribuyen
al que enseñar y deleitar procura,
y une la utilidad con la dulzura.
El libro en que ambos méritos se incluyen,
A los libreros Socios da dinero;
pasar al mar merece;
al autor ennoblece,
y le asegura un nombre duradero.

Horacio. *Arte poética*

*Traducción en verso de Tomás de Iriarte

¿Las obras literarias deben servir al propósito de enseñar o deleitar? Desde la antigüedad clásica este ha sido un cuestionamiento latente y polémico tanto en el marco de la teoría estética como de la preceptiva literaria. Se pretende abordar desde el precepto horaciano del “*utile et dulci*” la presencia de los mismos como elementos de construcción de las obras de José Enrique Rodó. En su *Arte poética* (Horacio, 1777) abogaba por obras literarias que reflejaran la unión entre lo “útil” y lo “dulce”. El arte literario debía tener por cualidad la “utilidad”, en ella radicaba la función de instrucción, pero además, debía ser “dulce”, enseñar mediante el deleite. ¿Cabe este doble criterio de lo “útil y lo dulce” de Horacio en la concepción ideológica rodoniana de “forma e idea”?

La fórmula horaciana nos ofrece un punto de partida en la discusión de dichos cuestionamientos, sin embargo es una realidad en el marco investigativo la ausencia de estudios estéticos y literarios que logren sostener la correlación entre las ideas estético – literarias de Rodó con los principios clásicos de Horacio.

La preceptiva estética que regía el arte en la antigüedad clásica, estaba basada en un concepto ideal de “belleza”⁸.

Esta cosmovisión ideológica⁹ del mundo griego, es la que parece proyectarse en Rodó, en su artículo *De-*

cir las cosas bien, expresa: “Hablad con ritmo, cuidado de poner la unción de la imagen sobre la idea, respetad la gracia de la forma”. (1913: 138)

Ferrarotti expresó: “Rodó es un prosista clásico por la serenidad y pureza de su estilo, por su severo método de escribir, por el equilibrio entre el fondo y la forma, por la continua búsqueda de la perfección, la armonía y la belleza.” (J. Ferrarotti, 1972: 27-28).

En Rodó no hay palabra sin idea, de ahí que proclame la necesidad de la palabra que sea capaz de enseñar desde la idea y no solo desde la “adoración estéril de la forma”, pues la poesía de contornos perfectos es para este autor como un “vaso cincelado y vacío”.

Por el severo equilibrio entre la forma y la idea, puede sostenerse que estamos ante un prosista de corte clásico. Su rígido método de escribir ejemplifica una búsqueda constante de perfección, belleza y armonía.

Se visualiza en Rodó una clara ideología en cuanto a la “forma y la idea”, cuyos metódicos procedimientos lo asemejan a los antiguos clásicos en busca de la perfección. Se entiende que inclusive va más allá de la búsqueda del adjetivo, del sustantivo o del verbo exacto, sino que esa obstinación es inspirada por el pensamiento sutil y profundo. El cuidado de la frase, de la expresión, estaba según Rodó en “la compenetración del concepto y la forma”. (1957: 1281). El valor de la verdad auténtica, solo podía ser expresado mediante la forma bella, aquella que proviene de la estética del concepto, de la escritura cuidadosa y trabajada. Lo cual implica por parte del lector un “entendimiento de hermosura”, una interpretación de la forma, y por tanto de la idea.

Bien lo sostiene Benedetti al afirmar: “(...) estilo e idea son en Rodó algo así como obsesiones. El primero es vehículo indispensable para la difusión de las segundas, y éstas constituyen lo único que otorga sentido al estilo”. (1966: 110).

El poeta clásico señaló en su *Arte poética*, la importancia de la “unidad” y la “simplicidad” en una obra de arte: “Sea en fin la obra como tú quieras/ con tal que simple y unitaria” (1777: v. 23).

Esa concepción de “forma única” es posible encontrarla en Rodó:

Mi modo de producir es caprichoso y desordenado en los comienzos de la obra; y luego todo lo relaciono y disciplino. Entonces el orden y el método recobran sus fueros, y someto la variedad a la unidad. Encaro la idea de la obra y mientras voy escribiendo el plan se va haciendo en mí. (1957).

El texto literario para Rodó, al igual que para Horacio implica un “todo unitario”, la forma es la fisonomía, y la idea es el alma. Esa idea de unidad que proclama Rodó, tiene mucho inclusive del pensamiento clásico.

Tanto el poeta latino como el ensayista uruguayo, entienden que la utilidad y el fin mismo del arte, está en esa relación dual de “lo útil y lo dulce”, la “forma y la idea”.

Este expone una teoría del estilo que está muy en concordancia con la preceptiva horaciana. Si se observa, puede verse que Rodó habla tanto de lo “útil” y de lo “dulce” si se entienden estos conceptos en función de las aclaraciones conceptuales que se han hecho. En primer lugar, piensa que la esencia del estilo no está en “economizar” las fuerzas del lector, pues la obra en la que no hay “placer” (dulce) hay aburrimiento, y en donde se comprende fácilmente la idea, hay bostezo. En este sentido, puede observarse que Rodó al igual que Horacio clamaba por obras que despertaran el interés, captaran la atención del lector (dulce), lo motivaran y fijaran la atención de este sobre la importancia de la “idea” (útil).

La “forma” es la que desde la concepción rodoniana debía ser bella, atractiva a los ojos del lector, que permitiera la lectura serena y uniforme, de ahí que la palabra exacta tuviera en Rodó una importancia central. La “idea” es lo útil, lo que hace pensar, el principio de instrucción que el lector debe descubrir, la que aparece como revelación, y que termina por esencia siendo también objeto de belleza.

Así como es imposible separar los preceptos de lo “dulce y lo útil” en Horacio, también es imposible aislar los principios de “forma e idea” en Rodó. Entendemos que desde esta perspectiva, ambas concepciones son “la cara de una misma moneda”.

