

**ARIEL:
¿TEMPESTAD DE UN
MOUSIKÓS?**

Susan Campos Fonseca

RESUMEN

Este ensayo propone una hipótesis: que el modelo de Sujeto “educable” y “moral” que expone José Enrique Rodó en su *Ariel* puede corresponderse con el ideal de *mousikós* (μουσικός), término griego que, según ciertas acepciones, se traduce por “culto” o “cultivado”, y que designaba a las personas eruditas.

PALABRAS CLAVE
José Enrique Rodó, Ariel, Sujeto, mousikós, logos.

ABSTRACT

This essay propose one hypothesis: the “capable of being educated” and “moral” José Enrique Rodó’s Subject model in his work *Ariel* can be reciprocate to the Greek idea of *mousikós* (μουσικός), translate for “a votary of the Muses, man of letters and accomplishment, a scholar”.

KEY WORDS
José Enrique Rodó, Ariel, Subject, mousikós, logos.

eidos

ISSN: 1692-8857

Fecha de recepción: enero 2008

Fecha de revisión: febrero 2008

Fecha de aceptación: marzo 2008

ARIEL:

¿TEMPESTAD DE UN MOUSIKÓS?*

Susan Campos Fonseca**

Esta disertación pretende ensayar un breve acercamiento al *Ariel* (1900), del escritor e intelectual uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), como “tempestad de un *mousikós*”. Esto implicará la hipótesis de que el modelo de Sujeto “educable” y “moral” que expone Rodó en su *Ariel* puede corresponderse con el ideal de *mousikós* (μουσικός), término griego que, según ciertas acepciones, se traduce por “culto” o “cultivado”, y que designaba a las personas eruditas¹.

Dicha hipótesis ha sido adjetivada como “tempestad”, con el fin de subrayar la época que Rodó tuvo que vivir², no solamente en América, sino también en Europa³, y lo que esto significó en las búsquedas del autor de un “ideal humano”, dibujado en este caso particular por *Ariel*, búsquedas que han sido contextualizadas por los especialistas en relación al “modernismo”, la “literatura latinoamericana” e, incluso, el “nihilismo”.

* Disertación dictada por la autora bajo el título “Sujeto y *mousikós*”, en el marco del *Seminario Internacional de Jóvenes investigadores* (SUJETO.COM), organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas - CSIC, el 24 de enero del 2008 en Madrid, España.

** Universidad Autónoma de Madrid. info@susancampos.com

¹ *An intermediate. Greek-english Lexicon*, Found upon The Seventh edition of Lindell and Scott's Greek-english Lexicon, Oxford, at the Clarendon Press, 1945, UK, p. 520.

² Tómese como ejemplo las propias palabras de Rodó cuando escribe: “Por aquí todo va lo mismo: guerra y miseria, caudillos y fanáticos, ríos de sangre y huracanes de odio. En todo eso, vida febril y en lo demás muerte y silencio”, en: “Correspondencia”, *Obras Completas*, p. 1348. Citado en: CASTRO, Belén; *Ariel* (edición crítica), Madrid, Ed. Cátedra, 2000, p. 23.

³ Considérese su obra *El Camino de Paros* (1919) publicada póstumamente.

En este sentido, se realizará una yuxtaposición de las propuestas filosóficas del *Ariel* en relación a la “música” en Platón, tanto en *La República* como en *El Banquete*. Y de Aristóteles, en su *Política* (Libro V). A este respecto, queda pendiente un estudio de las ideas propuestas por Aristóteles en su *De Anima* y lo que Rodó llama en el *Ariel* “los intereses del alma”. Rodó escribe, por ejemplo: “...cabe salvar una razonable participación de todos en ciertas ideas y sentimientos fundamentales que mantengan la unidad y el concierto de la vida, en ciertos *intereses del alma* ante los cuales la dignidad del ser racional no consiente la indiferencia de ninguno de nosotros”⁴.

Asimismo, se consultará *La Tempestad* (1610-11), de William Shakespeare, por el simbolismo de los personajes Ariel y Próspero⁵, y sus referencias dentro del discurso de Rodó, muy especialmente en las relacionadas con la “Música”, entendida ésta como *Mousiké* [τέχνη] (μουσική [τέχνη]), y en el sentido de Pausanias de Lidia, como *Meletea* (meditación), *Mnemea* (memoria) y *Aeidea* o *Aoide* (canto, voz)⁶, así como en relación a un “skeptomene” (pensar el límite), “glaucôpis” (volver visible lo invisible) y “polymetis” (la múltiple consejera, la que pone en obra)⁷, aspectos que a la luz del drama shakespeareano permiten múltiples interpretaciones sobre el texto de Rodó.

⁴ RODÓ, José Enrique: *Ariel* (Ed. Belén Castro), Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2000, p 157.

⁵ Se omite al personaje Calibán, el cual ya ha sido ampliamente tratado por la crítica sociopolítica, la literatura comparada y los estudios postcoloniales. Además, no se considera pertinente pensarlo como un “modelo antitético” frente Ariel, especialmente en relación a la valoración del *mousikós*, que permite otras lecturas, siendo un tema propuesto para otro ensayo dedicado sólo a dicho análisis.

⁶ Según Pausanias de Lidia, En sus *Hellados Periegesis* (Descripción de Grecia). Léase de la traducción directa del griego de Michel Tichit: “*Les fils d’Aloeus pensaient que les Muses étaient au nombre de trois, et ils leur donnèrent les noms de Mélété (Soin), Mnémè (Mémoire) et Aoidé (Chant)*”, en: *Périégèse*, 9, 29.

⁷ Según lo propuesto en: Heidegger, Martin; “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”, Conferencia dada el 4 de Abril de 1967, en la Academia de las Ciencias y de las Artes, en Atenas. Traducción revisada de Breno Onetto M., Stgo Valparaíso, 1987-2001.

