

# Una danza verbal

## *Motivos de Proteo* de José Enrique Rodó

**Simon Horsten**

Estudiante de la maestría de Literatura Iberoamericana  
Universidad de los Andes, Venezuela

---

En este artículo exploro *Motivos de Proteo*, de José Enrique Rodó, a partir de una metáfora interpretativa: la danza. Ésta consiste según la sugerencia del propio Rodó en dos campos semánticos: el *ritmo* (musicalidad, melodía, armonía etc.) y el *movimiento* (el viaje, gimnástica etc.). Para ello, estudio el trasfondo filosófico del escritor uruguayo, que hereda contradictoriamente tanto del positivismo como del espiritualismo. En cuanto al ritmo / la música también yacen residuos del Romanticismo en la obra de Rodó (cfr. Schopenhauer, Nietzsche y Wagner).

Combinando un estudio lexicográfico con un panorama filosófico, y usando la metáfora de la danza para leer *Motivos de Proteo*, pretendo rescatar el texto como expresión *viva* de un pensamiento *vivo*.

### RESUMEN

**PALABRAS CLAVE:**

Rodó, danza, ritmo,  
*Motivos de Proteo*

---

## ABSTRACT

This article explores *Motivos de Proteo* by José Enrique Rodó making use of an interpretative metaphor: dance. Following Rodó's own suggestion, dance is composed of two semantic fields: *rhythm* (musicality, melody, harmony etc.) and *movement* (travel, gymnastics etc.). In order to make this analysis, a study is made of the philosophical background of the Uruguayan writer, a contradictory legacy both of positivism and spiritualism. Concerning the rhythm / music, we can also find traces of Romanticism (cfr. Schopenhauer, Nietzsche and Wagner) in the work of Rodó.

## KEY WORDS:

Rodó, dance, rhythm,  
*Motivos de Proteo*

Combining a lexicographical study with a philosophical view, and using the metaphor of dance to read *Motivos de Proteo*, I pretend to recover the text as a *vivid* expression of *vivid* thought.

---

“(…) Leibnitz opinó que la persecución de las tres grandes quimeras, —*tria magna inania*—: la cuadratura del círculo, la piedra filosofal y el movimiento perpetuo, ha sido ocasión de esfuerzos y experiencias en que el espíritu humano ha aprovechado más que en gran número de investigaciones donde se marcha derechamente a la verdad con adecuado instrumento y método seguro.”

**Motivos de Proteo**, LXXV. (Rodó, 1993, p. 183)

## I

“A mediodía el anciano vino desde la onda salada, halló las gordas focas y enseguida se acercó a ellas y contó su número. Nos contó primero a nosotros, como unos de los monstruos marinos, no sospechaba en su timo que fuera un engaño. El anciano no había olvidado sus trucos engañosos: pues, fíjese, primero que nada se convirtió en un león de buena melena, luego en una serpiente y en un leopardo y en un jabalí grandote; se convirtió en agua resbalosa y en el follaje de un árbol.”

**Odisea**, IV, 450-458. (Hom. *Od.*, IV, 450-458. Trad. nuestra)

## II

En el mundo occidental, la filosofía, la música y la literatura nunca han sido tan estrechamente pensadas y relacionadas entre sí como en la Alemania del siglo XIX. Una obra prototípica al respecto es *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, cuyo título original era, y no es por casualidad, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*,

o bien: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Este libro, el primer libro de un Nietzsche recién nombrado catedrático de filología clásica en la universidad de Basel (Nietzsche, 2005, pp. 9-10), reflexiona a partir de la filosofía presocrática sobre la cúspide de la cultura occidental —las tragedias de Esquilo y Sófocles— y la supuesta muerte de aquélla por manos de Sócrates y Eurípides. En las tragedias de los dos primeros se alcanza la unión de la música apolínea y la dionisiaca; es ésta la que sobre todo simboliza la vida humana y hasta la naturaleza:

La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. (Ibid., pp. 51-52)

Nietzsche escribió esa primera obra bajo la influencia de Richard Wagner [Ibid., p. 14 (Introducción)], el compositor que primero es alabado como el padre del *renacimiento* de la tragedia y luego refutado decepcionadamente, ambas veces por el mismo Nietzsche. Es significativo ver que Wagner no sólo componía óperas y otras piezas musicales, sino que también era escritor, incluso de los poemas a que ponía música en sus grandes óperas. Asimismo, el filósofo del martillo era pianista y compositor de música; además, sus obras (en particular *Also sprach Zarathustra*) son consideradas textos de un alto nivel poético, aún aparte de su contenido filosófico.