¿Son estos lineamientos posibles vías de investigación? Creemos que sí. Rodó abogaba por un tipo de obra que tuviera por “molde”, “esqueleto”, “forma” la preceptiva clásica, pero que tuviese también el “espíritu”, “el gusto”, la “idea”, capaz de interesar. Una proyección que desde esta visión es ideológicamente horaciana:

Podar la parte convencional y estrechamente retórica de las preceptivas, y vigorizar la que reposa sobre alguno de los dos seguros fundamentos de la ciencia estética y de la historia de las literaturas. [...] Pero inútil parece añadir que todo eso no constituye sino el molde o el esqueleto de la obra; porque siendo, tal como yo la concibo, libro de verdadera *iniciación*: libro, no sólo de *instrucción*, sino también de *educación* de la sensibilidad estética y del gusto, habría que infundir en él el *espíritu*, vale decir: la virtud sugestiva, el don

de interesar, la simpatía pedagógica; y cuando así fuese realizado, su campo de acción podría traspasar los límites de la cátedra y servir de lectura popular que difundiese la buena nueva de lo bello (...). (1913: 61).

No hacen falta demasiadas aclaraciones para advertir que en Rodó hay una teoría de la literatura.

Lo “dulce” y lo “útil” en Rodó

Los conceptos “dulce y útil” abordados en este artículo como preceptos horacianos, son estudiados aquí desde la postura teórica de dos grandes estudiosos de los fenómenos literarios: René Wellek y Austin Warren.

Desde tiempos remotos, se ha cuestionado sobre la naturaleza y la función de la literatura. En el curso de la historia la concepción sobre ambos conceptos ha cambiado indudablemente, sin embargo en nuestro trabajo, hemos de poner atención a la concepción que regía en el mundo clásico. En el estudio crítico *Teoría Literaria*, René Wellek y Austin Warren definen los conceptos de lo “dulce y lo útil” desde la perspectiva horaciana:

La historia de la estética casi podría resumirse como una dialéctica en que la tesis y la antítesis son el *dulce* y el *útil* de Horacio: la poesía es dulce y útil. Tomados separadamente, uno y otro adjetivo representarían una herejía extrema respecto a la función de la poesía: probablemente es más fácil poner en correlación el *dulce et utile* atendiendo a la función que a la naturaleza de la poesía. El concepto de que la poesía es deleite (análogo a cualquier otro deleite) se contrapone al concepto de que la poesía es instrucción (análogo a cualquier libro de texto). Al concepto de que toda poesía es o debe ser propaganda replica el de que eso debe ser sonido e imagen puros, arabescos sin referencia al mundo de las emociones humanas. (...) tomadas aisladamente no puede considerarse ninguna de las dos concepciones. (...) hemos de definir de tal manera la función del arte que hagamos justicia al propio tiempo a lo *dulce* y a lo *útil*.

[...] “útil” equivale a “lo que no sea malgastar el tiempo”, lo que, lejos de constituir una forma de “pasar el tiempo”, merece atención intensa y seria. “Dulce” equivale a “no tedioso”, a “lo que no sea forzoso deber”, a “algo que se recompensa a sí mismo”. (R. Wellek y A. Warren. 1993:36-37)

Entiéndase que esta cita, es absolutamente central para entender el plano de correlación que se sostiene en este trabajo en cuanto a los preceptos horacianos de lo “útil y lo dulce” con los principios de “forma e idea” de Rodó.

Tal como sostienen Wellek y Warren, en función de la preceptiva horaciana gira la historia de la estéti-

ca. Esta concepción de lo “dulce” y lo “útil” rige durante todo el período clásico, a tal grado que una obra por más hermosa que fuera debía tener en cuenta la finalidad de su creación. Horacio como poeta clásico, entiende que la naturaleza y la función de la literatura se encuentran precisamente en la relación de los dos términos; su naturaleza está en el deleite, y su función, en la enseñanza.

Se puede plasmar que tanto la “idea” como la “forma”, son estructuras textuales de significación, independientes una de otra. En Rodó ambos conceptos aparecen perfectamente alineados, donde entiende que la forma textual debe ser “bella”. Esa “forma”, debe llevar al lector al plano del “deleite” (en términos horacianos), y la “idea”, como contenido y significado del texto, debe ser útil (entendiéndolo también en términos horacianos), capaz de enseñar y elevar moralmente al hombre.

“Yo creo indudablemente que el que ha aprendido a distinguir lo delicado de lo vulgar, lo feo de lo hermoso lleva hecha media jornada para distinguir lo malo de lo bueno”. (J. E. Rodó. 1964: 48).

Bibliografía

- Benedetti, Mario (1966). *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Ferrarotti, Julio (1972). *Introducción general a la obra: José Enrique Rodó. Parábolas*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Horacio (1777). *El Arte Poética de Horacio ó Epístola a los Pisones*. Madrid: Imprenta real de la Gaceta.
- Ibañez, Roberto. Et. Al. (Mayo, 1967). *Rodó*. Cuadernos de Marcha. Número I. Montevideo: Talleres Gráficos.
- Mantovani, Juan (1963). *La educación y sus tres problemas*. Argentina: Editorial Ateneo.
- Rodó, José Enrique (1957). *Obras completas*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Rodó, José Enrique (1964). *Ariel. Liberalismo y jacobinismo*. Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección de clásicos uruguayos. Vol. 44.
- Rodó, José Enrique (1913). *El Mirador de Próspero. Decir las cosas bien*. Montevideo: José María Serrano.
- Wellek, René y Warren, Austin (1993). *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay*. Tomo II. Imprenta Nacional Colorada: Montevideo, 1930.

