



Idea e imagen: el cuaderno perdido de José Enrique Rodó¹

Elena Romiti²

Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional

Resumen

El proceso de pensamiento y escritura de Rodó se centra en una célula de composición genética que nace de la relación indisoluble de la idea y la imagen. Los materiales preparatorios y borradores manuscritos del Archivo Rodó permiten documentar e investigar dicho proceso. El cuaderno *Gráfico-Poético* permaneció fuera del dominio público hasta 1980, sin poder ser estudiado ni considerado por la crítica rodoniana hasta el momento. A partir de este documento se observa “un nuevo modo de pensar” (Vaz Ferreira, 1910) centrado en la imagen y en el reencuentro de Rodó con antiguas tradiciones pitagóricas y con pensadores contemporáneos como Bergson, desde un acto de libre apropiación característico del intelectual latinoamericano.

Palabras clave: idea, imagen, composición genética, cuaderno perdido, tradiciones pitagóricas, Bergson.

Abstract

Rodó's process of thinking and writing is centered in a genetic cell of composition born from the relationship between idea and image. The preliminary materials and its written drafts from the Rodó's Archive at the Uruguayan National Library, allow us to document and research that process. The notebook called *Gráfico-Poético* stayed out of public domain until 1980, without being studied neither

1. Este artículo es un avance de un proyecto mayor, que se propone el ordenamiento, digitalización, transcripción y estudio del Archivo Rodó, en el marco del Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, con la colaboración de la Sociedad Rodoniana. El trabajo tiene como antecedente la ponencia titulada “Rodó y la literatura de ideas”, presentada en LASA CONO SUR 2017.

2. Elena Romiti es doctora por la Universidad de Córdoba (Argentina), investigadora de la Biblioteca Nacional y profesora de literatura iberoamericana en el Instituto de Profesores Artigas. Sus últimos libros son: *Las poetas fundacionales del Cono Sur* (2013), *Archivos Ficcionales: La Sobreviviente, de Clara Silva* (2015) y *Unamuno y Uruguay: archivo epistolar* (2016). Correo electrónico: eromiti@bibna.gub.uy

considered by the Rodonian criticism until now. With that document is possible to see “a new way of thinking” (Vaz Ferreira, 1910) focused on the image and the meeting with old Pythagorean traditions, as well as the dialogue with contemporaneous thinkers like Bergson, from an act of free appropriation quite singular among Latin American intellectuals.

Key words: idea, image, genetic composition, lost notebook, Pythagorean traditions, Bergson.

La literatura de ideas en Latinoamérica puede entenderse como un signo de identidad que tiene un lugar central en la historia del continente desde la época del descubrimiento. En este sentido, es bueno recordar, la larga tradición ancilar de una literatura que comenzó siendo el instrumento para la creación de un Nuevo Mundo. Así las *Crónicas de Indias* fueron el género inaugural no solo de la literatura latinoamericana sino de la propia Latinoamérica.

Sin embargo, es en el siglo XIX cuando las independencias políticas de las naciones latinoamericanas dan lugar a los problemas de las independencias intelectuales y culturales, que la literatura de ideas adquiere un nivel de conciencia mayor.

En este sentido, Eduardo Devés Valdés (2000) propone formular una teoría que permita integrar y comprender mejor el pensamiento latinoamericano de los siglos XIX y XX, interpretándolo, a partir de su movimiento intrínseco (no extranjero), como la oscilación del impulso modernizador e identitario americanista. Estudia esta alternancia desde la época de la generación de Sarmiento, antes de 1850, que se caracteriza por el afán modernizador y civilizatorio. Con Rodó como máximo exponente señala el predominio de la onda identitaria con la publicación de *Ariel* (1900), obra en que manifiesta una decidida afirmación culturalista de lo propio por oposición al utilitarismo sajón, que tuvo profundas influencias en Latinoamérica.

En este marco, abordaremos el concepto de literatura de ideas que manejó Rodó y las distintas valoraciones que de esta nomenclatura pueden hacerse, a partir de su obra éditada y fundamentalmente de su producción póstuma e inédita. El recorrido que sigue propondrá al autor uruguayo como un ejemplo de intelectual latinoamericano del 900, que no solo escribió sobre el propio signo de identidad sino que lo construyó desde un modo de pensar situado y renovador, que ha quedado registrado en su amplia papelería de archivo, conformada por manuscritos que entran dentro del rango de materiales preparatorios y borradores, o si se quiere

dentro de la categoría de *antetexto*, inscripta por la crítica genética. De este modo, es posible afirmar desde ya, que en el Archivo Rodó³ se abre un campo de estudio sobre el ámbito epistemológico de la génesis del pensamiento y la escritura latinoamericana.

Sobre la significación de la categoría de literatura de ideas en el plano temático ha sido exhaustivo el aporte de Arturo Ardao, en su artículo “La conciencia filosófica de Rodó” (1950), donde no solo identifica las filiaciones de ideas filosóficas del autor, sino también las ideas que anunciaba como finalidad de su tarea intelectual, a partir de las que se define a sí mismo dentro del neoidealismo.⁴ Así lo expresa Rodó con contundencia en su artículo sobre Arturo Torres en *El Mirador de Próspero* (1913):

Sólo que nuestro idealismo no se parece al idealismo de nuestros abuelos, los espiritualistas y románticos de 1830, los revolucionarios y utopistas de 1848. Se interpone, entre ambos caracteres de idealidad, el positivismo de nuestros padres. Ninguna enérgica dirección del pensamiento pasa sin dilatarse de algún modo dentro de aquella que la sustituye [...] Somos los neo-idealistas, o procuramos ser, como el nauta que yendo, desplegadas las velas, mar adentro, tiene confiado el timón a brazos firmes, y muy a mano la carta de marear, y a su gente muy disciplinada y sobre aviso contra los engaños de la onda (*O. C.*, pág. 531).

Este artículo recorrerá el sentido de la categoría literatura de ideas a partir de la idea misma y no del ideal. En el comienzo, presentaremos la relación de idea e imagen en la producción rodoniana inédita y edita, con el objetivo de visualizar esta dupla como célula de composición genética. En segundo lugar, estudiaremos un cuaderno preparatorio titulado por Rodó: *Gráfico Poético*, que estuviera perdido entre 1948 y 1980, y que no ha sido estudiado hasta el momento. Los contenidos del cuaderno, desde su título, permitirán vislumbrar el modo cognitivo y creativo del proceso de pensamiento y escritura rodoniano. Finalmente, se observará la importancia del hallazgo documental a la luz del marco de época.

3. El Archivo Rodó fue donado por Julia Rodó a la Comisión de Investigaciones Literarias, en 1945. Esta Comisión fue sustituida por el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL), en 1948, y luego, en 1965 por el Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

4. Rodó escribe en 1910: “[...] así como, en la esfera de la especulación, reivindicamos, contra los muros insalvables de la indagación positivista, la permanencia indómita, la sublime terquedad del anhelo que excita a la criatura humana a encararse con lo fundamental del misterio que la envuelve, así en la esfera de la vida y en el criterio de sus actividades, tendemos a restituir a las *ideas* como norma y objeto de los humanos propósitos, muchos de los fueros de la soberanía que les arrebatará el desbordado empuje de la utilidad” (*Obras Completas*, pág. 531). Todas las citas de la obra edita de Rodó son tomadas de la segunda edición de *Obras Completas*, de Aguilar, 1967, a cargo de Emir Rodríguez Monegal. En adelante: *O. C.*

Idea e imagen: la célula de composición genética

La observación de la prosa de Rodó permite ver fácilmente la fuerza visual de la misma, el cuidado con que el autor engarza imágenes simples y complejas, que le permiten consolidar y comunicar su pensamiento. En muchas piezas documentales, el maestro de América se refiere a la importancia que adjudica a la relación de la idea y la imagen; así, en carta de 1905 destinada a Juan Francisco Piquet, escribe: “Mi aptitud para transformar en imagen toda idea que entra en mi espíritu me ha favorecido para dar a la obra (*Motivos de Proteo*) gran animación y amenidad”. Y en 1911, insiste: “Tengo la imaginación hecha de tal modo que toda apariencia material tiende en mi a descifrarse en idea”. En razón de estos y otros insumos, Emir Rodríguez Monegal subrayaba la función que la imagen viva cumplía en el acto de persuadir y de difundir ideas, en la escritura de Rodó (*O. C.*, pág. 131).