Por último, también se consultarán las propuestas de Friedrich Nietzsche en sus obras *El nacimiento de la tragedia* (1872) y *Nietzsche contra Wagner* (1889); obras en que el modelo de *mousikós* y de *mousiké* como “pensar”, proponen herramientas hermenéuticas y gnoseológicas sobre aspectos del discurso de José Enrique Rodó que este ensayo pretende ofrecer al debate.

1. ARIEL: “TEMPESTAD” DE UN MOUSIKÓS

Como se dibujó anteriormente, se pretende ensayar una hipótesis, que: el modelo de Sujeto “educable” y “moral” que expone Rodó en su *Ariel* puede corresponderse con el ideal de *mousikós* (μουσικός), término griego que, según ciertas acepciones, se traduce por “culto” o “cultivado”, y que designaba a las personas eruditas. Esta hipótesis se sostiene en las siguientes afirmaciones de Rodó, pertenecientes al *Ariel*:

“La idea de un superior acuerdo entre el buen gusto y el sentido moral es, pues, exacta, lo mismo en el espíritu de los individuos que en el espíritu de las sociedades [...]”. Y prosigue: “Bien sabido es que, en mucha parte, a la posesión de aquellos atributos escogidos debe referirse la significación *humana* [...]. Su superioridad de difusión, su prevalencia a veces, depende de que las Gracias⁸ las hayan bañado con su luz. Tal así, en las evoluciones de la vida, esas encantadoras exterioridades de la naturaleza que parecen representar, exclusivamente, la dádiva de una caprichosa superfluidad⁹ – la música, el pintado plumaje de las aves; y como reclamo para el

⁸ Las Gracias o *Cárites* (en latín *Gratiae*, en griego Χάριτες) eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Habitualmente se consideran tres, de la menor a la mayor: Aglaya (‘Belleza’), Eufrosíne (‘Júbilo’) y Talía (‘Festividades’). La *Cárites* también estaban asociadas con el inframundo y los misterios eleusinos, y se unían a las Musas para cantar a los dioses del Olimpo. El dios Apolo les componía y les tocaba música coreográfica con su propia lira. En este sentido, Rodó parece hacer alusión a que las Gracias, posadas sobre la mano de Apolo o acompañándole en su cortejo (como en algunas representaciones antiguas), reflejan su luz; este aspecto “apolíneo” será retomado más adelante.

⁹ Aunque “superfluidad” supone un problema de interpretación, pues puede leerse desde “superfluo” y/o “superfluido”.

insecto propagador del polen fecundo, el matiz de las flores, su perfume–, **han desempeñado, entre los elementos de la concurrencia vital, una función realísima**¹⁰; puesto que significando una superioridad de motivos, una razón de preferencias para atracciones del amor, han hecho prevalecer, dentro de cada especie, a los seres mejor dotados de hermosura sobre los¹¹ menos ventajosamente dotados”¹².

El texto anterior, aunque sostiene de cierto modo la hipótesis planteada, contiene varios aspectos que, dentro de la totalidad del *Ariel*, ameritan una investigación más detallada, pero, dado que este ensayo pretende ser sólo un “breve acercamiento” al problema propuesto, nos limitaremos a señalar algunas ideas que se han considerado fundamentales.

1.1. El *mousikós* José Enrique Rodó

Cuando Rodó menciona “la dádiva de una caprichosa superfluidad –la música, el pintado plumaje de las aves”, junto a “la idea de un superior acuerdo entre el buen gusto y el sentido moral”, continúa con la línea de una arquitectónica con la que proyecta a su “intelectual ideal” simbolizado por Ariel, a quien Shakespeare también imagina como una criatura musical, un “pájaro”¹³. Con esto, Rodó parece caminar en dirección a la constitución de una serie de preceptos éticos y estéticos que, posteriormente, serán acotados en el denominado “arielismo”, y esperaban constituirse según “un nuevo tipo humano, de una nueva unidad social, de una personificación nueva de la civilización”¹⁴, ya que “Ariel es la razón y el sentimiento superior”¹⁵.

¹⁰ El subrayado es mío.

¹¹ Sic. en el original.

¹² Rodó, José Enrique: *Ariel* (Ed. Belén Castro), Cátedra Letras Hispánicas, 2000, Madrid, pp. 171-172.

¹³ Por ejemplo, Próspero llama a Ariel “pájaro mío”. Véase SHAKESPEARE, William: *La Tempestad*, (trad. y notas de Luis Astrana Marín) en *Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Ed. Aguilar, 2007, p. 553.

¹⁴ Rodó, José Enrique: *Ariel* (Ed. Belén Castro), Cátedra Letras Hispánicas, 2000, Madrid, p. 224.

¹⁵ Rodó, p. 227.

En este sentido, el trabajo de Rodó remite constantemente a un lugar, a una “cultura”, la Atenas griega, la cual asume como ideal para una América a la que él imagina, (y en este imaginar: diseña), como continuación de una “Sabiduría Latina”. Es así como, en esta especie de *kehre* o “paso atrás”¹⁶, Rodó vislumbra en sus cuestionamientos y proyecciones, los que también se plantearán Platón y Aristóteles sobre su propia “sociedad” e “individuo” ideales. No se trata sólo de la “música” como metáfora, sino de un cuestionamiento de ésta como “pensar” y como medio de alcanzar dichos ideales, de llegar a ese *mousikós*, a ese individuo libre y cultivado, que, en palabras de Rodó, “valdrá siempre, para la educación de la humanidad, la gracia del ideal pulcro y elegante, la moral armoniosa de Platón”¹⁷, ya que “en el alma que haya sido objeto de una estimulación armónica y perfecta, la gracia íntima y la delicadeza del sentimiento de lo bello serán una misma cosa con la fuerza y la rectitud de la razón”¹⁸. Estas afirmaciones son especialmente interesantes si se leen en relación al Platón de *La República*, cuando se pregunta:

“¿Y la primacía de la educación musical ... no se debe, Glaucón¹⁹, a que nada hay más apto que el ritmo y armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté? ¿Y no será la persona debidamente educada en este aspecto (en la música) quien con más claridad perciba las deficiencias o defectos en la confección o naturaleza de un objeto y a quien más, y con razón, le desagraden tales deformidades, mientras, en cambio, sabrá alabar lo bueno, recibirlo con gozo y, aconguiéndolo en su alma, nutrirse de ello y hacerse un hombre de bien; rechazará, también con motivos, y odiará lo feo ya desde niño, antes aún de ser capaz de razonar; y así, cuando le llegue la razón, la persona

¹⁶ En este sentido considérese el artículo de Nora Trosman, “El salto: la apertura abismal de un acto”, en *El hilo de Ariadna*, disponible en Internet.

¹⁷ Rodó, p. 141.

¹⁸ Rodó, pp. 168-169.

¹⁹ Es interesante destacar que “Glauco” (o “Glaucón”) fue un seudónimo utilizado por Rodó. Véase por ejemplo en el *Ariel* (Ed. Belén Castro), p. 45.

así educada la verá venir con más alegría que nadie, reconociéndola como algo familiar?”²⁰.

Sumemos a esto que, luego de hablar sobre “la dádiva de una caprichosa superfluidad –la música, el pintado plumaje de las aves”, Rodó continúa diciendo: “...puesto que significando una superioridad de motivos, una razón de preferencias para atracciones del amor, han hecho prevalecer, dentro de cada especie, a los seres mejor dotados de hermosura sobre menos ventajosamente dotados”²¹; ideas que, por cierto, también están presentes en *El Banquete*, en lo relativo al “Amor”, cuando, por ejemplo, según la edición de Emilio Crespo, Platón afirma:

“El amor es el principio del devenir del mundo físico, la potencia creadora que impregna y anima todo (186b-c)... La medicina proporciona una buena prueba de cuál es la naturaleza del amor. El cuerpo contiene partes sanas y partes enfermas, que tienen deseos y amores contrarios: es bello ceder a lo sano y a lo bueno, y perjudicial complacer a lo enfermo y lo depravado. (...) Igual que en el cuerpo la medicina produce el acuerdo y la concordia de elementos con tendencias opuestas, la música produce la consonancia y el amor o armonía de sonidos y ritmos contrarios. Por eso, es la ciencia de las tendencias amorosas relativas a la armonía y al ritmo”²².

A este respecto, Aristóteles llegará, en su *Política* (libro V), a una conclusión similar, cuando dice:

“Es por lo tanto imposible, vistos todos estos hechos, no reconocer el poder moral de la música; y puesto que éste poder es muy verdadero, es absolutamente necesario hacer que la música forme parte de la educación de los jóvenes. Este estudio guarda también una perfecta analogía con las condiciones de esta edad, [176] que jamás sufre con paciencia lo que le causa

²⁰ Platón: *La República* (trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano), Clásicos de Grecia y Roma. Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 200.

²¹ Rodó, p. 172.

²² Crespo Güemes, Emilio (Ed.): *El Banquete, de Platón*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007, p. 35.

fastidio, y la música por su naturaleza no lo causa nunca. La armonía y el ritmo parecen cosas inherentes a la naturaleza humana, y algunos sabios no han temido sostener, que el alma no es más que una armonía, o, por lo menos, que es armoniosa.”²³

Y es así como, sobre la “educación del buen gusto” y el “perfeccionamiento moral”, Rodó considerará que en “su concepción de la dignidad de la vida, el espíritu clásico encuentra su corrección y su complemento en nuestra moderna creencia en la dignidad del trabajo útil; y entrambas atenciones del alma pueden *componer*, en la existencia individual, un *ritmo* sobre cuyo mantenimiento necesario nunca será inoportuno insistir”²⁴. Pero, ahora bien, ¿cómo se relacionan estas concepciones con “la canción melodiosa”²⁵ de Ariel, con la que Rodó concluye su *Ariel*?

1.2. La canción de Ariel

Para este estudio ha resultado especialmente interesante encontrar cómo la bibliografía crítica consultada sobre el *Ariel* de Rodó, no hace mención sobre el carácter “musical” de Ariel, omitiendo una aproximación al texto desde la *mousiké*, entendida ésta en el sentido de Pausanias, como meditación, memoria y voz, en relación a un “*skeptomene*”, pues Ariel es un pensar el límite ente mito y razón; como “*glaucôpis*”, ya que en el drama de Shakespeare Ariel es visible e invisible a voluntad, lo que le permite intervenir en los acontecimientos naturales y humanos, así como “moverse” entre fantasía y realidad; o como “*polymetis*”, puesto que Ariel es el

²³ Aristóteles: *Política*, (trad. Patricio de Azcárate), Colec. Cent. II, Madrid, Espasa, 2001, p. 206. El filósofo y político Patricio de Azcárate (1800-1886), traductor del texto citado, incluye al final de este párrafo la siguiente nota: “Aristóteles combate esta opinión en el *Tratado del alma*”, y se refiere a: *De Anima*, Libro Primero, Capítulo Cuarto: “En que se comienza rechazando la teoría del alma-armonía y se termina criticando la doctrina que concibe al alma como número automotor”.

²⁴ Rodó, p. 161 (las cursivas son mías).

²⁵ Rodó, p. 229.

consejero de Próspero, su **numen**, recuérdese la invocación del “Próspero” de Rodó al inicio de *Ariel*.