Notas

- 1 Poeta latino (65 a. c – 8 a. c).
- 2 Estos conceptos aparecen desarrollados en la obra *Epístola a los Pisones*, más conocida como *Arte poética* de Horacio.
- 3 La generación del 900 hace referencia a un grupo de escritores uruguayos nacidos entre 1868 y 1870 que tuvieron su apogeo literario alrededor del 1900. Caracterizados por una tendencia renovadora, sus producciones literarias se enmarcaron en el modernismo.
- 4 Movimiento literario dado entre 1880 y 1910. Se caracterizó por una profunda estética del lenguaje y la métrica. La crítica literaria conviene en señalar que el modernismo nació en Hispanoamérica con *Azul*, de Rubén Darío, en 1888.
- 5 Con el término “Americanismo” hacemos referencia a la corriente cultural de principios de siglo XX, que se preocupó por el destino nacional y la búsqueda de sus auténticos valores.
- 6 Desde la independencia, el hombre latinoamericano en su afán de entrar en la historia y mostrarse para ser reconocido en Europa, buscó la originalidad. Esta originalidad adquirió diversos matices según los momentos históricos e ideológicos que vivía el latinoamericano (...) El Americanismo pretendía recuperar la auténtica cultura americana, descubrir su destino como pueblo e irrumpir en la historia como conciencia americana. (Juan Manuel Rodríguez, 1985)
- 7 El 900 se presenta como época de transición, el Uruguay se acercaba al fin de sus prolongados períodos de guerras civiles, que siguió a la independencia. Se anunciaba una nueva etapa para el país en el que Batlle y Ordóñez forjaría la mayoría de sus instituciones civiles, y con ello, la entrada a la modernidad.
Este período histórico instaló el criticismo, y nuestro país fue allí testigo del nacimiento de grandes pensadores que trabajaron sobre un pasado nativo, un presente incierto y un futuro prometedor.
- 8 La temática de la belleza en el mundo clásico tiene una sólida base en los planteos filosóficos de Sócrates y Platón. El primero distinguía al menos tres categorías diferentes: “la belleza ideal”, que es una representación de la naturaleza por medio de “una composición de las partes”, “la belleza espiritual”, que es la que expresa el alma a través de la mirada, “la belleza útil”, que es belleza funcional.
En los *Memorables* de Jenofonte leemos: “Así pues, si una cosa se adecua bien a un fin, respecto a ese fin es bella y buena; fea y mala en caso contrario (...) Así pues el escultor debe reproducir a través de la forma exterior la actividad del alma” (Jenofonte. *Los memorables de Sócrates III.*)
Platón desde una concepción más compleja de belleza, sostendrá que la misma es por un lado, la “armonía y proporción de las partes”, y por otro, “esplendor”. La belleza según este filósofo tiene una existencia independiente del soporte físico que la expresa, su existencia no está en función del objeto sensible sino que “resplandece en todas partes”.
- 9 Según Umberto Eco, no hay que dejar de lado tampoco la polémica que se abre desde la antigüedad clásica entre la “belleza” y la “apariencia”: “En efecto, si la belleza es perceptible aunque no completamente, porque no toda ella se expresa en formas sensibles, se abre una peligrosa incisión entre apariencia y belleza: incisión que los artistas intentarán mantener entreabierta” (Umberto Eco. 2004: 56).

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

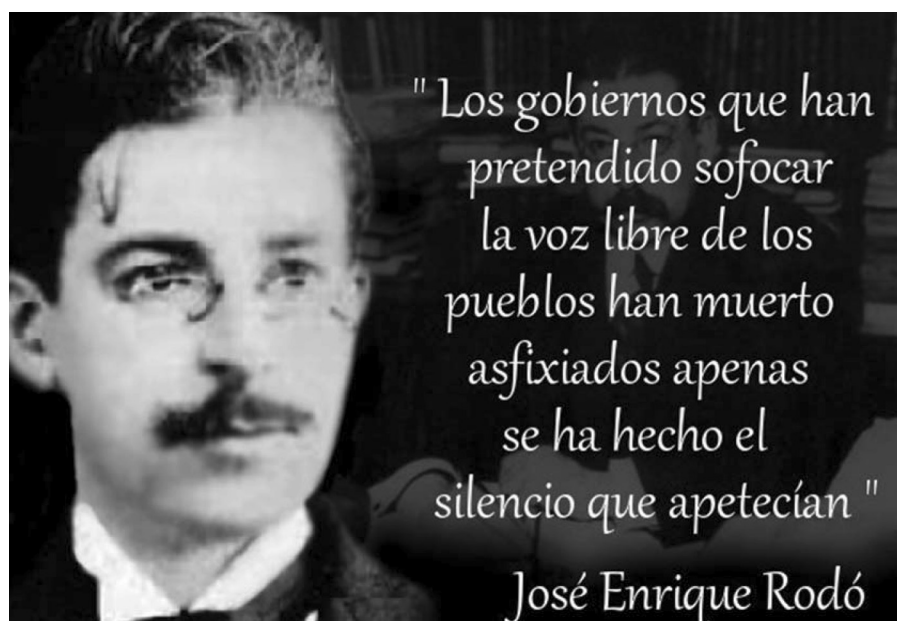
Más allá de que la tesis sea, finalmente, justa o injusta, de que pueda argumentarse a su favor o en su contra, la fórmula que ya hace varios años pergeñó Benedetti sobre Rodó- y que incluso ha motivado su publicación con ese título posteriormente- parece una buena forma de comenzar, convirtiéndola en 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 “balbuco 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”

Leuconoe y el encanto de la parábola

Teresa Torres

Teresa Torres

Profesora de Literatura egresada del IPA. Dictó la cátedra de Literatura General I y II en el Instituto de Profesores Artigas entre 1994 y 2000; profesora de la Universidad católica entre 2002 y 2012.

Autora de varias publicaciones de apoyo para los programas de la asignatura (Rulfo, Cervantes, Dante, Cronistas de Indias) y de una edición anotada de Antígona de Sófocles. Publicó varios artículos en la revista de la Asociación de Profesores de Literatura (“Amor y Erotismo en la épica homérica”, “Montevideo centralista y descentrado”, “Hablemos del Amor”, entre otros).

Premio “Costa” 2016, por Labor Cultural.

Resumen

El objetivo del trabajo es insistir en las virtudes que debe tener un relato para captar la atención del oyente o lector pero que, a su vez, lo invita a una transcodificación alegórica.

La parábola es una forma didáctica ideal ya que implica la activa participación del lector sobre el texto. La apropiación del significado oculto será siempre personal e intranferible.

Palabras clave: parábola – emisor - receptor

Abstract:

The aim of this work is to insist on the virtues that a story must have in order to capture the attention of the listener or reader and, at the same time, to invite him to an allegorical transcoding.

The parable is the ideal way to encourage the reader's participation in relation to the meaning of the text. The appropriation of the hidden meaning will always be personal and non-transferable, even for the author himself.