A lo que antecede se suma el hecho de que entre la amplia papelería del Archivo Rodó se encuentran manuscritos inéditos, verdaderos *antetextos*⁵, que permiten entender el valor y la concepción que otorgaba a la idea, en su relación indisoluble con la imagen, dentro del proceso creativo de su escritura y de su pensamiento:

Una sola fuerza en el fondo del universo. Animada, acicateada, por el deseo de amor, la idea se sumerge y abisma en aquel inmenso depósito de los recuerdos y como quien remueve el lecho de dormido estanque para traer a la superficie lo del fondo, hace de allí hirviente remolino de imágenes. Todo lo que tiene alguna afinidad con la idea, y es propio para enriquecerla y nutrirla, y formar cuerpo con ella (Ms. 3B-16/ 21647).⁶

El concepto de la idea formando un cuerpo con la imagen se conecta fluidamente con los apuntes de Henri Bergson, que Rodó tomaba en la etapa preparatoria de los textos de *Proteo*. Rodó leía con interés el trasiego interdisciplinar de la filosofía y la biología en la obra del filósofo francés. Así en el cuaderno *Garibaldino* –uno de los cuadernos preparatorios del ciclo de *Proteo*– Rodó traduce un párrafo de Bergson:

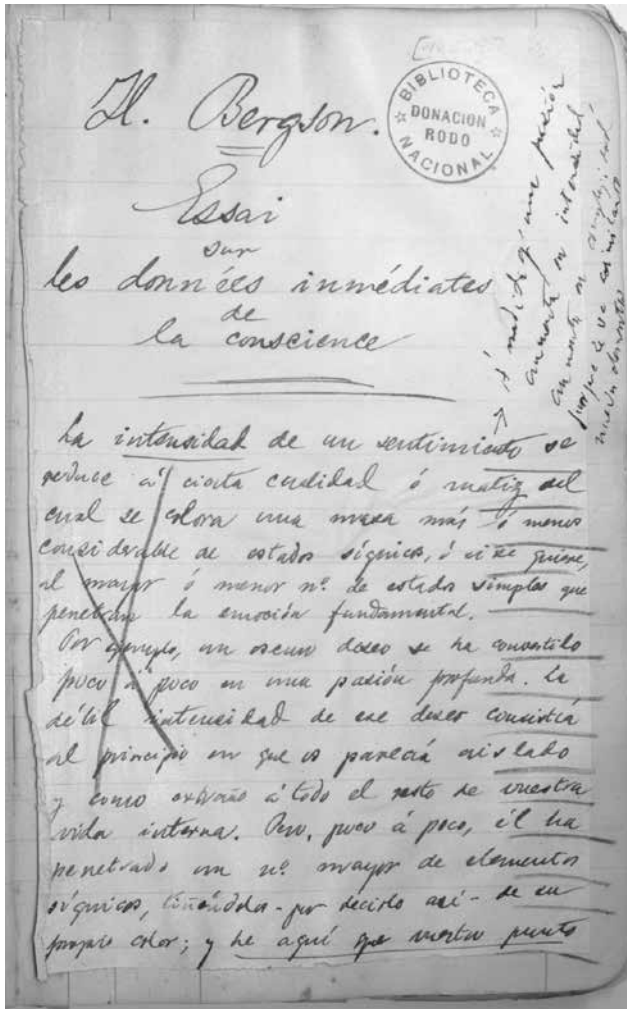
H. Bergson

Essai sur les donées immédiates de la conscience

5. Esta categoría refiere a todos los textos que anteceden al édito, según el uso que hace de ella la *Critique génétique*. En otras oportunidades también aludiremos a estos documentos según la nomenclatura del propio Archivo Rodó, como materiales preparatorios y borradores.

6. En todos los casos las transcripciones de los manuscritos citados responden al criterio de transcripción diplomática.

Por ejemplo, un oscuro deseo se ha convertido poco a poco en una pasión profunda. La débil intensidad de ese deseo consistía al principio en que os parecía aislado y como extraño á todo el resto de vuestra vida interna. Pero, poco á poco, él ha penetrado un nº mayor de elementos orgánicos, tiñéndolos por decirlo así de su propio color; y he aquí que vuestro punto de vista sobre el conjunto de las cosas os parece haber cambiado. Una pasión profunda que se adquiere es, por eso, como una nueva infancia (Ms. 16503).



Cuaderno Garibaldino: Apuntes tomados por Rodó del libro *Essai sur les données de la conscience*, de Henri Bergson (Ms. 16503-16503v)

al vista sobre el conjunto de las cosas
 o parece haber cambiado. Una posición
 profunda que se adquiere es
 por eso, como una nueva in-
 fancia. (El niño en las resurrecciones, entiendo, quiere
 decir en esto su
 realidad. 22^{na})
~~Alta~~ (Esto tiene dos aplicaciones:
 1^o - a la importancia del elemento
 digno más mínimo que entra en
 el alma: ser, sentimiento, idea, y
 que importante al principio puede llegar
 a colorar toda el alma en su totalidad
 y a cambiar mucho punto de vista sobre
 el conjunto de las cosas; y decir: nuestra
 personalidad.
 2^o - a la educación. - Valor de
 la ~~la~~ relación / ó concentración de
 los sentimientos, unos con otros,
 para asegurar la fuerza y permanen-
 ncia. (esto por primera tendencia
 grupo de jerico.) J. B. A.
 [16503v]

Cuaderno Garibaldino: Apuntes tomados por Rodó del libro *Essai sur les donées de la conscience*, de Henri Bergson (Ms. 16503-16503v)

En el mecanismo de apropiación de ideas de Rodó, no solo se observan los subrayados y los signos gráficos de sus claves temáticas sobre el texto del autor analizado, sino que luego de transcribir la cita que le interesa suele ingresar su propio pensamiento aplicado y diferenciado, a través de la formulación parentética. Así sucede en relación al párrafo que antecede:

(el mito de las resurrecciones metempsíquicas tiene en esto su realidad)

Paréntesis:

(Esto tiene dos aplicaciones: 1º- á la importancia del elemento síquico más mínimo que entra en el alma: deseo, sentimiento, idea, y que inaparente al principio puede llegar á colorear toda el alma con su matiz y á cambiar nuestro punto de vista sobre el conjunto de las cosas; es decir: nuestra personalidad [...]) (Ms. 16503v).

Rodó focaliza su atención en el proceso que genera “una nueva infancia”, suerte de renacimiento o metempsicosis, dentro de una vida interna. Y fundamentalmente, en la identificación del “elemento síquico más mínimo”, que según él puede ser: deseo, sentimiento o idea. Célula originaria que daría lugar al alumbramiento del “alma nueva”, en el sentido pitagórico. Este elemento mínimo como una célula del tejido orgánico, para ser fieles a la imaginería bergsoniana con la que dialoga Rodó, generará el cambio de la personalidad.

La descripción del proceso de cambio en términos orgánicos según Bergson, tiene en el pensamiento de Rodó un punto de llegada en términos de visualidad, el tejido orgánico cobra la dimensión de la imagen. Es fácil de entender esta filiación si se recuerda el pasado positivista inmediato de la generación de Rodó. Su necesidad de generar un pensamiento vivo, lejano de lo abstracto absoluto, alimenta su imaginería. La idea y la imagen se unen a través de un vínculo de necesidad, Rodó diría: un vínculo magnético.