Este aspecto también podría leerse a la luz de, por un lado, las propuestas del antropólogo alemán Rudolf Otto (1869-1937), quien en *La idea de lo sagrado* (1917), define el concepto de lo sagrado como aquello que es “Numinoso”; o a través del concepto **noúmeno** (del griego “νοῦς” “noús”: mente), que en Kant es el concepto problemático que se refiere a un objeto no fenoménico, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual o suprasensible, concepto también utilizado para hablar de las “cosas en sí”.

A este respecto, recuérdese que Nietzsche llama a la música “la cosa en sí”, en su *Nacimiento de la tragedia* (1872), cuando escribe:

“...la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o más exactamente, de la objetualidad (*Objektivität*) adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí”²⁶.

Ariel, como “numen”, tomará una configuración en el sentido de las *mousai*, diosas “inspiradoras” de la música, y, según las nociones posteriores, divinidades que presidían los diferentes tipos de poesía, así como las artes y las ciencias. Incluso, el pintor inglés William Hamilton, en su obra “Prospero and Ariel” (1797), representa a Ariel tañendo una lira²⁷, (aunque en *La Tempestad*, Shakespeare también incluye la flauta y el tamborín entre los instrumentos utilizados por

²⁶ Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, (int., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual), Biblioteca Nietzsche, Madrid, Alianza, 2007, pp. 142-143.

²⁷ Como la representada en la Vasija griega de finales del siglo V a. C., (Colección: Munich, Antikensammlung), reproducido en: Alexander Buchner, *Musikinstrumente von der Anfängen bis zur Gegenwart*, Praga, Artia, 1972, p. 61, ilustración n° 27.

Ariel²⁸). Basta con recordar la expresión de Fernando, príncipe de Nápoles, cuando, luego de ser rescatado por Ariel, y después de escuchar la “Canción de Ariel”²⁹, exclama admirado: “¿De dónde viene esta música? ¿Del aire, o de la tierra?”³⁰.

Consideraciones similares resultan fundamentales para acercarse a la esencia y existencia del personaje shakesperiano, y por supuesto, a sus posibles implicaciones en el pensamiento de Rodó; en todo caso, también es importante señalar que la mayoría de los autores suelen coincidir en una tipología del personaje y simbolismo de “Ariel”, la cual, según una descripción general, por ejemplo, la del venezolano José Ramón Castillo³¹, dice:

“Históricamente Ariel se traduce como el motor del mundo (...) Ariel es un enigma, el nacimiento de este personaje es completamente mítico, además sólo se conoce con este nombre en el libro de Isaías (29:1-7) en la Biblia. (...) entonces, Ariel como figura se convierte en una fortaleza de sabiduría, donde las herramientas son inmensas y múltiples para justificar los hechos de los hombres, encaminándolos por las rutas que le sean más benignas. Además es el sinónimo del sentimiento humano, la idealización del pensamiento, de las utopías, así Ariel es el compañero inseparable y confiable para Próspero”³².

En este contexto, Castillo también sostiene que “Ariel es para Shakespeare el fin de un ciclo de vida completa de creatividad artística”. Algo que comparte Luis Astrana Marín, quien, en su edición crítica de las *Obras Completas* (2007) del dramaturgo y poeta

²⁸ Shakespeare, William: *La Tempestad*, Tomo II, Ed. Aguilar, 2007, p. 546. En este sentido, el Ariel de Shakespeare muestra, en términos de Nietzsche, su lado “dionisiaco”.

²⁹ En el texto de Shakespeare léase *Cancion de Ariel*: “Venid a estas arenas amarillas y cogeos las manos; después de los saludos y los besos a las salvajes ondas, danzad alegremente aquí y allá...”, p. 532.

³⁰ Idem, p. 532.

³¹ Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela.

³² Castillo, José Ramón: “Ariel/Ariel: (La Tempestad de Shakespeare y una visión en la literatura latinoamericana)” en *Contexto*, 2da etapa, Vol. 5 – N° 7, Julio/Diciembre, 2001, p. 51.

inglés señala, citando a Émile Montégut³³, como en *La Tempestad*, al igual que en *Cuento de Invierno* y *Cimbelino*, Shakespeare realiza “combinaciones tan curiosas, tan preciosas, tan raras, de realidad y de ideal, de fantasía y de lógica, de sinceridad y de ficción (...). Son lo más sutil, lo más fino que sea dable preveer, sin que la concepción poética pierda lo mínimo de su sustancia y se evapore en la abstracción”³⁴, descripción que coincide con la propia figura de Ariel, la cual parece conformar una imagen de este último Shakespeare. Y quizás en este sentido nos habla también Rodó cuando evoca la canción de Ariel, describiendo:

“Él cruzará la historia humana entonando, como en el drama de Shakespeare, su canción melodiosa³⁵, para animar a los que trabajan y a los que luchan, hasta que el cumplimiento del plan ignorado a que obedece le permita –cual se liberta, en el drama, del servicio de Próspero– romper sus lazos materiales y volver para siempre al centro de su lumbre divina”³⁶.

Con esto, Rodó parece resumir la propuesta de todo su texto en un significado muy íntimo, acerquemos pues a ese significado, a la sentencia del Próspero de la comedia shakespeariana, cuando dice: “Pero aquí abjuro de mi negra magia; y cuando haya conseguido una música celeste³⁷ –como ahora reclamo– para que el hechizo aéreo obre según mis fines sobre los sentidos de esos hombres”³⁸, romperé mi varita mágica, la sepultaré muchas brazas bajo tierra y a una profundidad mayor de la que pueda alcanzar la sonda sumergiré mi libro (*Música Solemne*)”³⁹. ¿Es así como Rodó prepara su propio “mito trágico”?

³³ Émile Montégut, escritor, crítico y traductor francés (1825-1895).

³⁴ Émile Montégut citado por Luis Astrana Marín, p. 556.

³⁵ El subrayado es mío.

³⁶ Rodó, p. 229.

³⁷ El subrayado es mío.