Keywords: parable - charm - sender – receiver



Parábola

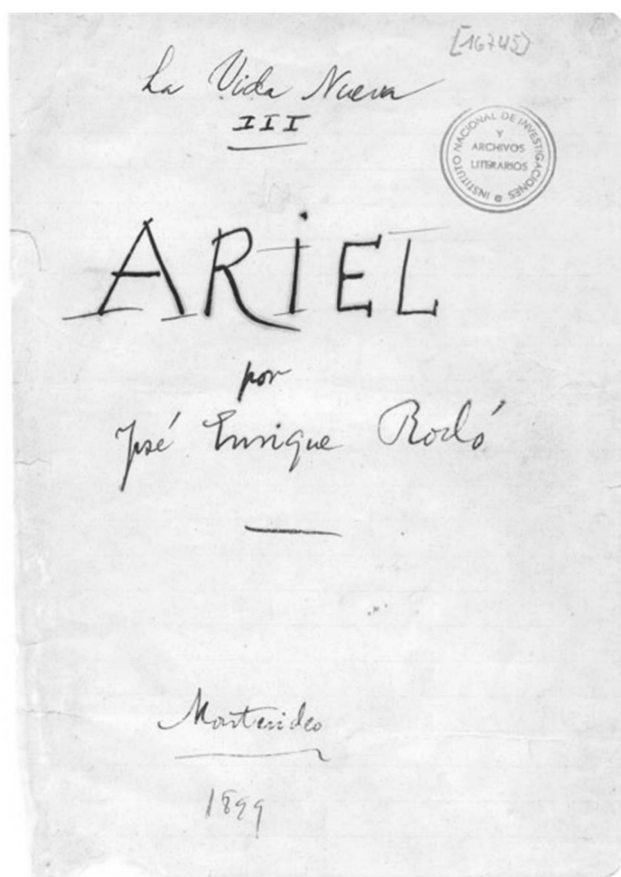
Forma narrativa, generalmente breve, con doble isotopía semántica. La superficial es un relato, la profunda se caracteriza por su significado religioso, filosófico o moral que se desprende de la transcodificación alegórica del relato. Es una forma especial de alegoría de la que se deduce una verdad importante o una enseñanza moral. (Concepto de Greimas obtenido en *Diccionario Akal de Términos Literarios*).

La definición citada es pertinente y, si siguiéramos agregando otras o indagando en la etimología del término (proveniente del griego “parabole”- comparación), encontraríamos una coincidencia total en la caracterización de esta forma narrativa. Pero, - y siempre hay un pero cuando entramos en el campo de definiciones literarias, - lo que no se especifica es la manera en que el relato llama la atención sobre sí mismo para que el oyente o lector reflexione sobre ese contenido oculto o sobre esa “enseñanza moral”.

La primera condición necesaria para que una parábola llegue a validarse como tal, es que el emisor tenga una “intencionalidad didáctica”; dicho de otra manera el emisor no narra por el mero placer de dejar volar su imaginación y entretener al receptor, sino que elige

el relato en función de una verdad que cree poseer y que intenta inculcar en el otro. Siempre hay una relación maestro-alumno que enmarca la enunciación. En muchas oportunidades el maestro-narrador no confía plenamente en la capacidad de sus alumnos para decodificar debidamente y explica su contenido oculto reafirmando su rol de orientador. Por ejemplo, una conocida parábola que formó parte de nuestro imaginario colectivo comienza así: “Jugaba el niño, en el jardín de la casa, con una copa de cristal que, en el límpido ambiente de la tarde, un rayo de sol tornasolaba como un prisma... (José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo, Cap. VIII*). Terminado ese relato inolvidable el autor dedica el siguiente capítulo a narrar su propia meditación ante el hecho que, supuestamente, acaba de contemplar: “Sabia, candorosa filosofía! pensé .Del fracaso cruel no recibe desaliento que dure, ni se obstina en volver al goce que perdió; sino que de las mismas condiciones que determinaron el fracaso toma la ocasión de nuevo juego, de nueva idealidad, de nueva belleza...” El “paidagogos” propone sutilmente la verdad que intenta transmitir pero no abandona al alumno, sino que lo guía para que encuentre el sentido profundo que encierra su ejemplo.

“A vosotros ha sido dado conocer los misterios del reino de Dios; a los demás, sólo en parábolas, de manera que viendo no vean y oyendo no entiendan” (*Lucas*



Cubierta del manuscrito de *Ariel*, con fecha 1899
Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay

VIII, 9-11). Así sintetiza Cristo la función del receptor: este va a llegar hasta donde se lo permita su sensibilidad, su inteligencia o su disposición para recibir el principio moral o ético que se intenta transmitir. Creo que no hay parábola que defina mejor la función del receptor como aquella del “Sembrador”: todo el efecto de la palabra, la palabra-semilla depende de la bondad o dureza de la tierra en la que cae. El sentido del relato es una construcción del receptor que, marcado sí por la línea de pensamiento del emisor, goza igual de la libertad de la recreación.

La posibilidad de multiplicidad de significados de la parábola, posibilidad conocida por la literatura didáctica desde muchísimo tiempo atrás se ajusta perfectamente a la condición de apertura que establece Umberto Eco en *Obra Abierta*:

En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma... En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.

La parábola es esencialmente una invitación al placer de la recreación.

Hemos hablado de la intencionalidad del emisor y de la disposición del receptor para que esta forma literaria se concrete de manera adecuada pero nos falta señalar alguna de las condiciones que debe tener el texto en sí mismo para poder llegar a ser esa extraordinaria herramienta de goce y reflexión. En primer término el relato debe tener dos cualidades que, a simple vista, pueden parecer hasta contradictorias: simplicidad pero, también, el suficiente atractivo temático para poder mantener interesado al oyente o lector.

Brevidad, verosimilitud, unidas al placer de poder internarnos en el mundo de la fantasía, de participar de la aventura del otro, sea éste un pastor en busca de una oveja extraviada o una joven que ofrenda dones a un emperador; enseñar y entretener, ese es el desafío formal de este tipo de texto que, al mismo tiempo que llama la atención sobre sí mismo, tiene que dar las señales para ser traspasado, en busca de significados de mayor profundidad.

Se ha definido también a la parábola como una breve alegoría, una cadena de símbolos y es por ello

que cada palabra, cada detalle, tendrá importancia significativa. Al igual que en las catedrales medievales o en los textos de la época (*Divina Comedia*, por ej.) el significado total se adquiere por una sucesiva decodificación de formas simbólicas que se superponen, que forman un sistema, y que cuentan con el conocimiento o sensibilidad del que contempla para que pueda hallar la clave.

La condición alegórica de la parábola es la que la hace aparecer, la mayoría de las veces, formando parte de una constelación, de una cadena que puede estar formada por eslabones consecutivos o enlazados a partir de otras formas: fragmentos ensayísticos, narraciones mayores que la contienen... Cada una de las parábolas que aparecen en *Motivos de Proteo* o en otros textos que cultivan esta forma narrativa, reciben y se dan luz unas a otras, actuando de la misma manera con otras formas literarias.