En el campo de la filosofía occidental esta episteme de las filosofías vitalistas en que se inscribe Rodó, corrige la gran escisión entre objeto y sujeto instalada desde Descartes y muy especialmente, como se verá en adelante, dialoga con la filosofía pitagórica, que concebía el alma como entidad corpórea. En una de las antiguas versiones griegas se visualizaba como motor de las partículas que se mueven en el aire, de donde parece haberse inspirado Alcmeón,⁷ al afirmar que el alma está en movimiento,

7. Alcmeón de Crotona (VI a. C) fue un filósofo relacionado con las doctrinas pitagóricas. Según Aristóteles:

“La doctrina de Alcmeón de Crotona, parece aproximarse mucho a estas ideas, sea que las haya tomado de los pitagóricos, sea que estos las hayan recibido de Alcmeón, porque flore-

una idea que resulta muy afín a la propuesta del constante cambio de la personalidad rodoniana. Sin duda, la apropiación realizada por el autor de *Motivos de Proteo*, no solo responde a sus fuentes europeas sino a su contexto latinoamericano, que lo induce a propiciar un saber situado, no abstracto sino en conexión con su espacio continental, a los efectos de construir una identidad que habilite el diálogo para y desde Latinoamérica.

Una vez que Rodó ha asentado su primera premisa en torno al maridaje idea-imagen, continúa su reflexión en el citado cuaderno *Garibaldino*, y aborda un segundo nivel, en el proceso cognitivo-escritural que describe: la relación inextricable del arte y la idea. Este abordaje parte nuevamente de la traducción de Bergson:

Un sentimiento cualquiera: un amor, una melancolía, invaden nuestra alma: son esos mil elementos diversos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin la menor tendencia á exteriorizarse los unos por su relación con los otros. (Esos elementos son insustituibles e inseparables. J:E:R) Si después los analizamos (expresamos el sentimiento con una palabra, le hemos hecho perder su animación y su color: no lo hemos analizado, le hemos sustituido con una yuxtaposición de estados inertes, traducibles en palabras, y que no constituyen más que el elemento común, el residuo impersonal de sentimientos análogos, en todos los hombres.

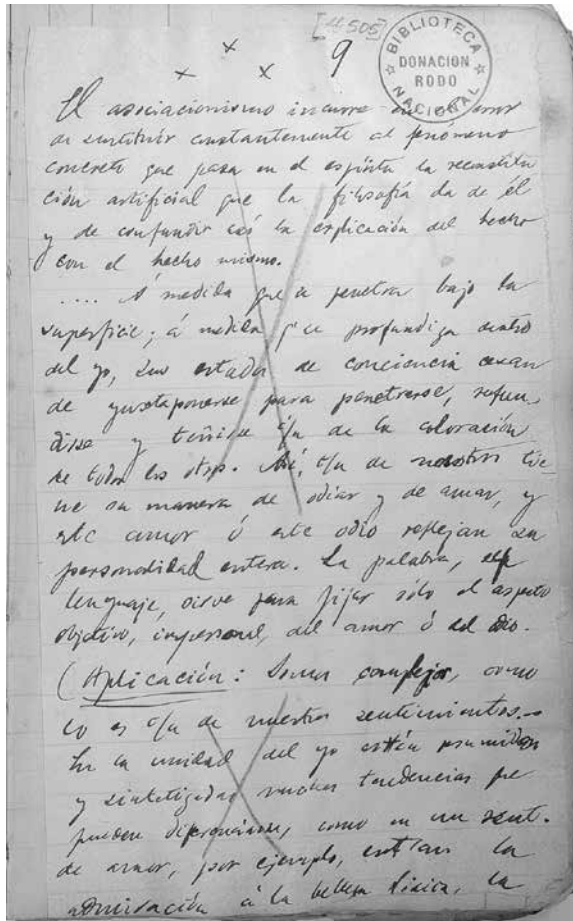
El arte nos devuelve la impresión de ese tono original; la compenetración, la penetra contradicción.

+++

El lenguaje no está hecho para expresar todos los matices de los estados internos (Ms. 16504v).

cía cuando era anciano Pitágoras, y su doctrina se parece a la que acabamos de exponer. Dice, en efecto, que la mayor parte de las cosas de este mundo son dobles, señalando al efecto las [68] oposiciones entre las cosas. Pero no fija, como los pitagóricos, estas diversas oposiciones. Toma las primeras que se presentan, por ejemplo, lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, el bien y el mal, lo grande y lo pequeño, y sobre todo lo demás se explica de una manera igualmente indeterminada, mientras que los pitagóricos han definido el número y la naturaleza de las oposiciones”. *Metafísica*, Libro 1.º, V.

...á medida que se penetra bajo la superficie; á medida que se profundiza dentro del yo, los estados de conciencia cesan de yuxtaponerse para penetrarse, refundirse y teñirse cada uno de la coloración de los otros. Así, cada uno de nosotros tiene su manera de odiar y de amar, y este amor ó este odio reflejan su personalidad entera. La palabra, el lenguaje, sirve para fijar solo el aspecto objetivo, impersonal del amor ó del odio (Ms. 16505).



Cuaderno Garibaldino: Apuntes tomados por Rodó de la obra de Henri Bergson (Ms. 16.505)

Una vez más, se plantea la incapacidad del sistema filosófico occidental para tramitar los estados de conciencia originales, o dicho filosóficamente, los fenómenos concretos del espíritu, que son sustituidos artificialmente por su explicación.

En la tensión de lo abstracto y lo concreto, el pensamiento latinoamericano representado por Rodó, opta por lo último, dirigiéndose a una episteme de la penetración y la fusión, distante por tanto, de los mecanismos de yuxtaposición propios de los análisis asociacionistas. Dicha fusión responde, una vez más, a los parámetros de la filosofía griega, cuyo mayor exponente se puede revisar en Aristóteles, que propone no solo una continuidad sino una identidad entre la percepción y el objeto de la percepción. Y de manera más difusa, también en la escuela pitagórica que tanto interesaba a Rodó, como queda confirmado en muchos de sus manuscritos.

La opción inductiva de Rodó, también se pone de manifiesto, en los testimonios confidenciales que ofreció, sobre su manera de crear o génesis creativa. Así en carta a Francisco García Calderón, el 2 de agosto de 1904, escribe:

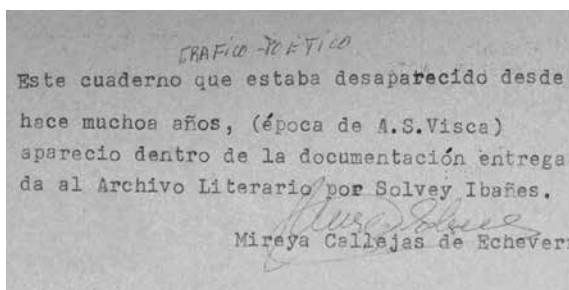
Mi modo de producir, sobre el que usted me pregunta, es caprichoso y desordenado en los comienzos de la obra. Empiezo por escribir fragmentos dispersos de ella, en el orden en que se me ocurren, saltando quizá de lo que será el fin a lo que será el principio, y de esto a lo que irá en el medio; y luego todo lo relaciono y disciplino. Entonces el orden y el método recobran sus fueros, y someto la variedad a la unidad. Al principio no veo claro el plan de desenvolvimiento de la obra. Encaro la idea de ella por la faz que primero se me presenta, y mientras voy escribiendo, el plan se va haciendo en mí. Son así simultáneos la concepción del plan y la ejecución. Para la forma soy descontentadizo y obstinado. Percibo muy intensamente el ritmo de la prosa, y procuro obtenerlo. Escribo mentalmente casi sin cesar, aun en la calle, aun en la mesa. Mis borradores suelen ser un montón de jirones de papel, de toda forma, especie y tamaño. No tengo para excitar la fantasía, un gato a quien pasar la mano, como se cuenta de autor célebre; pero aseguro a usted que casi no puedo escribir de seguida sin tener a mi alcance un diario, periódico o libro que de cuando en cuando tomo para palparlo, para estrujarlo (y así he echado a perder muchos inocentes volúmenes) y hasta para aspirar su aroma, si es impreso nuevo, el incomparable aroma del papel y la tinta. (Carta a Francisco García Calderón, *O. C.*, pág. 129).