Otro filósofo y reconocido escritor alemán cuyo pensamiento es imposible verlo separado de la música es Arthur Schopenhauer, exponente también del siglo XIX, con una considerable influencia en las ideas de Nietzsche. Pasando por alto todos los matices, se pudiera resumir la base de la visión schopenhaueriano acudiendo al título de su obra más importante: la realidad que pensamos conocer es un *mundo como voluntad y representación*. La voluntad es el motor tanto de nuestra experiencia como de la naturaleza en sí; Schopenhauer muestra que es imposible definir satisfactoriamente la noción de voluntad, pero sí sostiene que “la música ‘representa’ la voluntad, que a través de la música ‘conocemos’ la voluntad.” (Wood, 1996, p. 313)<sup>1</sup> Es más: “La música es tan significativa para Schopenhauer que cree que una teoría del conocimiento de la música tiene igual importancia que una teoría del conocimiento del mundo.” (Ibid., p. 312)<sup>2</sup> Lo resume nuevamente el título de uno de sus trabajos: *la música es una metafísica* (Rodríguez & Salvador, 1987, p. 191).

Nietzsche, Wagner y Schopenhauer muestran que el enmarañamiento entre filosofía, escritura literaria y música va más allá de la coincidencia histórica; en el siglo XIX existe

*“La música es tan significativa para Schopenhauer que cree que una teoría del conocimiento de la música tiene igual importancia que una teoría del conocimiento del mundo.”*

1. Trad. nuestra. La frase completa en inglés: “Schopenhauer’s basic claim is that music ‘represents’ the will, that through music we ‘know’ the will.”

2. Trad. nuestra. En inglés: “Music is of such significance to Schopenhauer that he believes that a theory of knowledge of music is as important as a theory of knowledge of the world.”

una fuerte afinidad entre esas tres ramas que luego venían separándose por influencia de las ciencias positivistas. La música es considerada el arte más perfecto, la única forma bajo la cual es posible acercarse a la esencia del ser, a la armonía de la naturaleza, al ritmo vital de la cosa en sí. Y no sólo expresa la música lo que nunca pudiera expresarse de otra forma en cuanto a la naturaleza; el mismo Wagner —como muchos otros por toda Europa— intentó captar la esencia de la nación, “eso que los románticos llamaban el espíritu de un pueblo o de una comunidad.” (Ibid.) En todo caso, si la filosofía logra ordenar el pensamiento y apuntar la esencia, si la poesía logra hacer lo mismo a través de imágenes y figuras, es la música y sólo la música que logra la unidad de sentir y pensar.

“¡Cuán fácil es que la conciencia de nuestro ser real quede ensordecida por el ruido del mundo (...)!” (Rodó, 1993, p. 89) Para muchos pensadores del siglo XIX, será primordial escuchar la música, la melodía, el ritmo verdadero por entre aquel ruido que nos rodea.

### III

Proteo, el anciano que en el cuarto canto de *La Odisea* se deja vencer por Menelao después de unas admirables metamorfosis, no sólo es un dios marino; incluso tiene la forma de una ola, que no es una sola, sino un sinnúmero de reformaciones posibles y realizadas. El anciano profeta de Faros (o Faro) puede convertirse en otra forma siempre y sólo cuando se le antoje (Graves, 1960, p. 240). Varios héroes querían consultar el dios del mar, pero ése “era avaro de su saber, esquivo a las consultas, y para eludir la curiosidad de los hombres apelaba a su maravillosa facultad de transfigurarse en mil formas diversas.” (Rodó, 1993, p. 61) Esa particularidad del anciano da lugar a que en castellano exista el adjetivo *proteico*, que significa “que cambia de formas o de ideas” (DRAE, 2001).

No sólo Homero menciona a Proteo en la Antiguëdad; luego éste desempeñará papeles en obras tan importantes como *Helena* del tragediógrafo Eurípides y las *Geórgicas* de Virgilio. Pero ocurre algo curioso: la famosa facultad del anciano resulta repercutir en el mismo

mito, que iba adoptando el don de Proteo. Pues si Proteo en *La Odisea* es un profeta divino de la isla de Faros, a partir de Heródoto aparece como un rey egipcio, y Eurípides a su vez habla de Proteo como el rey de Faros, combinando las versiones anteriores. Siglos después, el gran genio de hexámetros latinos acude nuevamente a la antigua versión en que Proteo no es ningún rey sino un dios del mar; no obstante, el escenario de las transformaciones “se traslada de Faros a Palene” (Grimal, 1981, pp. 456-457).