Nada es inocente

Rodó acaricia el proyecto de dar forma y publicar *Motivos de Proteo* desde 1898 hasta 1909, año en que llegará, por fin, al público. Muchísimas referencias hace el autor, durante este período de gestación, al contenido y a la dedicación que le exige este texto; citaremos solo uno de los fragmentos que aluden a esa particular “gesta de la forma”: “Proteo es mi preocupación casi absorbente: Lo compongo con “delectación morosa”, si vale en esto la frase: Hay páginas en que el colorido de la descripción, firmeza del dibujo, el cuidado de la frase y la compenetración del concepto y la forma me dejan satisfecho plenamente.” (*Carta a Piquet*, julio de 1905). Esta cita, como tantas otras que podríamos insertar o las anécdotas que muestran la preocupación, casi obsesiva, por la búsqueda de la adecuación perfecta entre forma y contenido, hace que, cuando encaramos el análisis de un texto rodoniano, debamos tener presente que todo en él es significativo, nada está colocado sin un fin expresivo específico, en suma, que nada es inocente en esta literatura. Si a esto agregamos que la forma narrativa “parábola” es en sí misma un desafío permanente al lector y a su capacidad de decodificación, podemos afirmar de antemano que ningún análisis puede resultar completo y agotar el contenido. De todas maneras es importante intentar el viaje por distintos niveles de significación.

El título del capítulo VIII de *Motivos de Proteo*, *La respuesta de Leuconoe*, actúa como nexo con el capítulo anterior que finaliza con una pregunta que, aparentemente obtendrá su respuesta ahora: “¿Qué sabes tú de lo que hay acaso dentro de ti mismo?...” pero, también, como proyección dentro del mundo clásico latino, en la medida que la protagonista de esta parábola llevará el mismo nombre que la mujer a la que aconseja Horacio:

No indagues, Leuconoe; vedado está saberlo
Qué destino los dioses a ti y a mí nos dieron,
Y no de Babilonia consultes los misterios...

.....
Mientras hablo, el tiempo celoso habrá ya escapado:
Goza del día y no jures que otro igual vendrá después.

¿Es la misma Leuconoe de Horacio, el poeta latino, la protagonista de la parábola de Rodó?

Desde Roma, desde la lejanía temporal, ¿desafía la joven el consejo horaciano, el “carpe diem” propuesto y, en lugar de gozar de este día su respuesta le sugiere al César que “no hay límite en donde acabe para el fuerte el incentivo de la acción.”? Si la Leuconoe horaciana aceptó el consejo de su poeta, quedó encerrada en el instante de placer, mientras la que es hija de un sueño de otro escritor, se proyecta en un mundo que puede ser el de los caminos del alma humana o, también los lugares y los pensamientos de un continente antes desconocido.

Si relacionamos el nombre con la ubicación temporal de la parábola, es muy probable que estemos ante el mismo personaje, sólo que aquí la etimología del nombre (leuco - blanco, nous -mente) es tomada en el sentido de “inteligencia pura” mientras que algunos críticos de Horacio opinan que él usa ese nombre como sinónimo de “cabeza vacía”.

¿Estamos ante una discusión literaria y ética que traspasa tiempo y espacio entre el defensor del “carpe diem” y un pensador que persigue el ideal de perfeccionamiento del ser humano a través de la reflexión y la acción? Considero muy probable que así sea, pues no es este el único caso de intertextualidad que considera el relato: Séneca aparecerá como profeta pagano inspirando el papel que tendrá Leuconoe y su respuesta.

La verosimilitud indispensable para la parábola está marcada por las palabras que le dan inicio: “Soñé una vez...”; no es común que el relato se ubique en el mundo onírico, pero al colocarlo en este universo el narrador obtiene la posibilidad de cierta indeterminación, puede ignorar detalles o establecer convivencias que, en otro caso serían imposibles; un ejemplo de esto es que la voz que cuenta ignora el lugar en que se desarrolla la acción: “...pasó por no sé cuál de las ciudades de la Etruria...”; “Cierta patricio preparó en honor suyo el más pomposo y delicado homenaje...”. No es esta una parábola que parta de un hecho cotidiano, sencillo, sino que relata un sueño que tiene mucho de literatura, un sueño soñado por un espíritu cultivado y que cuenta con la complicidad de un lector que posea las mismas condiciones culturales para permitirle gozar del relato. Quizás sean estas particularidades las que hayan hecho que esta no sea una de las páginas más frecuentadas del autor.

La realización de un homenaje al “gran Trajano” es el hilo conductor del relato; siguiendo con nuestra propuesta de abordaje del texto que parte de la significación de cada detalle para llegar al sentido total, cabe preguntarse el motivo de la elección de este emperador y no de otro. Creo que son dos las características significativas de la figura de Trajano que motivan su presencia como personaje: en primer término es el primer emperador de origen no romano que llega a detentar ese lugar de privilegio; es más, nace en Santiponce, cerca de la actual Sevilla y, en segundo lugar, es bajo su reinado que Roma alcanza su máxima expansión territorial. Podemos aventurarnos a pensar que, en esta breve alegoría, Trajano simboliza el mundo hispánico, integrante y heredero de la gran cultura latina, descendiente, a su vez, de la inextinguible antorcha helénica, encargado de traspasar, en el sueño, todo ese bagaje intelectual a un espacio que aún él no conoce pero que el autor trágico, el moralista predice.

En la misma escena soñada aparece la solución a un pequeño problema práctico que se plantea para efectuar el homenaje: quedaba sin ningún papel “una aspirante a quien no fuera posible desdeñar”; y la solución aparece gracias a que el “patricio” organizador era “dado a los libros”; no duda un instante y la autoridad de Séneca le da la respuesta; otra vez la intertextualidad brindando apoyo y significación al texto. La frase exacta de Medea no aparece, pero sí su glosa; recordemos el original: “Tiempos vendrán, al paso de los años, en que suelte el Océano sus barreras del mundo y se abra la tierra en toda su extensión y Tetis nos descubra nuevos orbes y el confín de la tierra ya no sea Tule”. Del mismo modo que la Edad Media tuvo como profeta pagano a Virgilio, también respetó a Séneca como moralista y, será luego el Renacimiento el que ligue su nombre con el hecho del descubrimiento; Colón lo cita y tiene su texto como una afirmación más de su destino de descubridor del Nuevo Mundo. Rodó rinde su homenaje diciendo: de “el soplo profético que los inspira, habló de la presunción que hacía el poeta de la existencia de una tierra ignorada, que futuras gentes hallarían, yendo sobre el misterioso Océano...”. La alusión a esta tragedia clásica abre un nuevo camino a la posible interpretación que hagamos de la parábola.