³⁸ Nótese cómo se refiere a Ariel, lo está invocando, él es el medio del “hechizo aéreo” que se construye con la “música celeste”.

³⁹ Shakespeare, William: *La Tempestad*, Tomo II, Madrid, Ed. Aguilar, 2007, p. 557.

Esto podría develarse en el “Ariel-Arpía”⁴⁰, que cual pájaro profético (como el Gamayun del folckore ruso), se prepara en lo que Alonso (Rey de Nápoles), describe cuando reflexiona sobre su encuentro con “la solemne música de Próspero”⁴¹, y dice: “No he acabado de asombrarme de esas figuras, de esos gestos, de esos sonidos que (sin auxilio de la palabra) formaban una especie de lenguaje mudo y expresivo”⁴².

Shakespeare describe así la antesala del Ariel que, “en figura de una arpía ... bate sus alas sobre la mesa y, de manera elegante, desaparece el banquete” que había sido preparado por “la música solemne” y sus “criaturas” para los traidores de Próspero, el banquete de “la dádiva de una caprichosa superfluidad – la música, el pintado plumaje de las aves”, junto a “la idea de un superior acuerdo entre el buen gusto y el sentido moral” que imaginaba Rodó.

El Ariel-Arpía es la *Moirá*, el Destino⁴³, destino que sigue patente en la canción de Ariel evocada por Rodó, pero que él “sueña” como una “canción melodiosa” que “dirige a menudo las fuerzas ciegas del mal y la barbarie para que concurran, como las otras, a la obra del bien”⁴⁴. La canción de Ariel será el germen del ideal, el “camino de bosque”, como diría Heidegger, y con él, Rodó construye un discurso entre mito y razón, una música *como* voluntad, la voluntad de Ariel. Entonces, ¿por qué éste aspecto no ha sido ahondado por los especialistas en la obra de Rodó?

Para ensayar una posible respuesta, recurriremos al artículo de opinión publicado en el diario español *El Mundo* (2005), del

⁴⁰ Idem, p. 529. A este respecto, D. Barnett sugiere en *Influencias Orientales Antiguas en la Grecia Arcaica* (1956), que las arpías fueron adaptadas originalmente de los adornos de los calderos de bronce de Urartu: “Éstos provocaron tal impresión en Grecia que parecen haber iniciado el auge de las sirenas en el arte griego arcaico”, y ¿quiénes son las sirenas sino, “una clase difusa que comprende varios seres que se distinguen por una voz musical y prodigiosamente atractiva”?

⁴¹ Shakespeare, William: *La Tempestad*, Tomo II, Ed. Aguilar, 2007, Madrid, p. 547.

⁴² Idem, p. 548.

⁴³ Ariel dice: “Yo y mis compañeros somos los ministros del Destino”; Idem, p. 548.

⁴⁴ Rodó, p. 229.

filósofo Eugenio Trías⁴⁵, donde señala como “llama la atención la ocultación de la música en el pensamiento filosófico del siglo XX, con las conocidas excepciones de T.W. Adorno, E. Bloch, E. Severino, V. Jankelevich, C. Levi Strauss, y muy pocos más. Ninguna de las cuales, ni siquiera T. W. Adorno, aciertan a situar a la música en el centro mismo de sus propuestas filosóficas. Nada, pues, que pueda ni de lejos compararse a la centralidad que asumió la música, por ejemplo, en las filosofías de A. Schopenhauer o de F. Nietzsche”, es así como “...la foné se ha hallado secularmente bajo el dominio del Lógos”, lo que ha generado una “tremenda represión y censura” de “los propios medios intelectuales y culturales”⁴⁶.

Asimismo, en su discurso de investidura como *doctor honoris causa* de la Universidad Autónoma de Madrid (2007), Trías continuará desarrollando este pensamiento, argumentando cómo, a su parecer, “la música es a la vez arte y ciencia; artesanía y forma de conocimiento (físico y metafísico, matemático y filosófico)”. Para él, “esa duplicidad (racional/irracional) de la música es justamente lo que caracteriza su esencia, o su más recóndita y específica sustancia”. A lo que suma cómo “la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes “parámetros”. Y ese cosmos posee un *lógos* peculiar, no reductible al *lógos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas”⁴⁷.

Es así como la “exclusión” del estudio del carácter musical de Ariel se devela ante nosotros como un problema propio de la filosofía contemporánea, tomando así otra “voz”, una voz que es capaz de “crear mundo”⁴⁸. A este respecto, recordemos la sentencia de Nietzsche: “Se

⁴⁵ Filósofo catalán, Barcelona (1942), a este respecto véase su más reciente trabajo *El Canto de las sirenas* (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007).

⁴⁶ Trías, Eugenio: “El canto de las sirenas”, en *Opinión*, de *El Mundo*, 10/09/2005, Madrid, España. Disponible en Internet.

⁴⁷ Trías, Eugenio: “Música y Filosofía del límite”, en *Discursos de Investidura como Doctores Honoris Causa de don Eugenio Trías Sagnier y don José Saramago*, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 23,24,30.

⁴⁸ ...y por medio de la que, tal vez, y sólo tal vez, Rodó le asignó a su Ariel la “voz cantante” como guía hacia el ideal que perseguía.

podría...llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporizada”⁴⁹; pero, ¿qué tipo de “música corporalizada” es Ariel?

Si se consideran las propuestas de Nietzsche⁵⁰, ¿podría ser Ariel una música como voluntad en la *apariencia*? ya que la voluntad de Ariel se ejerce como “música”⁵¹, él *aparece* como música. Y en el caso de Rodó, ¿implicará esto, en el sentido de Nietzsche, una *mousiké* “apolínea”, es decir, “apoyada y confiada en el *principium individuationis*”⁵²?