De modo que el profeta Proteo, cambiando de forma dentro y a través de los distintos mitos, es la figura por antonomasia de la transfiguración inagotable. Es el vasto saber que siempre es capaz de reinventarse.<sup>3</sup>

#### IV

Motivos de Proteo es una larga reflexión sobre la vocación individual y sus ventajas para la sociedad. A lo largo del texto aparecen centenas de ilustraciones históricas, anécdotas de los genios de la humanidad y numerosas parábolas que funcionan en el

3. De ahí que, como señala Liliana Weinberg en la introducción de *Pensar el ensayo*, Proteo ha sido pensado numerosas veces en relación con el ensayo como género dinámico e híbrido: “(...) abundantes son las interpretaciones de la forma del ensayo que la asimilan a la figura de Proteo en su aspecto cambiante, inasible, movedizo, en su extrema plasticidad, en su permanente capacidad de transformación (...)”. Weinberg (2007), p. 10. A propósito: el título de aquella introducción es ‘Motivos de Prometeo’, una referencia directa a Rodó, y al mismo tiempo un distanciamiento claramente pronunciado.

libro como un “paradigma dinámico” (Bastos, 1981), para integrar el término de Bastos.

Lo que vale destacar aquí es el uso recurrente en todo el texto de palabras como *ritmo*, *rítmico*, *disonancia* o *armonía*, palabras del campo semántico de la música. La música en sí Rodó simplemente la categoriza como una de las artes, los compositores no son mayores genios que los escritores o los pintores, sin excluir siquiera los grandes científicos. Pero llama la atención el que muchas veces, cuando empieza a hablar del alma humana, de la estructura del espíritu o de la esencia de la vida, hace uso de metáforas musicales.

Ya en el primer capítulo aparece:

Somos la estela de la nave, cuya entidad material no permanece la misma en dos momentos sucesivos, porque sin cesar muere y renace de entre las ondas: la estela, que es, no una persistente realidad, sino una forma andante, una sucesión de impulsos rítmicos, que obran sobre un objeto constantemente renovado. (Rodó, 1993, p. 64)

Pocas páginas después se habla del “ritmo sosegado y constante de las transformaciones del tiempo”, que además es un “ritmo sagrado” (Ibid., p. 66). Cuando actúa Goethe, ése lo hace con “el tenaz y rítmico esfuerzo de la voluntad” (Ibid., p. 301). Y más claro aún: Rodó habla de la “persistencia del *ritmo* en las fases sucesivas del pensamiento humano.” (Ibid., p. 147, el subrayado pertenece a Rodó)

Pero no siempre debe ser tan explícito el vínculo con el alma o el pensamiento, también (y a menudo) aparecen palabras con un significado musical en una metáfora o una figura que habla tan sólo indirectamente de la esencia: “el cuerpo, transfigurándose, acelera el ritmo de su crecimiento” (Ibid., p. 70), o:

Un arranque de sinceridad y libertad que te lleve al fondo de tu alma, fuera del yugo de la imitación y la costumbre, fuera de la sugestión persistente que te impone modos de pensar, de sentir, de querer, que son como el ritmo isócrono del paso del rebaño, puede hacer en ti lo que la obra justiciera del tiempo verificó en la inscripción de la torre de Alejandría. (Ibid., p. 88)



El ritmo siempre Rodó lo menciona en un contexto positivo [“la constancia de la acción enérgica, rítmica y fecunda” (Ibid., p. 191), “original armonía” (Ibid., p. 228)] o elevado [“ritmo sagrado”, “divino ritmo” (Ibid., p. 159)], y hasta es integrado a veces en axiomas o lemas: “Todo el hervor tumultuoso de nuestras pasiones adquiere ritmo y ley si se las refiere a un principio” (Ibid., p. 132) y con más firmeza aún: “Alma musical es la nuestra; alma forjada como de la substancia de la música; vaga, cambiante e incoercible” (Ibid., p. 196). Y un pasaje un poco más largo, pero repleto de referencias musicales:

Todo está en conocer su resorte central y dominante; su pasión o idea superior: ese ‘primer móvil’ del alma, no siempre manifiesto en las acciones de los hombres, y descubierto el cual vemos tal vez resolverse las disonancias de una vida en unidad y orden supremo: como aquel que, confuso y desconcertado entre sublimes ondas de música, halla de pronto el hilo conductor que ordena el vasto ruido en estuenda armonía. (Ibid., p. 275)

Efectivamente, una vida lograda en cuanto a la vocación personal, es denominada más de una vez “una vida armoniosa” (Ibid., p. 71) y si, al contrario, las cosas no van como deberían ir, debe haber algo de “contradictorio y disonante” (Ibid., p. 95).

Así pudiéramos seguir citando; bástenos con una mención de los últimos capítulos de *Motivos de Proteo*, que siguen conteniendo

unas importantes referencias musicales. Rodó ha desplazado el enfoque del individuo al pueblo; y éste también parece poseer un ritmo:

Cambian los pueblos mientras viven; mudan, si no de ideal definitivo, de finalidad inmediata; pruébanse en lides nuevas; y estos cambios no amenguan el sello original, razón de su ser, cuando sólo significan una modificación del *ritmo* o estructura de su personalidad por elementos de su propia substancia que se combinan de otro modo, o que por primera vez se hacen conscientes [...]. Gran cosa es que esta transformación subordinada a la unidad y persistencia de una norma interior, se verifique con el compás y ritmo del tiempo [...]. (Ibid., p. 310, el subrayado pertenece a Rodó)

En el penúltimo capítulo aparece la más impactante y pura de las creaciones musicales en una poderosa contradicción: “se fija mi atención en una muda sinfonía: la de las hojas, que desprendidas, en bandadas sin orden, de los árboles, que van dejando desnudos, pueblan el suelo y el aire, a la merced del viento.” (Ibid., p. 311) La misma oración, dividida por comas en pequeñas partes rítmicas, parece sugerir una musicalidad, los últimos compases de una gloriosa sinfonía.