Pero aún cuando haya sido Séneca el inspirador de la solución del problema que se plantea con el homenaje, ninguna de las jóvenes quiere representar ese papel; sólo una “reclamó el humilde oficio para sí. Era la más joven de todas y la llamaban Leuconoe.” Como es tan sólo una esperanza, una incógnita del futuro, no hay modo de caracterizarla “y se acordó que no llevara más que un traje blanco y aéreo como una página donde no se ha sabido qué poner...”. Esta es una de las joyas del estilo de Rodó, esa comparación justa que relaciona la

levedad, la inocencia del vestuario con la blancura de la página aún no escrita, comparación que se repite en el texto cuando Leuconoe aparezca frente al emperador.

¿Simboliza el blanco vestido de la modesta joven a una América que recién comienza a escribir el libro de su historia?

Recordemos que, si bien los procesos revolucionarios independentistas se dan, fundamentalmente en la primer mitad del siglo XIX, la lucha por la identidad americana, la conciencia de integrar una realidad que trasciende las fronteras de los respectivos países, se dará a principios del XX, junto con la conciencia de que América está dividida en dos concepciones filosóficas, en dos tradiciones absolutamente distintas. Recordemos a José Martí y sus categóricas afirmaciones:

Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes. (*Nuestra América*).

Rubén Darío, el mismo que canta a los exóticos paisajes habitados por princesas, hace suya la causa americana:

.....
Mas la América nuestra, que tenía poetas
Desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
Que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
que consultó los astros, que conoció la Atlántida,
cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
que desde los remotos momentos de su vida
vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
.....
Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.
Se necesitaría, Roosevelt, ser por Dios mismo,
El Riflero terrible y el fuerte Cazador,
Para poder tenernos en vuestras férreas garras.
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!
(*Oda a Roosevelt*) (1904)

La conciencia americanista atraviesa la producción de los escritores de principio de siglo y, cada uno la expresa de distinta manera pero con la misma idea de reconocimiento y de hermandad. Rodó lo hace vistiendo la idea con exquisita forma, confiando que esa “página donde no se ha sabido qué poner”, se complete con palabras tales como ideal, libertad, tolerancia...

Llega el momento de la fiesta y, en una larga y morosa enumeración, desfilan las representantes de los

países, las regiones, ofreciendo sus palabras y dones al emperador; la descripción de este desfile ocupa casi la mitad de la parábola y es una especie de demostración de conocimiento universal y, sobre todo, un despliegue de preciosismo formal realmente inigualable; una cita del mismo autor puede referir al placer del lector ante este virtuosismo: “¡Qué prodigiosa transformación la de las palabras, mansas, inertes, en el rebaño del estilo vulgar, cuando las convoca y las manda el genio del artista!”

Uno de los aspectos primordiales del Modernismo es la búsqueda de la belleza y creo que en este fragmento se logra alcanzarla por una acumulación de sensaciones visuales, auditivas, olfativas, el gusto por lo exótico pero, sin perder nunca de vista que esa riqueza formal debe conducir a una profundización conceptual...

Roma soberana encabeza la marcha, pero como “madre” la sigue Grecia y, allí Rodó acude a una reticencia poética para sugerir el lugar que reconoce como indiscutible cuna cultural de Occidente: “Lo que dijo de sí sólo podría abreviarse en lápida de mármol.” Podríamos especular que lo que dice la joven representante de Grecia puede ser lo mismo que dice Próspero a sus alumnos:

...de aquel divino juego de niños sobre las playas del archipiélago y a la sombra de los olivos de Jonia, nacieron el arte, la filosofía, el pensamiento libre, la curiosidad de la investigación, la conciencia de la dignidad humana, todos esos estímulos de Dios que son aún nuestra inspiración y nuestro orgullo. (*Ariel, I*).

Una a una desfilan las naciones representadas por hermosas jóvenes, y cada una ofrece sus dones que conforman un espléndido conjunto de riquezas: el oro, el mármol, ríos y montañas, maderas exóticas, realidad y fantasía, naturaleza e industria, todo es puesto a los pies del César. La palabra enumera y engalana todo lo conocido y parte del misterio.

“Por último, con suma gracia y divino candor, llegó Leuconoe”; después de la pausa que implicó la descripción de las ofrendas, el relato vuelve a tomar su hilo conductor y el narrador reclama la atención del lector, quizás perdida en la ensoñación de paisajes exóticos, repitiendo las características del vestido: “un traje blanco y aéreo, como una página donde no se ha sabido qué poner...”.

Escribir esa página, darle contenido, será la tarea del Emperador y de cada uno de los lectores de la parábola. El desafío de la interpretación está pautado por un cambio de estilo: la voz del narrador cede su lugar a la de los personajes.

Ante la sencilla respuesta de Leuconoe, el César reflexiona e intenta decodificar; paso a paso se adentra en el sentido de la ofrenda del “espacio”; no es lector ni

oyente de una parábola, pero sí es personaje en una situación a la que se ha querido dotar de contenidos simbólicos y, además, él mismo se sabe representante de una realidad superior: Roma. Es tarea de la inteligencia humana dotar de un sentido trascendente al hecho real y, por eso, Trajano especula ante la posibilidad que le ofrece la última de las jóvenes que se le presenta.

La primera interpretación que asoma ante la ofrenda es la más directa, la que propone la denotación de la palabra: “¡Es verdad!..... ¿quién duda que en el mar o en el vacío habrá espacio?”. Pero, inmediatamente, el mismo personaje cae en la cuenta de que la palabra revela y esconde al mismo tiempo y comienza su camino en busca del sentido último: “tu respuesta tiene un alto sentido. Tiene, si se la considera, más de uno”.