Si consideramos estos aspectos desde la sentencia rodoniana “pensar, soñar, admirar”, expuesta en el *Ariel*⁵³, esto podría leerse desde lo que Nietzsche describió cuando “la relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño...”⁵⁴; y “a través del influjo

⁴⁹ Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, (int., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual), Biblioteca Nietzsche, Madrid, Alianza, 2007, p. 142.

⁵⁰ Según Thomas Ward: “...es dudoso que los modernistas latinoamericanos leyeran ediciones publicadas en el continente americano antes de 1919, pero sí pudieron leer y escribir sobre Nietzsche en las revistas y diarios. También diversas publicaciones de Alemania, Francia y España llegaron a Latinoamérica, especialmente a México y a Buenos Aires. Varios modernistas dominaban el francés (...) Y hablan otros idiomas, como... el alemán o ... el inglés. (...) Numeroso escritores de la llamada primera generación modernista expresan el pensamiento de Nietzsche sin haberlo leído (aunque varios si lo conocieron) porque sus ideas estaban en el aire, respondieron a la creciente crisis que produjo la industrialización global. En general, la respuesta a este peligro puede reducirse a siete áreas temáticas: 1) una crisis moral; 2) lo macabro; 3) el lujo; 4) la decadencia; 5) el arte como valor supremo; 6) el artista y el rebaño y 7) lo espiritual”. Véase WARD, Thomas: “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica - NRFH*, 2002, n° 2, pp. 499, 500, 515.

⁵¹ A este respecto, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se cuestiona: “¿cómo qué *aparece* la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos? *Aparece como voluntad*, tomada esta palabra en el sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado ánimico estético, puramente contemplativo, exento de voluntad. Aquí se ha de establecer una distinción lo más nítida posible entre el concepto de esencia y el concepto de apariencia (...): pues, por su propia esencia, es imposible que la música sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que desterrarla completamente del terreno del arte – la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí- ; pero aparece como voluntad”, p. 73.

⁵² Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, p. 44.

⁵³ Rodó, p. 161.

⁵⁴ Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, p. 43.

apolíneo del sueño, su propio decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica*⁵⁵; y en el caso de Rodó, esa imagen podría ser ARIEL.

Esto se identifica ya en la sentencia de *Enjorlás*, único interlocutor identificado que habla en el *Ariel* de Rodó, e interviene luego de ese monólogo donde “ Próspero ” parece disertar en un recinto imaginario, poblado de imágenes ideales, esas que Rodó quizás buscaba construir con una “ música celeste ” según sus “ artes liberales ”, para ejercer su hechizo sobre los sentidos de los hombres.

Pongámoslo, frente a frente, con ese maestro “ a quien solían llamar Próspero ”, aquel que al final del *Ariel* ya presente, también, “ el tono oscuro en que parece expresarse ”, para él, “ una serenidad pensadora ”, y una estrella, “ Aldebarán ”. Y así, el Próspero de Shakespeare recuerda cómo descubrió su cenit, aquel que se hallaba “ dominado por la estrella más propicia ”, y en la voz de *Enjorlás*, proyecta “ la vibración ” de “ estrellas ” que se parecen “ al movimiento de unas manos de sembrador ”⁵⁶. Imagen que parece recordar al cuadro mágico paleocristiano⁵⁷:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

⁵⁵ Idem, pp. 48-49.

⁵⁶ Lo que recuerda las famosas palabras del “ Discours d’Enjorlás ” en *Los Miserables* de Víctor Hugo: “ Ciudadanos, el diecinueve es un gran siglo, pero el siglo veinte será un siglo feliz. (...) El género humano cumplirá su ley como el globo terráqueo cumple la suya: la armonía se restablecerá entre el alma y el astro. El alma gravitará alrededor de la verdad como el astro alrededor de la luz ”.

⁵⁷ Trías, Eugenio: *El canto de la sirenas*, pp. 561-562. Trías traduce la sentencia como “ El sembrador mantiene el movimiento interno de la obra ”. Considérese esta sentencia con la que termina *Enjorlás*, en el *Ariel* de Rodó: “ La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador ”, p. 231.

2. *Ariel*: “un fantasma urdido en un cráneo” (a manera de *Codetta*)

Luego de exponer un boceto general de la problemática plateada, en éste apartado se anotarán dos aspectos sobre *Ariel* que se consideran de vital importancia: 1) *La levedad*, y 2) *La tempestad como “Incipit tragoedia”*. Aspectos que también se consideran fundamentales en el pensamiento filosófico de Rodó, sobre todo si se leen a la luz de la reflexión nietzschiana: “...hay una estética de la *décadence*, y hay una estética *clásica*; “lo bello en sí” es un fantasma urdido en un cráneo, como todo idealismo”⁵⁸.

En todo caso, ya que estos aspectos ameritan una mayor profundidad de análisis y documentación, este ensayo se limitará a mencionarlos “a manera de *codetta*”, con el fin de dejar abierto el debate que aquí se ha pretendido platear.

Ahora bien, al iniciar su clase magistral, el “Próspero” de Rodó parece convocar a un ritual, y dice: “Invoco a Ariel como mi numen. Quisiera ahora para mi palabra la más suave y persuasiva unción que ella haya tenido jamás”⁵⁹. Este “Próspero” habla de la “caprichosa superfluidad – la música, el pintado plumaje de las aves”, él invoca al “demon” de Ariel (o al de Sócrates), a “esa voz que siempre *disuade*”⁶⁰; y en esta invocación, Rodó hace hincapié en una característica fundamental de Ariel, su *levedad*. En este sentido, es interesante destacar la sentencia de Nietzsche: “Lo bueno es leve, lo divino discurre con pie grácil: primer postulado de mi estética”⁶¹.