Me permito esta vastedad de citas para mostrar la omnipresencia del campo semántico de la música en pasajes claves del texto. La insistencia en la relación entre el ritmo (la armonía, la música) y las más profundas entrañas de nuestra alma no parece compatible con la idea —mencionada por Rodó— que la música represente el pensamiento (Ibid., p. 67); es cierto que para el autor el pensamiento reside en parte en el alma, no hay una separación clara entre esos dos. Pero aún aparte de eso, considero evidente la herencia de todo un pensamiento romántico acerca de la música como expresión de nuestro ser.

## V

*Ariel*, la obra más difundida del uruguayo José Enrique Rodó, se publica en 1900, el último año del siglo XIX. Nueve años después nace *Motivos de Proteo*. El autor pasa por el umbral del siglo XX y se alimenta de él, pero sus raíces filosóficas se encuentran en el siglo anterior, cuando se inicia “en el ambiente de intenso positivismo spenceriano del Montevideo universitario del 90” (Ardao, 1956, p. 27).

En los países recién nacidos del continente americano, en las décadas después de la Independencia, la filosofía fue dominada por el positivismo; se sentía la necesidad de una filosofía aplicable y útil para la vida pública, para la formación de naciones. Lo declara claramente el argentino Juan Bautista Alberdi en sus *Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea* (1842): en otras naciones del mundo bien se pudiera estudiar “el sentido de la filosofía especulativa, de la filosofía en sí”, en cambio en Latinoamérica se debería estudiar “la filosofía aplicada a los objetos de un interés más inmediato para nosotros; en una palabra, la filosofía política, la filosofía de nuestra industria y riqueza, la filosofía de nuestra literatura, la filosofía de nuestra religión y nuestra historia” (citado por Oscar Terán en Alberdi, 2005, p. XVIII (Prólogo)). No se copiaban simplemente las teorías positivistas de Comte, Spencer o Mill—en cada país las ideas iban adaptándose a la realidad latinoamericana.

Sin embargo, observa Leopoldo Zea, a finales del siglo XIX resultaba que el positivismo tenía (o había tenido) su utilidad y su función proveyéndole a Latinoamérica “conciencia de su existencia” (“it gave Latin America an awareness of her existence”), pero que no era suficiente<sup>4</sup>. Hacía falta otra cosa, un elemento más.

Indagando la filosofía en el Uruguay en el siglo XX, Arturo Ardao demuestra que en el ambiente intelectual uruguayo no se rechazaba el positivismo, sino que se transformaba el positivismo agregando elementos ajenos a éste, más que todo provenientes del espiritualismo. No era una reacción en contra, era más bien un ir más allá: “El positivismo, que es la piedra angular de nuestra formación intelectual, —dice Rodó vehemente— no es ya la cúpula que la remata y corona.” (Ardao, 1956, p. 29)<sup>5</sup>

De la “rígida antítesis doctrinaria entre el epiritualismo y el positivismo” nace una filosofía más practicada que teorizada, que Ardao llama la *filosofía de la experiencia*, una dirección o vertiente que era “extraña en absoluto [...] a toda idea de escuela y aún de movimiento”, ya que “[se] irguió contra el abstraccionismo del lenguaje conceptual, contra el espíritu de generalización y sistematización, contra los verbalismos de la razón especulativa, contra el intelectualismo. Exaltó por el contrario —aunque eludiendo el irracionalismo— la espontaneidad viviente del pensamiento en la realidad inmediata de la conciencia, el conocimiento no separado de la acción.” (Ardao, 1956, pp. 22-23)

Rodó es, junto al catedrático de filosofía Carlos Vaz Ferreira, el máximo representante de esa filosofía de la experiencia. De lo anterior sigue que no pudiese ser en absoluto un filósofo en el sentido tradicional de la palabra; Rodó es un hombre de las letras, un escritor que se sirve tanto de ideas como de imágenes. Y logra en sus escritos una lisa unión del espiritualismo y el positivismo. Aunque éste en la recepción ha sido relacionado más con Rodó que aquél, ya hemos

4. “Positivism was good in the sense that it gave Latin America an awareness of her existence, but not so good in as much as it advocated the rejection of those experiences which did not have the supposed certainty of the physical sciences. It was useful but insufficient.” Zea, 1968, p. 7.