Al comienzo de este trabajo dijimos que la parábola, como forma didáctica, muchas veces trata de asegurar los caminos de su interpretación, sea por otros textos con los que se relaciona o por la misma voz del narrador que la explica; en este caso será un personaje el que nos mostrará —no sólo las posibles interpretaciones— sino el camino intelectual por el que se llega a ellas: desde la literalidad a la posibilidad connotativa de la palabra. En el camino marcado aparecen interpretaciones que se proyectan al mundo Interior: “la misteriosa superioridad de lo soñado sobre lo cierto”

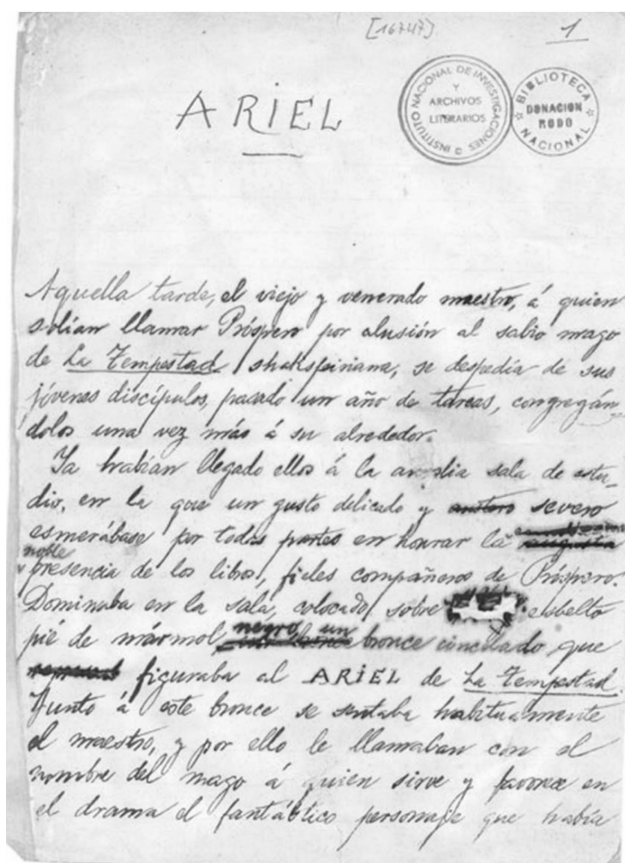
y “una hermosa consigna para nuestra voluntad”. La búsqueda de la perfección pero unida a la acción, al engrandecimiento de Roma, de la Roma de cada uno. El “espacio” que ofrenda Leuconoe y la interpretación que de él hace el Emperador es un llamado a la heroicidad tal como Rodó la concibe: “El Héroe es, para mí, el iluminado de la acción. La acción heroica es la que toma impulso en aquellos abismos insondables del alma, de donde vinieron el demonio de Sócrates, la convulsión de la Sibila...” (Garibaldi — *El Mirador de Próspero*).

El desenlace es rápido y acorde con el entusiasmo que ha provocado en Trajano sus posibilidades de profundizar en el significado de la palabra “Espacio”:

... arrancó de su pecho una gruesa esmeralda que allí estaba de broche, y era de las que el Egipto produce mayores y más puras; y prendiéndola al seno de la niña, la dejó como un fulgor de esperanza, sobre la estola, toda blanca.

Aquella página en blanco a la que se semejaba el vestido de Leuconoe ha comenzado a ser escrita con el fulgor de una piedra preciosa que posee un brillo y una coloración también simbólica.

¿Puede referirse esta parábola a una América virgen que ofrece un espacio inmenso para que se desa-



Primera página de Ariel en el manuscrito de 1899
 Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay

rolle lo mejor del pensamiento occidental o, el espacio referido, es el mundo interior de cada ser humano que debe ser “escrito” a partir de la búsqueda de lo ideal? La voz del autor se asegura, en el capítulo siguiente de priorizar una de las posibles interpretaciones:

Espacio: mas no ese donde el viento y el pájaro se mueven más arriba que tú y con alas mejores; sino dentro de tí, en la inmensidad de tu alma, que es el espacio propio para las alas que tú tienes. Allí queda infinita extensión por conquistar, mientras dura la vida...

Un cuento que encanta, una invitación a la creación de significados, el desafío para emprender un viaje por nuestros caminos interiores: ese es El encanto de la parábola

Bibliografía:

- Ayuso Victoria, García Consuelo, Solano Sagrario – *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Ed. Akal, Madrid, 1990
- Darío Rubén – *Sus Mejores Poemas* - Ed. Banda Oriental, Montevideo
- Eco Umberto – *Obra Abierta* – Ed. Ariel, Barcelona
- Horacio – *Odas y Épodos* – Ed. Cátedra
- Martí José – *Páginas Escogidas* – Ed. De Ciencias Sociales – La Habana 1985
- José Enrique Rodó- *Obras completas* – Ed. Aguilar – Madrid 1957 – Prólogo de Emir Rodríguez Monegal

ANEXO

XVII

La respuesta de Leuconoe

Soñé una vez que volviendo el gran Trajano de una de sus gloriosas conquistas, pasó por no sé cuál de las ciudades de la Etruria, donde fue agasajado con tanta espontaneidad como magnificencia. Cierta patricio preparó en honor suyo el más pomposo y delicado homenaje que hubiera podido imaginar. Escogió en las familias ciudadanas las más lindas doncellas, y las instruyó de modo que, con adecuados trajes y atributos, formasen una alegórica representación del mundo conocido, donde cada una personificara a determinada tierra, ya romana, ya bárbara, y en su nombre reverenciase al César y le hiciera ofrecimiento de sus dones. Púsose en ensayo este propósito; todo marchaba a maravilla; pero sea que, distribuidos los papeles, quedase sin ninguno una aspirante a quien no fuera posible desdeñar; sea que lo exigiese el arreglo y proporción en la manera como debían tejerse

las danzas y figuras, ello es que hubo necesidad de aumentar en uno el número de las personas. Se había contado ya con todos los países del mundo, y se dudaba cómo salvar esta dificultad, cuando el patricio, que era dado a los libros, se dirigió a un estante, de donde tomó un ejemplar de las tragedias de Séneca, y buscando en la Medea el pasaje donde están unos versos que hoy son famosos, por el soplo profético que los inspira, habló de la presunción que hacía el poeta de la existencia de una tierra ignorada, que futuras gentes hallarían, yendo sobre el misterioso Océano; más allá (añadió el patricio) de donde situó a la sumergida Atlántida, Platón. Este soñado país propuso que fuera el que completase el cuadro, ya que faltaba otro. Poco apetecible destino parecía ser el de representar a una tierra de la que nada podía afirmarse, ni aun su propia existencia, mientras que todas las demás daban ocasión para lucir pintorescos y significativos atributos, y para que se las loase, o se las diferenciase cuando menos, en elocuentes recitados. Pero hubo quien, renunciando al papel que ya tenía atribuido, reclamó el humilde oficio para sí. Era la más joven de todas y la llamaban Leuconoe. No se halló el modo de caracterizar, con apropiadas galas, su parte, y se acordó que no llevara más que un traje blanco y aéreo como una página donde no se había sabido qué poner... Llegado el día, realizóse la fiesta; y noblemente personificadas, las tierras desfilaron ante el señor del mundo, después de concertarse en variadas danzas de artificio, y cada una de ellas le dedicó sus ofrendas.