Los “fragmentos dispersos” de la primera fase de producción escritural, pueden ser relacionados con los “elementos síquicos mínimos” de la zona de los apuntes bergsonianos. La segunda fase es la de sometimiento de la variedad a la unidad e implica un método de ordenamiento, que revela la simultaneidad de la elaboración del plan y su ejecución, en contra de una visión totalizadora inicial. El correlato corpóreo de los “fragmentos dispersos” es el “montón de jirones de papel, de toda forma y tamaño”, de los que abundan las pruebas documentales en el Archivo Rodó. La tercera fase relativa a la forma, es caracterizada a través de los rasgos personales

del autor, “descontentadizo y obstinado”, lo que conlleva el perfil del orfebre perfeccionista. En esta fase, el ritmo de la prosa es jerarquizado y de ello dan prueba muchos de los manuscritos del *antetexto* rodoniano. Ese ritmo cuidado va de la mano del movimiento respiratorio discontinuo de la idea, como se verá en adelante. En el cierre testimonial, Rodó regresa al momento preliminar de la excitación de la fantasía y recupera la presencia del disparador corpóreo del libro, diario o periódico, al que registra sensorialmente.

El cuaderno perdido: *Gráfico-Poético*

Entre los cuadernos preparatorios del ciclo de Proteo custodiados en el Archivo Rodó, se destaca el titulado *Gráfico-Poético* por una tarjeta que reza: “Este cuaderno que estaba desaparecido desde hace muchos años (época de A. S. Visca), apareció dentro de la documentación entregada al Archivo Literario por Solveig Ibáñez”, y es firmada por Mireya Callejas de Echeverría, quien fuera la responsable del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, entre 1972 y 1999. Efectivamente, de los registros administrativos de la Biblioteca Nacional de Uruguay se sabe que la hija de Roberto Ibáñez (1907-1978), director del Archivo Literario desde su antecedente de 1945, devolvió documentos del Archivo Rodó, que se encontraban en la papelería particular legada por su padre. Si bien la tarjeta de Callejas no registra el año de la devolución, de documentos administrativos referidos al pasaje de Solveig Ibáñez por el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca, surge la fecha de 1980.⁸



Nota de la archivóloga
Mireya Callejas.
Archivo Literario.
Biblioteca Nacional de
Uruguay.

8. Los documentos administrativos que permiten datar el reintegro de los documentos del Archivo Rodó son: 1- La carta que dirige Solveig Ibáñez a la ministra de Educación y Cultura, Dra. Raquel Lombardo, con el objetivo de que su donación fuera retirada del acceso al público. El motivo de la solicitud fue el despido del cargo de contratación zafra que obtuvo en la Biblioteca, a cambio de la donación. Esta carta está fechada en diciembre de 1981 (12642). 2- El informe que el director de la Biblioteca, Arturo Sergio Visca, remite a la ministra, donde detalla el caso y refiere a la donación aceptada por el Ministerio de Educación y Cultura, en resolución del 8 de abril de 1980 (A.c. N.º 283254).

Roberto Ibáñez hace referencia a los cuadernos preparatorios en limitadas ocasiones y solo refiere al *Gráfico-Poético* en una nota al pie de su artículo “El ciclo de Proteo” (1967). Allí cuantifica y nomina once cuadernos de información, sin dar detalles de sus contenidos. Con anterioridad, en *Originales y documentación de José Enrique Rodó* (1947), presentó una guía sumaria del catálogo de la exposición que realizara en el Teatro Solís, con motivo de la conmemoración de los treinta años de la muerte de Rodó, y allí consta que expuso cinco de los once cuadernos citados: *Cartelero*, *Har[t]manniano*, *Disciplinario*, *Azulejo* y *Garibaldino*.

El cuaderno *Gráfico-Poético* permaneció oculto para todos los investigadores que frecuentaron el Archivo Rodó hasta 1980 y luego, hasta el momento no ha sido considerado como objeto de estudio. Así pasó inadvertido también para Emir Rodríguez Monegal, el responsable de la edición y estudio crítico de las *Obras Completas*, que diera a luz la editorial española Aguilar, en 1957. Esta, que sin duda es la compilación más exhaustiva realizada hasta la fecha, no presenta ningún registro procedente del cuaderno en cuestión. Es sabido que Monegal tuvo acceso al Archivo Rodó entre los años 1948 y 1950, cuando a causa del viaje de estudios que realizara Roberto Ibáñez, el director interino Carlos Alberto Passos le permitió examinar libremente la papelería del autor. Muy probablemente, Ibáñez ya había retirado el cuaderno del archivo, de manera que la pieza documental no pudo ser examinada ni tenida en cuenta para la publicación de 1957 y tampoco lo fue para la reedición ampliada de 1967.⁹

9. En 1961, Roberto Ibáñez cesa en su cargo a raíz de una investigación administrativa e intervención ministerial, siendo sustituido por Juan E. Pivel Devoto. En este periodo se publica la *Guía para la consulta de los fondos documentales del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios del Uruguay* (1962), que presenta en primer lugar el catálogo del Archivo Rodó, realizado por Ibáñez años atrás. En la nómina de este documento aparece el titular del *Cuaderno Gráfico-Poético*.

Si bien Ibáñez nunca publicó los libros sobre el Archivo Rodó, que fue anunciando a lo largo de los años,¹⁰ trabajó en ellos arduamente y sin duda, pudo valorar el contenido del cuaderno *Gráfico-Poético*, y advertir las claves que encerraba a la hora de abordar el proceso de génesis del ciclo de Proteo.¹¹ Desde el título, el cuaderno revela la conexión de la imagen con la producción escritural de Rodó. Los contenidos también responden a este eje central, y si bien en esta oportunidad no podremos relevar y analizar la totalidad del documento, la muestra que sigue permitirá comprobar el valor genético del cuaderno, así como la concepción que conlleva y que anima a todo el ciclo de Proteo.

La portada presenta junto al titular, textos breves e independientes que son autorreferenciales, en la medida que expresan un plan de presentación que predica con el ejemplo. Los tres pasajes que transcribimos a continuación reflejan esta idea-imagen de presentación fragmentaria, que rige a Proteo:

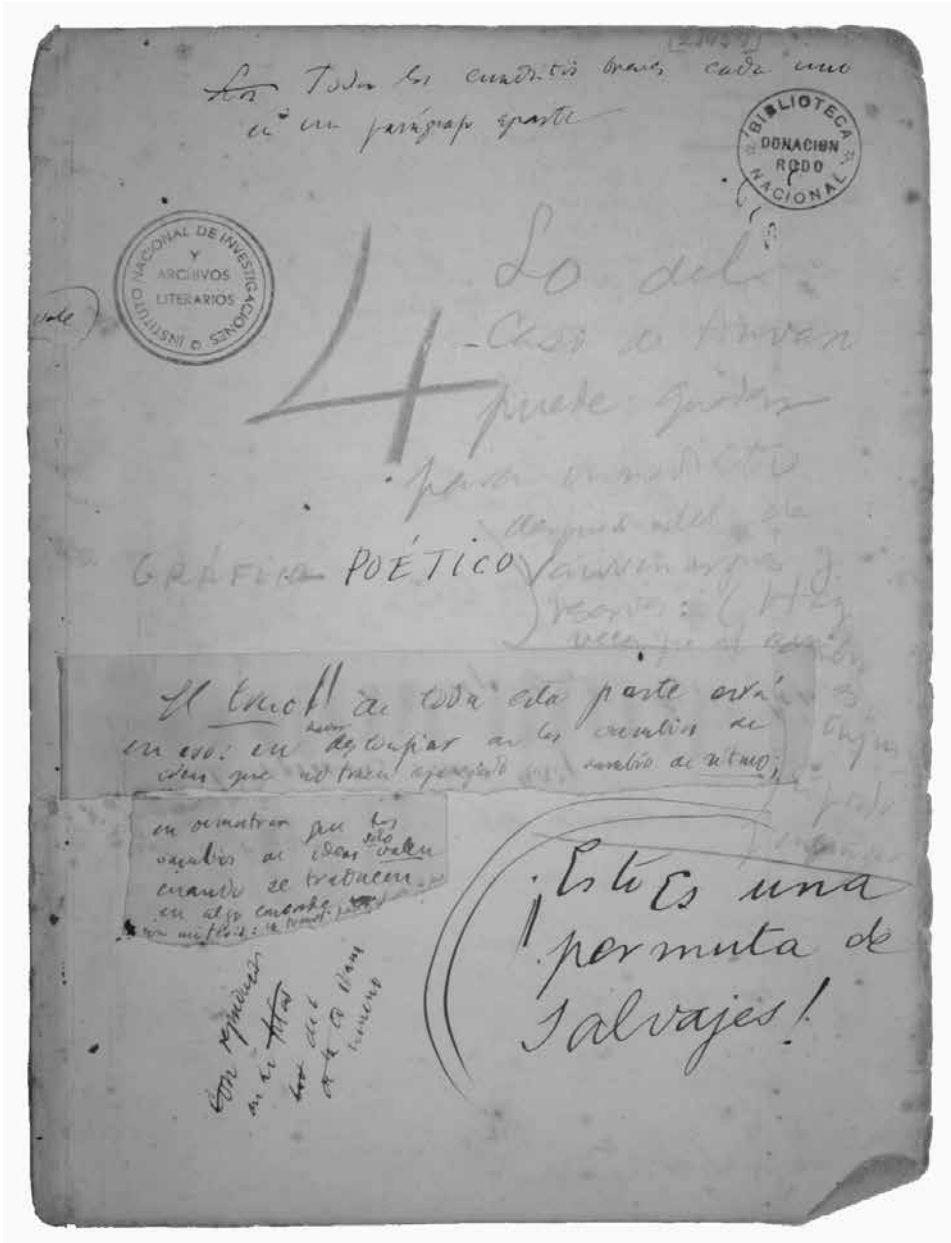
Todos los cuadritos breves cada uno en un párrafo aparte

El tono de toda esta parte está en eso: en desconfiar de los cambios de ideas que no traen aparejado un cambio de ritmo;

En demostrar que los cambios de ideas sólo valen cuando se traducen en algo acorde con mi tesis: la transformación de la pers (Ms. 21459).

10. Ibáñez anunció en distintos momentos y públicamente la edición de dos libros que nunca llegó a publicar: *Imagen documental de Rodó y Otros motivos de Proteo*.

11. Fatiha Idmhand identifica el trabajo de Roberto Ibáñez sobre la papelería de Rodó como crítica genética, en su artículo: “El ‘método Ibáñez’: ¿la crítica genética... antes de la crítica genética?”. *Lo que los archivos cuentan 2* (2013, pág. 157). Con anterioridad, Ignacio Bajter señala que Ibáñez: “[...] es sensible a aquello que la genética (que se fundó en los años setenta en Francia con la noción de *avant-text*) registra y anota, examina y da a leer”. *Lo que los archivos cuentan 1* (2012, pág. 53). Ver también Bajter: “Imagen documental de José Enrique Rodó. Un fragmento”. *Separata de Lo que los archivos cuentan 3* (2014).



Portada del cuaderno *Gráfico-Poético*. (Ms. 21459).

El cuaderno está conformado mayoritariamente por “cuadritos breves” y este método de composición, ya referido líneas arriba como “fragmentos dispersos”, con su correlato “jirones de papel”, está destinado según la planificación del autor a conformar párrafos independientes. El diseño visual, asentado en el cambio de párrafos, a su vez va acompañado y reproduce el cambio de ideas y el del tono, generado este último por el ritmo de la prosa. De modo que los tres señalamientos conducen indefectiblemente a la idea central que resume el título del cuaderno *Gráfico-Poético*, cuya dupla equivale a la de la imagen-idea.

También el folio 21462v¹² insiste en la estructura gráfica del fragmento y esta vez lo hace desde el titular “Mosaicos”, siendo el primero de ellos el más oscuro ya que precisa la diferencia “entre el diletantismo y la penetración simpática de un Goethe y Pitágoras”. Esta penetración refiere al asunto filosófico, abordado líneas arriba, que afirma la continuidad/identidad entre sujeto y objeto o en otras palabras, entre percepción y objeto de percepción. Los nombres de Goethe y Pitágoras están presentes en los textos de Proteo, en íntima conexión con la continuidad de la idea y la imagen que desemboca en la filosofía de la reforma y transformación de la personalidad. También el resto de los pasajes fragmentarios se alinean en el mismo sentido, a través de la mención de los viajes, la transformación de ideas y sentimientos, y finalmente, del dios Proteo como encarnación del poder de cambio del alma humana.

12. El cuaderno *Gráfico-Poético* contiene los folios que van del 21459 al 21545, en orden consecutivo dentro del Archivo Rodó.

En el medio del espacio de la hoja-portada del cuaderno *Gráfico-Poético*, junto al título aparece el número cuatro en rojo, que en la tabla de signos gráficos que sigue a continuación, corresponde junto al 9, al tema de la complejidad física. Un tema ligado al universo físico de la imagen en su continua relación con la idea. Y dicho sea de paso, conviene recordar que el número 4 era, para los pitagóricos, equivalente a la noción geométrica de lo sólido, indisolublemente unida a la dimensión física del universo. Este número cuatro es sin duda un primer indicio de la posible inspiración de Rodó en Pitágoras, a la hora de crear su tabla de signos gráficos.

Esta tabla de signos gráficos que da nombre al cuaderno *Gráfico-Poético*, se ubica en los folios iniciales: 21459v, 21460, 21460v. Los temas recurrentes y por tanto jerarquizados por Rodó, se identifican a través de figuras o signos, rojos o azules, que cifran toda la vasta serie de los materiales preparatorios del ciclo de Proteo. Esta tabla fue publicada por Emir Rodríguez Monegal en la introducción a las *Obras Completas* bajo el título: “Clave de los Signos”; sin embargo, el crítico comenta que el sistema de signos fue encontrado por José Enrique Etcheverry y no alude al cuaderno *Gráfico-Poético* (*O. C.*, 131). Por su parte, Roberto Ibáñez informa en nota al pie de su artículo “El ciclo de Proteo”, que dio cuenta del llamativo código ideográfico en el diario *El País* (8/1/1948) y que “el hallazgo material de las hojas que lo contenían fue hecho, ulteriormente, por el escritor José E. Etcheverry” (48). Con lo que confirma que Etcheverry no vio tampoco el cuaderno *Gráfico-Poético*, sino que encontró la tabla de signos en “hojas” sueltas del Archivo Rodó, en el que trabajaba como integrante del equipo dirigido por Roberto Ibáñez.