5. Zea (1968) (p. 8) cita la misma frase, pero en traducción.

visto que él mismo ponía el positivismo al servicio de algo más elevado, tal como el materialista Calibán estaba al servicio del espiritualista Ariel en su obra del 1900. Siempre aparecen esos dos mundos el uno al lado del otro. Si en *Motivos de Proteo*, donde nombra a una gran cantidad de artistas y científicos, hay como una reivindicación de la ciencia a la que nunca se hubiesen confesado Schopenhauer o Nietzsche, al mismo tiempo se lee mucho más alabanzas de los románticos Victor Hugo y Goethe que de realistas y naturalistas como Zola, Balzac o Flaubert, quienes tenían una gran afinidad con las (nuevas) ciencias.

Concluyamos que en el pensamiento rodoniano yacen los residuos de gran parte de la producción filosófica del siglo XIX e inicios del siglo XX. No es sin razón que “su nombre haya sido pensado [por Zea] en relación con Schopenhauer, Nietzsche, Boutroux y Bergson.” (Bachelier, 1963, p. 766. Trad. nuestra). Yacen residuos, pero Rodó los trata con una suma creatividad y con cierta dispersión, sin sistematizarlos. Por ejemplo, en *Motivos de Proteo*, habla continuamente de la voluntad, un término clave en las filosofías de Schopenhauer (la voluntad de la naturaleza) y Nietzsche (la voluntad del poder). La voluntad rodoniana, empero, es una noción mucho más clara, siendo el motor del actuar humano hacia el desarrollo de la vocación.

También, como Nietzsche, hace uso frecuente de las palabras *ritmo* y *rítmico*, y de términos musicales en general. No obstante, el uruguayo replantea esos términos dentro

de un discurso mucho más positivo (frente al pesimismo de los dos alemanes) y más positivista, e incluso más bien de índole práctico-ética. He aquí un efecto típico de la síntesis proviniendo de la “rígida antítesis doctrinaria entre el espiritualismo y el positivismo” (Ardao, 1956, p. 22): ideas y conceptos que vienen de una corriente sencillamente contradictoria al positivismo son integrados en textos con un importante trasfondo positivista, sin que el texto final muestre una ruptura, un desequilibrio. El que eso sea posible tiene que ver con que los textos de Rodó no son tratados filosóficos, no abarcan asuntos filosóficos puros y duros; tratan de temas que tienen que ver con el desarrollo de Latinoamérica —la educación en *Ariel*, la vocación individual en *Motivos de Proteo*—, pensados por un escritor que codiciosamente se alimenta de la filosofía, la ciencia, el arte y la experiencia concreta. Rodó no se preocupa por posibles contradicciones teóricas; su filosofía es “lo que él mismo llamó *filosofía de la acción y la vida*.” (Ibid., p. 34)

Rodó lo declara ya en 1899, concluyendo un ensayo sobre Rubén Darío:

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; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. (Ibid., p. 26)

Y esas “concepciones más altas” habrá que buscarlas en el idealismo, el espiritualismo, el romanticismo—en la antípoda del positivismo.

## VI

La metáfora interpretativa de la danza no es, por supuesto, gratuita. Ninguna otra imagen reúne de un modo tan sucinto e inequívoco la música y el ritmo como esencia vital, con el movimiento, el cambio incesante.

## VII

*Motivos de Proteo* es una larga reflexión sobre la vocación individual y sus ventajas para la sociedad. Esa sociedad uruguaya y todo el continente americano están sujetos a inmensos cambios en el siglo XIX y durante la vida de Rodó. Cien años antes de la publicación de *Motivos de Proteo*, todavía no existían las distintas naciones de América; en apenas cuatro, cinco generaciones, se ha pasado por la colonia y la independencia, por los primeros estados liberales y los primeros caudillos y dictadores hasta países marcados por altibajos, en pleno desarrollo, luchando contra las fuerzas post-coloniales o inmersos en luchas internas. En todo caso, el cambio es la gran constante del continente.

Relacionamos ese contexto histórico con la filosofía de la experiencia (o de la acción y la vida) y no puede sorprender que Rodó haga mucho hincapié en la flexibilidad, el movimiento continuo, el carácter necesariamente proteico del hombre.