Presentóse, primero que ninguna, Roma, en forma casi varonil: éste era el modo de hermosura de la que llevaba sus colores; el andar, de diosa; el imperio en el modo de mirar; la majestad en cada actitud y cada movimiento. Ofreció el orbe por tributo; y la siguió, como madre que viene después de la hija por ser ésta soberana Grecia, coronada de mirto. Lo que dijo de sí sólo podría abreviarse en lápida de mármol. Italia vino luego. Habló de la gracia esculpida, en suaves declives, sobre un suelo que dora el sol, al son armónico del aire. Celebró su feracidad; aludió al trigo de Campania, al óleo de Venafro, al vino de Falerno. La rubia Galia, después el primitivo furor, mostró colmadas de pacíficos frutos las corrientes del Saona y el Ródano. Iberia presentó sus rebaños, sus trotones, sus minas. Ceñida de bárbaros arreos, se adelantó Germania, e hizo el elogio de las pieles espesas, el ámbar transparente, y los gigantes de ojos azules cazados para el circo en la espesura de la Carbonaria y de la Hircinia. Bretaña dijo que, en sus Casitérides, había el metal de que toman su firmeza los bronces. La Iliria, famosa por sus abundantes cosechas; la Tracia, que cría caballos raudos como el viento; la Macedonia, cuyos montes son arcas de ricos minerales, rindieron sus tesoros; y se acercó tras ellas la postrera Thule, que ofreció juntos fuego y nieve, con la

fianza de Pytheas. Llegó el turno de las tierras asiáticas; y en el cuerpo de faunesca hermosura, la Siria habló de los laureles de Dafne y los placeres de Antioquía. El Asia Menor reunió, en doble tributo, los esplendores del Oriente con las gracias de Jonia, tendiendo, entre ambas ofrendas, la flauta frigia, como cruz de balanza. Se ufano Babilonia con el resplandor de sus recuerdos. La Persia, madre de los frutos de Europa, brindó semillas de generosa condición. Grande estuvo la India cuando pintó montañas y ríos colosales, cuando invocó las piedras fúlgidas, el algodón, el marfil, la pluma de los papagayos, las perlas; cuando nombró cien plantas preciosas: el ébano, que ensalzó Virgilio; el amono y el malabatro, braseros de raros perfumes; el árbol milagroso cuyo fruto hace vivir doscientos años... La Palestina ofreció olivos y viñedos. Fenicia se glorió de su púrpura. La región sabea, de su oro. Mesopotamia hizo mención de los bosques espesísimos donde Alejandro cortó las tablas de sus naves. El país de Sérica cifró su orgullo en una tela primorosa; y Taprobana, que remece el doble monzón, en la fragante canela. Vinieron luego los pueblos de la Libia. Presidiéndolos llegó el Egipto multiseccular: habló de sus Pirámides, de sus esfinges y colosos; del despertar mejor de su grandeza, en una ciudad donde una torre iluminada señala el puerto a los marinos. La Cirenaica dijo el encanto de su serenidad, que hizo que fuese el lecho a donde iban a morir los epicúreos. Cartago, a quien realizara Augusto de las ruinas se anunció llamada a esplendor nuevo. La Numidia expuso que daba mármoles para los palacios; fieras para las theriomaquias y las pompas. La Etiopía afirmó que en ella estaban el país del cinamomo, el de la mirra, los enanos de un pigmo y los macrobios de mil años. Las Fortunadas, fijando el término de lo conocido, recordaron que en su seno esperaba a las almas de los justos la mansión de la eterna felicidad.

Por último, con suma gracia y divino candor llegó Leuconoe. En nada aparentaba formar parte de la viviente y simbólica armonía. No llevaba sino un traje blanco y aéreo, como una página donde no se ha sabido qué poner... En aquel instante, nadie la envidiaba, por más que luciese su hermosura. El César preguntó la razón de su presencia, y se extrañó, cuando lo supo, viéndola tan mal destinada y tan hermosa.

—Leuconoe —dijo con una benévola ironía—: no te ha tocado un gran papel. Tu poca suerte quiso que la realidad concluyera en manos de las otras, y he aquí que has debido contentarte con la ficción del poeta... Admiro tu dulce conformidad, y me complace tu homenaje, puesto que eres hermosa. Pero ¿qué bien me dirás de la región que representas, si has de evitar el engañarme?... ¿Qué me ofreces de allí? ¿Qué puedes afirmar que haya en tu tierra de quimera?...

—¡Espacio! —dijo con encantadora sencillez Leuconoe.

Todos sonreían.

—Espacio... —repitió el César—. ¡Es verdad! Sea desapacible o risueña, estéril o fecunda, espacio habrá en la tierra incógnita, si existe; y aun cuando ella no exista, y allí donde la finge el poeta sólo esté el mar, o acaso el vacío pavoroso, ¿quién duda que en el mar o en el vacío habrá espacio?... Leuconoe: —prosiguió con mayor animación— tu respuesta tiene un alto sentido. Tiene, si se la considera, más de uno. Ella dice la misteriosa superioridad de lo soñado sobre lo cierto y tangible, porque está en la humana condición que no haya bien mejor que la esperanza, ni cosa real que se aventaje a la dulce incertidumbre del sueño. Pero, además, encierra tu respuesta una hermosa consigna para nuestra voluntad, un brioso estímulo a nuestro denuedo. No hay límite en donde acabe para el fuerte el incentivo de la acción. Donde hay espacio, hay cabida para nuestra gloria. Donde hay espacio, hay posibilidad de que Roma triunfe y se dilate.

Dijo el César; arrancó de su pecho una gruesa esmeralda que allí estaba de broche, y era de las que el Egipto produce mayores y más puras; y prendiéndola al seno de la niña, la dejó, como un fulgor de esperanza, sobre la estola, toda blanca, mientras terminaba diciendo:

—¡Sea el premio para la región desconocida; sea el premio para Leuconoe!

Motivos de Proteo
José Enrique Rodó



01. La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.

02. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.

03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.

04. Los artículos serán enviados a revistaaplu@gmail.com

05. Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:

a. Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.

b. Título (en español y en inglés).

c. Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).

d. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.

05. Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.

06. Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.

07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.

08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.

09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.

10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.

11. Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:

a. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).

b. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.

c. En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:

Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.

Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.

En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.

Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

d. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.

12. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.