Planchidad y utilidad científica de la idea de la complejidad
 (Del 2º)

Temas: [31460]

La región subconsciente del alma. O
 Complejidad de cada sentimiento en particular. X
 El estado-blanco —

Mención a la memoria en el mismo
 Dirección unificada por el arte. O
 La regeneración X
 Complejidad del alma moderna
 La trascendencia y la complejidad
 El ideal y el orden moral S
 Lo carnal y lo espiritual S
 Interpretación de formas en las artes N
 Transpersonalización del genio G
 Actividad de un auténtico orador
 La ^{memoria} ~~memoria~~ ^{de los hechos y personas} en la ~~delectación~~ de la pers. ⊕
 Transpersonalización en el actor +
 " " " " " " E
 No se te impusieron f
 Aseja de la Unidad absoluta D
 Casos en q' se transforman la pers. normalmente +
 El equilibrio superior y el inferior ?
 Educación en general #
 Es un bien renovarse



Tabla de signos gráficos que da nombre al cuaderno Gráfico-Poético (Ms. 21459v- 21460-21460v).

[21460v]

Diferencia entre las diversas actitudes de la personalidad - 35

la complejidad & el fin de progreso

La actitud interior

Imaginación sintética <>

la prontitud efectiva

Dase física de la personalidad

Sugestión - imitación P

Misocismo

Casa reducida o anormal de actitudes

Lucha, conflicto →

LAJ CARTAS DIRIGIDAS
 A UNO ^{PERO} HABLANDO DE
 UN GRUPO, CADA UNO DE
 LOS CUALES TIENE UN MOTIVO
 DE DEJALIENTO. In unip -

Tabla de signos gráficos que da nombre al cuaderno *Gráfico-Poético* (Ms. 21459v- 21460-21460v).

Efectivamente, en el diario *El País* del 8 de enero de 1948 aparece un artículo en el que se reseña la conferencia con la que Roberto Ibáñez cerró el ciclo que acompañó la exposición inaugurada el 19 de diciembre de 1947, en el Teatro Solís, con motivo de la conmemoración de los treinta años de la muerte de Rodó. En dicha conferencia Ibáñez reveló su especial interés en la genética de la obra rodoniana y mencionó el código ideográfico, sin hacer alusión al cuaderno *Gráfico-Poético*. El articulista anónimo que escribió la reseña refiere:

Él expuso, ahora –hablaría si se animara, de ese proceso creador (en su libro, próximo a aparecer, trataba de reproducirlo); y era que Rodó trabajaba con pasmosa energía, con ímpetus increíbles en nuestras tierras americanas; para escribir Proteo, por ej., hizo, al comienzo, innumerables lecturas que fue registrando o resumiendo en distintos cuadernos, a la vez, sumaban tantas hojas que, para manejarlas, Rodó necesitaba todo un código, y Rodó, en efecto, creó un código: estudiándolos, Ibáñez tuvo oportunidad de comprobar que muchas páginas aparecían como ilustradas con diversos signos trazados ya con lápiz azul, ya con lápiz rojo; algo expresaban, sin duda, tales signos; y él pudo descubrir, al cabo de cierto tiempo, que Rodó había adoptado los mismos como manera de poder manejar, con alguna simplicidad, aquel caos de papeles (v.gr un signo le servía para distinguir todos aquellos pasajes que hubiera copiado en Paulhan; otro signo le permitía en cambio, volver sobre sus distintas lectura de Ribot; en son, pues, de consulta o para asesorarse, tornaba, guiado siempre por ese sistema a temas y autores, tributarios en cada casi, de su voluntad creadora [...] (pág. 4).

El código Rodó es sin duda el punto de partida del cuaderno *Gráfico-Poético* y, como ya se ha señalado, no solo explica su título, sino la totalidad de sus contenidos, y aún más allá de sus límites, organiza todos los materiales preparatorios del ciclo de Proteo. De su importancia dentro del proceso genético de la escritura de Rodó, da cuenta el referido suceso de su ocultamiento.

La observación detenida de este código temático permite confirmar que su principio rector es la organización dual y esto a partir de la nota cromática, que separa en rojo y azul cada una de sus claves gráficas. Esta dualidad, sumada a los temas cifrados por cada uno de los signos o figuras, habilita una interesante comparación con la tabla de opuestos de Pitágoras (Mattéi, pág. 55). Esta última también se organiza dualmente a través de diez manifestaciones de los opuestos primarios:

Limitado	Ilimitado
Impar	Par
Uno	Múltiple
Derecho	Izquierdo
Masculino	Femenino
Estático	Movimiento
Recto	Curvo
Luz	Oscuridad
Bueno	Malo
Cuadrado	Oblongo

En el repertorio de temas del código de Rodó, se encuentran muchas alusiones y referencias directas al motivo de la unidad y la multiplicidad,¹³ por ej.: “Rareza de la unidad absoluta”, “Unidad natural del espíritu”, “La unificación”, “El yo natural y el yo ficticio”, “Ejemplos literarios o históricos de desdoblamiento”, “Personajes interiores”, “La herencia y la complejidad”, “Complejidad de cada sentimiento en particular”, “Complejidad natural del espíritu (inclusive lucha de tendencias)”, etc. También en relación con lo estático y lo móvil: “La regeneración”, “Casos en que se transforma la personalidad normalmente”, “Es un bien renovarse”, “El medio y la transformación personal”, “Evolución rítmica del carácter”, “La complejidad es signo de progreso”. O alusiones a lo bueno y lo malo, o lo luminoso y lo oscuro: “El estado glauco”, “Lo normal y lo mórbido”, “El equilibrio superior e inferior”, “Incoherencia”, “Los amorfos”, “Lucha, conflicto”.¹⁴

Otra línea de esta filiación pitagórica se encuentra en el reconocimiento de las imágenes universales creadas por Pitágoras dentro del código ideográfico de Rodó. Uno de los signos más elocuentes resulta ser el que acompaña al tema “Es un bien renovarse”, conformado por un sol, cuya esfera ha sido trazada en azul y sus rayos en rojo. De manera, que el símbolo de Apolo¹⁵ reúne a los opuestos en una unidad primigenia,

13. Pitágoras y los filósofos presocráticos se plantearon el estudio de las cosas observables en su apariencia múltiple y su posible raíz común, esto es el origen del motivo de lo uno y lo múltiple. Desde este estudio del ser de las cosas fundan lo que con posterioridad se llamará “ontología”.

14. El tema del conflicto codificado por Rodó, alude al concepto del proceso cósmico basado en la lucha de opuestos, desarrollado por los filósofos presocráticos –Pitágoras, Heráclito, etc.

15. Las tradiciones deifican a Pitágoras como hijo de Apolo y le atribuyen un muslo de oro. Su nombre ha sido decodificado en relación con esta ascendencia divina: Ptah: dios; go: conocimiento; ra: sol. Especialmente, se ha relacionado al filósofo presocrático con Apolo hiperbóreo, que según el mito recorría con su carro la región Hiperbórea cada diecinueve años, para rejuvenecer en conformidad con las ideas de cambio y renacimiento pitagóricas.

aquella que según Pitágoras daba aliento a todas las formas vivas del universo. Signos fácilmente reconocibles son también: el gnomon de las pases llamado oblongo por Pitágoras y que Rodó toma para codificar el tema de los personajes interiores; el triángulo que acompaña al tema de “la necesidad de un sentimiento director”; las esferas, azul para “la región subconsciente del alma” y roja para “la educación unificadora por el arte”; la flecha que fuera atributo de Apolo y que en Rodó codifica al tema del conflicto; también los números que Rodó asigna a diferentes temas.

De singular interés resulta el tema “*Nosce te ipsum*”, representado en el código rodoniano por el número siete. La cita latina del “Conócete a ti mismo”, originalmente, estaba en el frente del templo de Apolo, en Delfos y se atribuye según algunas versiones a Pitágoras. El hecho de que el precepto sea central en la filosofía pitagórica y también en el ciclo de Proteo no parece casual. Así como tampoco es casual que Rodó elija al número siete para codificarlo ya que este número, según los pitagóricos, simboliza la parte física y espiritual del ser humano, su inmortalidad y perfección.