Ya en el primer capítulo aparece: “Cada pensamiento de tu mente, cada movimiento de tu sensibilidad, cada determinación de tu albedrío (...) son un impulso más” (Rodó, 1993, p. 63). El movimiento a menudo es mencionado en relación con el alma, con la esencia de la vida y el devenir y la naturaleza del hombre:

Hallar y traer al haz del alma esa ignorada riqueza: tal es tu obra y la de cada uno. Derramar luz dentro de sí por la observación interior y la experiencia: tal es el medio de abrir camino a la ocasión dichosa, que vendrá traída por el movimiento de la realidad. (Ibid., p. 84)

Y más adelante: “La excitación, el movimiento, de la vida, no es capaz de crear una aptitud que no tenga su principio en la espontaneidad de la naturaleza; pero es infinitamente capaz de descubrir y revelar las que están ocultas.” (Ibid., p. 127) Y otra vez el alma:

El amaneramiento, que hace resumirse el espíritu del artista dentro de sí propio, es, frecuentemente también, una limitación de la voluntad, más que un vicio de la inteligencia. Viene cuando se enerva o entorpece en el alma la facultad de movimiento con que salir a renovar sus vistas del mundo y a explorar en campo enemigo. (Ibid., p. 155)

Resaltemos de una vez el uso recurrente de la palabra *voluntad*.

El movimiento siempre Rodó lo menciona en un contexto positivo (“la [sublimidad] de una formidable pasión en movimiento” (Ibid., p. 218), “un supremo objeto para los movimientos de nuestra voluntad” (Ibid., p. 256)) o elevado (“un movimiento celeste” (Ibid., p. 156)), y hasta es integrado a veces en axiomas o lemas: “Cada pensamiento de tu mente, cada movimiento de tu sensibilidad, cada determinación de tu albedrío (...) son un impulso más en el sentido de una modificación” (Ibid., p. 63) y “la ola (...) impone a la igualdad inerte la figura, el movimiento y el cambio.” (Ibid., p. 62) A propósito, lo contrario también vale: lo que carece de movimiento, aparece en un sentido negativo. “¿Cuál es la más necia forma de orgullo? El orgullo de la inmovilidad.” (Ibid., p. 267)

Aparte de las menciones directas del movimiento, hay varios capítulos dedicados al andariego y el viajero, al hombre que se mueve por la tierra. El escritor sostiene que viajar es importante “porque los viajes son incentivo de renovación” (Ibid., p. 206).

El movimiento no sólo es un *Leitmotiv* en el texto de Rodó, incluso se refleja en la estructura del ensayo, y en el uso integrado de parábo-



las y anécdotas. Coincido con Bastos en observar que *Motivos de Proteo* “emerge como un movimiento —como un latir— que logra emular la simultaneidad pese a la ineludible sucesión del discurso; que mediante el dinamismo de la narrativa —las figuraciones— presenta intuiciones que habitualmente, convencionalmente, se reservan al ejercicio de la poesía.” Pero donde Bastos considera el texto meramente como un “ensayo de organización no tradicional”, como “un tejido” o un “tipo de texto (...) que tardará medio siglo en llegar a apogeos tan diversos como un Borges, un Lezama Lima” (Bastos, 1981, pp. 268-269), yo prefiero mostrar el movimiento del texto *hacia la vida*, el ensayo como reflejo y representación del ritmo del alma, que siempre gira alrededor de un mismo centro, y en que el centro es tan importante como el movimiento giratorio; “La índole del libro —advierte el propio autor— consciente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo ‘devenir’, un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.” (Rodó, 1993, p. 59) Un libro, se pudiera agregar, que vive al ritmo del alma humana.

En una palabra: prefiero ver el texto no como un tejido o una construcción —que a fin de cuentas son nociones relacionadas con la inmovilidad y ajenas o hasta contrarias a la vida—, sino como una verdadera danza verbal.

## VIII

El tonificante placer que trae el adecuado cumplimiento de nuestra actividad espiritual, se origina de la rítmica circulación de nuestros sentimientos e ideas; no de otro modo que como el placer de la bien trabada danza, en la que puede señalarse la más exacta imagen de una vida armoniosa, tiene su principio en el ritmo de las sensaciones musculares. Danza, en la alteza griega del concepto, es la vida, o si se quiere: la *idea* de la vida; danza a cuya hermosura contribuyen, con su *música* el pensamiento, con su *gimnástica* la acción. (Ibid., pp. 66-67. Los subrayados son de Rodó)

Para Rodó, el pensador de la acción y la vida, la danza es una metáfora sumamente interesante: “es la vida”. ¿Por qué? Primero que nada, para el optimista Rodó, la vida debe ser algo hermoso; no siempre lo es, pero si alguien logra desarrollar su vocación, si llega a entender y desempeñar el papel que le está atribuido por talento o por inclinación, entonces la vida posee hermosura, tal como la danza la puede poseer.

Ahora bien, ¿cómo se compone la danza? Por un lado necesita de música, ritmo, por Rodó en este pasaje relacionado con el pensamiento aunque, como ya hemos visto, a lo largo del texto no lo relaciona exclusivamente con el pensamiento. Pues, la música se vincula con el alma, la esencia de la vida, la naturaleza siempre cambiante del hombre. Con lo que late.