Además, este ideal de “levedad” será retomado también por el escritor italiano Italo Calvino, para quien, en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988)⁶², la “levedad” ocupa el primer lugar; quizás

⁵⁸ Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche contra Wagner* (trad. José Luis Arántegui), Madrid, Siruela, 2002, p. 57.

⁵⁹ Rodó, p. 141.

⁶⁰ Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, p. 122.

⁶¹ Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche contra Wagner*, p. 23.

⁶² Calvino, Italo: *Six Memos for the Next Millennium*, Londres, Vintage, 1996.

una “coincidencia” interesante, más aún si se recuerda que Rodó escribió su *Ariel*, también, en el portal de un “nuevo siglo”.

Pero, no estamos ante Ariel, sino ante su *apariencia*, ante una estatua que “lo representa”, por eso “Próspero” lo “invoca”, él espera que el “numen” tome posesión de la estatua, del ideal, y así le “dé voz”, como *mousiké*, es decir, como meditación, memoria, canto y voz. “Próspero” describe así su visión:

“Desplegadas las alas; suelta y flotante la leve vestidura, que la caricia de la luz en el bronce damasquinaba de oro; erguida la amplia frente; entreabiertos los labios por la serena sonrisa, todo en la actitud de Ariel acusaba admirablemente el gracioso arranque del vuelo; y con inspiración dichosa, el arte que había dado firmeza escultural a su imagen, había acertado a conservar en ella, al mismo tiempo, la apariencia seráfica y la levedad ideal”⁶³.

Aún así, esa “levedad ideal” simbolizada por Ariel, es “en una estatua”, y, llegando al final de su discurso magistral, “Próspero” profetizará cómo esta escultura, encontrándose en los dominios de unos “otros”, enfrentará el que éstos odien “en su mérito la rebeldía”, ya que, “toda noble superioridad se hallará en las condiciones de la estatua de mármol colocada a la orilla de un camino fangoso, desde el cual le envía un latigazo de cieno el carro que pasa”. Y así, esos otros “llamarán al dogmatismo del sentido vulgar sabiduría, gravedad, a la mezquina aridez del corazón; criterio sano, a la adaptación perfecta a lo mediocre; y despreocupación viril, al mal gusto”⁶⁴.

Se revela así la *Moira*, un cierto “mito trágico” en las palabras de este “Próspero”, pues la “disonancia” de esos “otros” con la “armonía arieliana”, parece, en cierto modo, rememorar la sentencia de Sileno, el enigma de la Esfinge, y la elección de Fausto⁶⁵, es el destino de los que, como “arcilla humana”⁶⁶, espera Próspero/Rodó “modelar”

⁶³ Rodó, pp. 139-140 (El subrayado es mío).

⁶⁴ Rodó, p.182.

⁶⁵ Estos dos últimos personajes son citados tanto por Rodó en el *Ariel*, como por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

⁶⁶ Rodó, p. 227.

a la imagen de su Ariel. Porque “todo héroe trágico griego” es, como señala E. Trias, “capaz de autoafirmarse en su acción a pesar del infinito poder que se cierne sobre él y que amenaza con aplastarlo; o que terminará aniquilándolo”⁶⁷.

A este respecto, Miguel Gomes encontrará en Rodó, como en otros escritores de su tiempo, como por ejemplo, en Rubén Darío⁶⁸, el resonar de “los ecos de un texto europeo que, por lo demás, había impresionado fuertemente por las mismas fechas (1897) a otro modernista hispanoamericano, el José Enrique Rodó de “El que vendrá”⁶⁹. Me refiero a *Más allá del bien y del mal*⁷⁰ y, en particular, a los últimos fragmentos de la segunda parte, donde se habla de los “nuevos filósofos” o “filósofos del mañana”, que rechazan las poses de los falsos librepensadores que para Nietzsche eran, en realidad, despreciables “esclavos disertos, plumíferos hábiles al servicio del gusto democrático” (fragmento 44).⁷¹

RODÓ EN LA GRUTA DE PRÓSPERO

Rodó, considerado uno de los “primeros filósofos latinoamericanos”, se planteó una serie de cuestionamientos sobre la identidad de lo humano y su destino, y como escritor, inició, junto a sus contemporáneos, el difícil camino de pensar su tiempo en otra especie de futuro; por eso, considerarlo *sólo* en términos de la llamada “literatura

⁶⁷ Trias, Eugenio: *El canto de la sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 181.

⁶⁸ Miguel Gomes se refiere a “Palabras Preliminares” de *Prosas Profanas* (1896), de Rubén Darío. La primera edición contaba con un extenso estudio por José Enrique Rodó que abarca desde la página 7 hasta la 46. Este estudio se titula «Rubén Darío» y lleva por subtítulo «Su Personalidad Literaria - Su Última Obra»; Rodó lo redactó en Montevideo en 1899.

⁶⁹ Ette, Ottmar. “Así habló Próspero: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel”. *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 528, 1994, p. 59.

⁷⁰ *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886).

⁷¹ Gomes, Miguel: “La nostalgia modernista del centro: dos Prólogos”, University of Connecticut-Storrs, s.f.

latinoamericana” es “limitarlo”. Nótese, por ejemplo, cómo Nietzsche no es “reducido” al arquetipo de “literatura alemana”. En este sentido, las nuevas lecturas del *Ariel* lo proponen como un importante reto ético, estético y de por sí, ideológico, para el pensamiento contemporáneo en general.

Por esta razón, este breve ensayo pone como “acorde cadencial y transitorio” la propia situación actual de los(as) escritores(as) e intelectuales de origen latinoamericano; y con el fin de ejemplificar dicha “situación”, quisiera considerar una reciente sentencia escrita por un crítico en el Suplemento Cultural *Babelia*, del diario español *El País*: “...para ser literatura auténticamente latinoamericana ésta no debe escribir literatura latinoamericana”.