En el cuaderno *Gráfico-Poético* aparecen muchas referencias a Pitágoras, la primera de ellas en el folio 21467v, cuya transcripción dice:

Posibilidad de Renovarse y Personajes Interiores. Decirlo en latín ánima nova (a). El alma nueva de Pitágoras (cit. Port Royal de Saint Beuve) (expresión que puede usarse a menudo a propósito de Glauco). Esta ánima-nova pitagórica es en mí Glauco).

[21467v]

POSIBILIDAD
DE
REFORMARSE el alma nueva de
Y
PERSONAJES Pitágoras (v. Ant. Royel de
INTERIORES (sainte Oeuvre) (expresión que puede
usarse e incluso a propósito de S. Juan)
esta ^{es} ~~es~~ ~~una~~ ~~pléjima~~ la ~~de~~ ~~un~~ ~~pléjima~~
esta ~~es~~ ~~una~~ ~~pléjima~~

Influencia del hecho repetido:
Si se ha dicho muchas veces
~~esta~~ ~~es~~ ~~una~~ ~~pléjima~~ Si ~~es~~ ~~una~~ ~~pléjima~~ el ~~es~~ ~~automatismo~~
del hábito por la ~~es~~ ~~voluntad~~ ~~deliberada~~ en la ejecución
de muchas operaciones, mínimas en la vida diaria por el
del motor y el deudarse, un desordenamiento ~~de~~ ~~los~~ ~~tiempos~~ ~~de~~
la vida... así si nos fijáramos a analizar
cada hecho pequeño o grande en los acontecimientos
que ~~es~~ ~~una~~ ~~pléjima~~ ~~de~~ ~~un~~ ~~pléjima~~ la

Cuaderno Gráfico-Poético: Pitágoras y el alma nueva (Ms. 21467v).

Sin duda, la creencia pitagórica de que el alma y la materia sufren permanente metamorfosis, de modo que la muerte deja de ser un fin para ser un cambio de apariencia y vibración, en continuos ciclos de vida y muerte, conecta directamente con “el reformarse es vivir” de *Motivos de Proteo*, y con la transformación personal que constituía la idea central de *Los Nuevos Motivos de Proteo*, que Rodó nunca llegó a publicar en vida.¹⁶

16. Roberto Ibáñez afirma que los materiales postergados por Rodó para publicar en *Los Nuevos Motivos de Proteo* respondían a la transformación del hombre, distinguiendo esta

Muchos son los puntos de contacto entre Rodó y la filosofía pitagórica, así por ejemplo y sin posibilidades de agotar el tema, debe recordarse que en la Francia del siglo XIX, se señalaba que la escuela pitagórica de Crotona, formaba maestros y los enviaba a otras ciudades de la Magna Grecia, especialmente en Sicilia, con la misión de crear nuevas escuelas y transformar las sociedades según los principios de armonía, bondad y conocimiento. Se trataba por tanto de una filosofía activa cuyo fin era cambiar la realidad. Así Rodó, ávido lector del orbe occidental, se erige en maestro de la juventud latinoamericana, con el claro propósito de expandir sus ideas por el continente entero, para “educar y civilizar desde el libro”, y gestar así “una sola patria” desde principios morales.¹⁷ Esta literatura de ideas no solo remite a la prédica arielista sino también a la producción posterior, ya que Rodó entendía que su ciclo de Proteo continuaba su programa, tal como lo expone en su carta a Miguel de Unamuno del 12 de octubre de 1900:

Mi aspiración inmediata es despertar, con mi prédica y, si puedo, con mi ejemplo, un movimiento literario realmente serio, correspondiente a cierta tendencia ideal, no limitado a vanos juegos de forma, en la juventud de mi querida América [...] Mi *Ariel* es el punto de partida de ese programa que me fijo a mí mismo para el porvenir [...] Preparo para dentro de poco un nuevo opúsculo sobre una cuestión psicológica que me interesa mucho (Romiti, pág. 50).

Otro punto de contacto muy explícito surge a partir de la referencia que atribuye a Pitágoras el enseñar a través de preceptos e historias breves y con símbolos, a los aprendices del primer nivel llamados *acusmáticos* o *acusmatas* porque recibían un saber de oídas, ya que el maestro les hablaba detrás de un telón para no ser visto. Estas historias o *symbola* pueden ser asociadas con los relatos breves y parábolas que constituyen gran parte del tejido del ciclo de Proteo.¹⁸

idea de la de la reforma de la personalidad: “Pero luego (por ahondamiento en el tema del ‘alma nueva’ preluado en los capítulos de Glauco y los ‘personajes interiores’) fue apareando paulatinamente y ya avanzado el año 1904, a los casos de *reforma*, los de *transformación* propiamente dicha (o *transpersonalización*, como anota en sus borradores, muchas veces, para traducir la idea con mayor estrictez)” (1967, pág. 23).

17. Sobre el carácter moral de su programa de acción, el propio Rodó confirma al referirse al ciclo de Proteo: “Mi objeto no es escribir un libro de psicología, porque esto está ya dilucidado. Mi objeto es escribir un libro de *geórgicas* morales, de gimnástica del alma, de educación en el más amplio sentido” (citado por Ibáñez, 1967, pág. 13).

18. En carta a Francisco Piquet escribe Rodó: “Para cada punto o particularidad de mi tesis, se me ha ocurrido un símbolo claro, un cuento o una parábola, en los que he vertido todos los colores de mi paleta, toda la luz, toda la armonía de mi imaginación, pintando cuadros que creo que han de vivir, en la memoria de los que me lean” (30 de abril de 1904).

El escuchar sin ver pitagórico remite a la oscuridad necesaria para que luego surja la luz. En los ritos de iniciación pitagóricos el principiante debía permanecer solo y a oscuras. Sin duda se trataba de una tradición muy antigua que luego fue heredada por la francmasonería (D'Olivet, pág. 14), que también utiliza los símbolos pitagóricos. Esta fue una relación que fluyó entre los constructores centrados en la geometría y mediciones pitagóricas a través de las distintas edades.

En la época de Rodó la masonería era una institución poderosa en Uruguay y si bien él no hace mención escrita a su filiación masónica es muy probable que la tuviera, ya que la propia masonería lo manifiesta a través de alguno de sus miembros. Así lo revela el profesor Víctor Rodríguez Otheguy, en su comunicación “La laicidad en la forja del Estado Republicano”, dentro de la conferencia “El estado de la Laicidad ¿Una cuestión de Estado?”, organizada por la logia Gran Oriente de la Francmasonería del Uruguay y la Respetable Logia Mozart N.º 12, el 25 de marzo de 2011, en la ciudad de Rivera, donde apunta en relación a la ley de supresión de crucifijos de los hospitales públicos de 1906.¹⁹

Esta ley motivó una polémica entre el escritor y masón católico José Enrique Rodó (liberal conservador), que defendía la permanencia de los emblemas y calificaba a la medida de radical y jacobina, y el activista liberal progresista Pedro Díaz.