Por otro lado, la danza es algo más que pura música: requiere gimnástica, movimiento, acción. Ahí está el aspecto concreto de la vida, está el hombre que actúa, que viaja, que cambia el mundo alrededor de él. Si el ritmo es el cambio interior del hombre, es la acción el cambio exterior. “Reformarse es vivir,” Rodó lo subraya repetidas veces [Ibid., pp. 63, 189, 199 (donde añade: “Viajar es reformarse”)], con un guiño a la figura de Proteo. El cambio es la primera ley rodoniana para la vida.

Una noción fundamental para la danza y el cambio humano es el tiempo. El pasar del tiempo implica necesariamente el cambio; y en cuanto a la danza, ésta es el arte del tiempo, más enteramente aún

que la mera música. Pues, hasta los momentos de silencio e inmovilidad son un paso dentro de la expresión corporal, forman parte de la danza en su totalidad. La danza obliga al bailarín a buscar con gracia y originalidad nuevos movimientos mientras dure la música, mientras lata el corazón. No cambiar iguala la muerte: “quien no cambia de alma con los pasos del tiempo, es árbol agostado, campo baldío.” (Ibid., p. 313)

Dicho sea que aquí se nota nuevamente que el positivismo del uruguayo lo domina algo más elevado, algo esencialmente opuesto al positivismo, al científicismo, a la objetividad empírica. Con elementos positivistas y concretos (el pensamiento, la acción), Rodó es capaz de crear un conjunto que supere todo eso, una expresión artística, algo de cierta *hermosura*. En sus propias palabras: “(...) partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, [la filosofía de la experiencia] los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.” (Ardao, 1956, p. 26)

El capítulo en que aparece la definición de la danza “en la alteza griega del concepto”, termina con la siguiente receta:

El esquema de una vida que se manifiesta en actividad bien ordenada sería una curva de suave y graciosa ondulación. Varía es la curva en su movimiento; la severa recta, siempre igual a sí misma, tiende del modo más rápido a su fin; pero sólo por la transición, más o menos violenta, de los ángulos, podrá la recta enlazarse a su término con otra, que nazca de un impulso

*“quien no cambia de alma con los pasos del tiempo, es árbol agostado, campo baldío.”*

en nuevo y divergente sentido; mientras que, en la curva, unidad y diversidad se reúnen; porque, cambiando constantemente de dirección, cada dirección que toma está indicada de antemano por la que la precede. (Ibid., p. 67)

¿Qué hace el hombre que siga esa curva, viviendo como un Proteo rodoniano?

Baila.

## IX

En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, *sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros.*

**El nacimiento de la tragedia**, II (el subrayado es mío)

(Nietzsche, 2005, pp. 51-52)

## X

No sólo la vida es una danza; la obra *Motivos de Proteo* también baila.

La danza es un cambio continuo que guarda, sin embargo, una continuidad. Una secuencia de movimientos arbitrarios en cien distintos ritmos nunca será una danza, es ruido visual. Debe haber algún centro —quizás no visible, quizás apenas averiguable— que dirige los cambios; no sólo es un ritmo que orienta los movimientos, sino una visión estética, un *estilo* si se quiere. *Motivos de Proteo* funciona precisamente así. Es un texto que puede parecer a primera vista un tejido, un rompecabezas, una obra dispersa o un *collage*. En realidad, todas esas imágenes ignoran ya el centro, ya el dinamismo de que dispone el libro.

Hay un centro, doblemente presente: la temática y el estilo. Éstos orientan a todas las transfiguraciones y a los cambios, a todos los rodeos y excursiones. Pero también hay un dinamismo, una poderosa flexibilidad. “Grande es la unidad que enlaza todas las partes de nuestra existencia bajo una idea soberana; pero más bella y fecunda, si, poniendo a prueba la extensión de su fuerza ordenadora, se diversifica por la flexibilidad y la amplitud.” (Rodó, 1993, p. 219) El texto en momentos parece un Bucéfalo enfurecido, relinchando y lanzando coces sin rumbo, sin sensatez. Pero Rodó sabe de la sombra de su texto, y en el momento adecuado le dirige hacia el centro. La danza verbal es una danza moderna, un cambio constante, “un libro abierto sobre una perspectiva indefinida” (Ibid., p. 59), pero nunca se enajena de sí; “la más alta forma de perseverancia, del entusiasmo y de la fe, es su aptitud para extenderse y transformarse, sin desleírse ni desnaturalizarse.” (Ibid., p. 219)

Hemos llegado al último asunto que cabe dentro de esta coreografía académica: la indispensabilidad de la danza por razones lingüísticas.