Rodó, en su afán de escribir para la “juventud de América”, se sitió en la gruta de Próspero, y a través de esa “levedad ideal” de su *Ariel*, abrió una herida en el cráneo donde siguen residiendo, los fantasmas de su sala de estudio.

Concluimos retomando la hipótesis a la que espera haberse acercado este ensayo, dejando entrever la necesidad de continuar leyendo y re-leyendo el *Ariel*, libro que en un determinado momento fue considerado “démodée” por algunas generaciones de escritores latinoamericanos, hispanistas y americanistas. Texto que sigue siendo leído principalmente desde aspectos sociopolíticos referentes a las relaciones entre Estados Unidos y América Latina⁷² (aunque Rodó dedica a este tema sólo el V Capítulo⁷³), lo que ha creado un estereotipo, fortalecido por el llamado “ariélismo”, ejercido por las élites y oligarquías que todavía son endémicas en América.

En todo caso, para este estudio es importante destacar trabajos como los de Ottmar Ette⁷⁴, que proponen nuevas discusiones del *Ariel* desde los estudios filosóficos actuales, reflexionando sobre las

⁷² Aunque es importante destacar que el “intervencionismo” estadounidense que crítica, Rodó no ha hecho más que crecer y expandirse por el resto del mundo.

⁷³ Rodó, pp. 195-218.

⁷⁴ Ette, Ottmar. “Así habló Próspero”: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 528, 1994, pp. 49-62.

propuestas de Rodó “más allá del bien y del mal”, y de la propia “belleza”⁷⁵ que él, como buen *mousikós*, tanto trató de “cultivar” en pos de alcanzar su ideal de Sujeto: Ariel. Pero este ideal parece seguir destinado a residir en ese “reino interior”, en esa “Thule” del alma⁷⁶ que describe en su *Ariel*, un lugar al que este ensayo solamente ha tratado de observar no desde el *logos*, sino desde esa *mousiké* aparentemente “oculta” en la *poiesis* de Rodó y sus contradicciones.

REFERENCIAS

Libros:

- Aristóteles (2001). *Política*, (trad. Patricio de Azcárate), Colec. Cent. II, Madrid: Espasa.
- Crespo Güemes, E. (2007) (Ed.). *El Banquete, de Platón*, Madrid: Síntesis.
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*, (int., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual), Madrid: Biblioteca Nietzsche, Alianza.
- Nietzsche, F. (2002). *Nietzsche contra Wagner* (trad. José Luis Arántegui), Madrid: Siruela.
- Platón (2006). *La República*, (trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano), Clásicos de Grecia y Roma, Madrid: Alianza Editorial.
- Rodó, J.E. (2000) *Ariel* (Ed. Belén Castro), Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

⁷⁵ Recuérdese cómo en el *Ariel* Rodó escribe: “... en la esfera de lo relativo, lo bueno y lo verdadero, de lo hermoso”, hay que “aceptar la posibilidad de una belleza del mal y del error”, p. 170. A esto puede agregarse lo escrito por Juana Sánchez-Gey (y citado por Thomar Ward), sobre cómo el modernismo mostró un “deseo de belleza” sin dejar de ser “convinciente y profundo en las ideas”; véase SANCHÉZ - GEY, Juana: “El modernismo filosófico en América”, en *CuA*, 1993, n° 41, p. 110. Citado en: WARD, Thomas: pp. 492-493.

⁷⁶ Rodó, p. 160.

Trías, E. (2007). *El canto de la sirenas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Shakespeare, W. (2007). *La Tempestad*, (trad. y notas de Luis Astrana Marín) en *Obras Completas*, Tomo II, Madrid: Aguilar, pp. 525-562.

Diccionarios/Enciclopedias:

An intermediate. Greek-english Lexicon, Found upon The Seventh edition of Lindell and Scott's Greek-english Lexicon, Oxford: Clarendon Press, 1945, UK, p. 520.

Artículos:

Acosta, Y. (2003). "Ariel de Rodó: un comienzo de la Filosofía latinoamericana", en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 18, N° 2, pp. 2-19.

Castillo, J.R. (2001, julio/diciembre). "Ariel/ariel: (La Tempestad de Shakespeare y una vision en la literature latinoamericana)" en *Contexto*, 2ª etapa, Vol. 5 – N° 7, pp. 47-57.

Ette, O. (1994). "Así habló Próspero': Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 528, pp. 49-62.

Gómez-Martínez, J.L. (1981). "Sociedad y Humanidad en Ariel: Reflexiones ante una nueva lectura", en *Texto/contexto en la literatura iberoamericana* (Madrid/Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 117-127.

Trías, E. (2007). "Música y Filosofía del límite", en *Discursos de Investidura como Doctores Honoris Causa de don Eugenio Trías Sagnier y don José Saramago*, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 19-34.

Ward, Th. (2002). "Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo", en *Nueva Revista de Filología Hispánica - NRFH*, n° 2, pp. 489-515.

Publicaciones en línea:

Gómes, M. "La nostalgia modernista del centro: dos prólogos", The

University of Connecticut-Storrs. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Gomes.html> (consultado el 23/12/2007).

Heidegger, Martin; “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”, conferencia dada el 4 de Abril de 1967, en la Academia de las Ciencias y de las Artes, en Atenas. Traducción revisada de Breno Onetto M., Stgo Valparaíso 1987/2001. Disponible en: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm (consultado el 26/12/2007).

Trías, Eugenio: “El canto de las sirenas”, en **Opinión**, de *El Mundo*, 10 de agosto de 2005, Madrid, España. Disponible en: <http://www.elmundo.es/papel/2005/08/10/opinion/1844578.html> (consultado el 26/12/ 2007).

Trosman, Nora: “El Salto: La Apertura Abismal de un Acto”, en *El hilo de Ariadna*, Vol. 18. Disponible en internet: http://www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen8/art15_pensa.asp (consultado el 30/12/2007).