Escribiendo *Motivos de Proteo*, surge un problema bien grave para el autor: es que el lenguaje nunca pudiese expresar lo que quiere decir, lo que intuye. Ardao aclara el problema:

El lenguaje, abstraccionista e intelectual por naturaleza, se interpone entre el pensamiento vivo y el pensamiento formulado, entre la psi-

cológica y la lógica de la inteligencia. He ahí el gran obstáculo que hay que soslayar, la gran dificultad que hay que superar. (Ardao, 1956, p. 32)

### En las palabras de Rodó:

El lenguaje, instrumento de comunicación social, está hecho para significar géneros, especies, cualidades comunes de representaciones semejantes. Expresa el lenguaje lo *impersonal* de la emoción; nunca podrá expresar lo *personal* hasta el punto de que no queden de ello cosas inefables, las más sutiles, las más delicadas, las más hondas. Entre la realidad de mi ser íntimo a que yo doy nombre de *amor* y la de tu ser a que tú aplicas igual nombre, hay toda nuestra disparidad personal de diferencia. Apurar esta diferencia por medio de palabras; evocar, por medio de ellas, en mí la imagen *completa* de tu amor, en ti la imagen *completa* del mío, fuera intento comparable al de quien se propusiese llenar un espacio cualquiera alineando piedras irregulares y se empeñara en que no quedase vacío alguno entre el borde de las unas y el de las otras. Piedras, piedras irregulares, con que intentamos cubrir espacios ideales, son las palabras. (Rodó, 1993, p. 297. Los subrayados pertenecen a Rodó)

(Observemos de paso que éste va a ser el gran tema de la filosofía del siglo XX, el del lenguaje. Rodó todavía no había muerto cuando Wittgenstein estaba componiendo su *Tractatus Logico-Philosophicus*.<sup>6</sup>)

Señala Rodó que lo que define a un gran escritor es precisamente que logre expresar su “singularidad individual” (Rodó, 1993, p. 297), que sepa sincronizar el pensamiento vivo y el pensamiento formulado.

De aquí que la originalidad literaria dependa, en primer término, de la sinceridad con que el escritor manifiesta lo hondo de su espíritu, y en segundo término, de la precisión con que alcanza a definir lo que hay de único y personal en sus imaginaciones y sus afectos. Sinceridad y precisión son resortes de la originalidad. (Ibid., p. 298)

6. Wittgenstein escribió su libro en pequeños papeles durante la Primera Guerra Mundial, antes de terminar la guerra en una prisión italiana (Störig 1996, p. 303). Rodó feneció en 1917, igualmente en Italia.

Ardao no menciona la posible solución para el problema lingüístico, pero la naturaleza de *Motivos de Proteo* ofrece la respuesta personal de Rodó, respuesta que no puede asombrar.

Por el carácter proteico, por el lenguaje poético, por el uso dinámico de las parábolas, por las figuras recurrentes del ritmo y el movimiento, por la estructura inacabada del texto—en una palabra: por ser una danza verbal, *Motivos de Proteo* sigue siendo pensamiento vivo. Esta respuesta al obstáculo del lenguaje, es verdad, no sorprende por su contenido, mas sí por exitosa. La vastedad del proyecto rodoniano-proteico logra realmente simular el pensamiento vivo, la idea pensada en el momento de lectura, la vida en sí. O si se quiere: la idea de la vida.

## XI

La metáfora interpretativa de la danza es, por supuesto, gratuita. Igual vigencia tendrían imágenes como la onda, las llamas de una fogata, las pinturas de Van Gogh, el habla cotidiana, la agonía del toro, la doble hélice del ADN, las plumas del pavo real, el juego infantil, el vuelo del colibrí, el baile.

■ Mérida, marzo 2011.

## Bibliografía

- ALBERDI, Juan Bautista. (2005). *Política y sociedad en Argentina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ARDAO, Arturo. (1956). *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*, México—Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.
- BACHELLER, C. C. (1963). "An introduction for studies on Rodó", *Hispania*, 46 (1963), pp. 764-769.
- BASTOS, María Luisa (1981). "José Enrique Rodó: la parábola como paradigma dinámico", *Hispanic Review*, 49, (1981), pp. 261-269.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española* (22a ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- GRAVES, Robert (1960). *The Greek Myths*. Londres: Penguin Books.
- GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005). *El nacimiento de la tragedia*, intr. y trad. de Pascual, A.C. Madrid: Alianza Editorial.
- HOMERUS (1962). *Homeri Odyssea*, ed. von der Mühl, P., Basel: Helbing & Lichtenhahn.
- RODÓ, José Enrique (1993). *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos & SALVADOR, Álvaro (1987). *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana: las literaturas criollas de la independencia a la revolución*, Madrid: Ediciones AKAL.



- STÖRIG, Hans Joachim (1996). *Geschiedenis van de filosofie 2*, Utrecht: Het Spectrum.
- WEINBERG, Liliana (2007). *Pensar el ensayo*, México: Siglo XXI Editores.
- WOOD, Rupert (1996). "Language as Will and Representation: Schopenhauer, Austin, and Musicality", *Comparative Literature*, 48, (1996), pp. 302-325.
- ZEA, Leopoldo (1968). "Philosophy and thought in Latin America", *Latin America Research Review*, 3 (1968), pp. 3-16.