Un dato que ilustra esta conexión de Rodó con la tradición pitagórica masónica resulta ser la costumbre que tenía el escritor de recibir a sus visitas intelectuales, en un salón de su casa a oscuras, dispuesto de tal manera que el interlocutor podía escuchar al maestro pero no verlo. Así lo testimonia Rafael Alberto Arrieta, en la revista *Nosotros*:

Conocí personalmente al maestro de los Motivos en su casa de Montevideo, hace algo más de un año. Alguien me había advertido: Lo recibirá a oscuras; es su costumbre. Y en efecto, fijó nuestra entrevista de seis a siete de la tarde; conversamos en una sala pequeña y sin luz; allí nos despedimos sin que él asomara al vestíbulo iluminado, y solo recuerdo haber visto, como en los sueños, entre las sombras que indeterminaban las aristas del mobiliario, una alta figura encorvada y dos manos moviéndose en la niebla. Por la puerta, pintando una débil franja, entraba un reguero de claridad exterior, y en su plano había una silla para el visitante. Así pudo él observarme, sin ser visto, desde su rincón oscuro [...] Hablaba el artífice de arte, de letras y hombres, de sus manuscritos inéditos, de un vasto proyecto de revista latinoamericana. Y al referirse a su política (sonámbulo de la belleza que

19. Puede leerse la conferencia en <http://www.gofmu.org/es/documentos/conferencia-el-estado-de-la-laicidad-una-cuesti-n-de-estado-2.html> (consulta del 16 de agosto de 2017).

baja al patio de las fieras), habló con melancolía de próximas luchas que atormentaban el ambiente (Buenos Aires, mayo de 1917, *O. C.*, pág 58).

Como quedó asentado en el registro del folio 21467v, arriba expuesto: “Esta ánima-nova pitagórica es en mí Glauco”, Rodó reconocía un personaje interior llamado Glauco y lo relacionaba con el concepto de “alma nueva” de Pitágoras. El cuaderno *Gráfico-Poético* revela que este personaje estuvo desde el comienzo del proceso de génesis del ciclo de Proteo.²⁰

Si bien en los materiales preparatorios que fueron publicados póstumamente aparece el personaje Glauco, una vez más se comprueba que sus registros no proceden del cuaderno *Gráfico-Poético*. Los fragmentos que refieren al personaje interior de Rodó, llamado Glauco, en este cuaderno, reconstruyen el proceso en el que el ciclo de Proteo fue concebido. Así se observa que en su inicio la obra fue pensada como un diálogo epistolar entre el yo que enuncia el discurso y Glauco.

El estado Glauco como suele llamar Rodó a la regencia de este personaje, es uno de los temas del código ideográfico con que comienza el cuaderno *Gráfico-Poético* y su símbolo es una línea recta (Ms. 21460). No es difícil comprender que esta deidad del mar, hija de Poseidón y la náyade Nais o de Nereo y la oceánide Doris, tiene entre otros puntos de contacto con Proteo, el de haber sufrido una metamorfosis corporal. Efectivamente, según el relato mitológico el pescador Glauco tras comer unas hierbas marinas mudó de forma y tuvo una gran barba verde y cola de pez. También adquirió como Proteo el don de la profecía.²¹

En la primera parte del cuaderno *Gráfico-Poético*, Rodó apunta el modo de ingreso, la presentación del personaje interior y su origen:

Antes de Glauco hablar de las personalidades (alternantes) de Musset y otros casos análogos... Y ahora ha llegado el momento de que se presente a Glauco [...] He puesto en una subpersonalidad, o más bien en una personalidad alternada, en un personaje interior, nombre a este personaje interior, le llamo Glauco.

Así se explican los genios familiares y (ileg.) de que hablaban los antiguos. Data de una lectura que hice en mi infancia (Ms. 21462).

20. Si bien el cuaderno no contiene fechas es fácil discernir su ubicación dentro de dicho proceso ya que contiene el germen de textos que fueron publicados en *Motivos de Proteo*, en 1909, entre los que destacan aquellos que refieren a la parábola de “El niño y la copa” (Ms. 21462) y a “La Pampa de Granito”, titulada en el cuaderno como “El cuento de la meseta de granito” (Ms. 21529v).

21. El mito de Glauco se puede ver en *Las Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas y en el Libro XIII de *La Metamorfosis*, de Ovidio.

En relación al proceso de gesta del personaje interior, Rodó pasa de una explicación genérica a la confesión autobiográfica:

¡Ojo! Hay veces que cierto grupo de tendencias, coexistentes con otras, en el complexus de una personalidad se independiza momentáneamente, se señorea por sí sola el espíritu y da la ilusión de una personalidad nueva, de otro yo que ocupa nuestra alma.

Tenemos entonces los personajes interiores. Yo también tengo mi personaje interior (Ms. 21464).

Muchos son los registros dialógicos que interpelan a Glauco de modo fragmentario en el cuaderno *Gráfico-Poético* y que confirman una y otra vez, que la obra fue pensada en principio como diálogo con el personaje interior: “Por eso me parece, amado Glauco” (Ms. 21464v); “¿Me permites, Glauco, una digresión ya que me has tolerado tantas?” (Ms. 21466), “Y ahora se me ocurre enviar á _____ para conversar con él. Ven para acá, griego docto y fino, ven para acá” (Ms. 21526), “Diálogo entre Glauco y yo. Glauco..... Yo.....” (Ms. 21529v), “Imponerle un domicilio determinado (determinado país) á Glauco, el que recibe las cartas, puede ser eficaz y de efecto” (Ms. 21531).

Por momentos, el diálogo esbozado parece inspirarse en el concepto platónico que entiende al pensamiento como diálogo interno del alma consigo misma, y que Rodó cita en este cuaderno (Ms. 21515). De manera que rápidamente se llega a la posibilidad del cambio de personalidades entre las voces que dialogan: “Si mi voluntad se esforzara en ello, Glauco llegaría a ser quizás mi verdadera personalidad. Pero no quiero...” (Ms. 21487v).²² Una decisión que no elimina la duplicidad interior: “Si dentro de mí hay un personaje y misterioso, hay una personalidad distinta a la que ahora vive en mí... etc.” (Ms. 21487v).

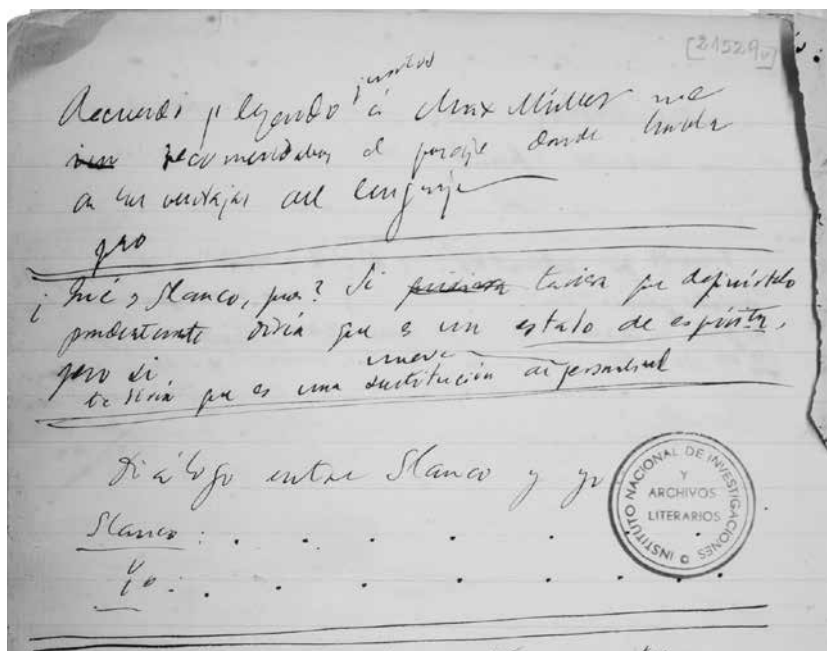
Finalmente, en el correr de las páginas del cuaderno *Gráfico-Poético* se llega a la definición del personaje Glauco a través de dos pasajes. En el primero, se estructura la esencia del personaje en el orbe estético del mundo, y se especifica dentro de este último la inclusión del principio de vida y fuerza. Ya quedó asentado líneas arriba, el lugar que Rodó daba al arte en la trasmisión de la dupla idea e imagen:

El eje de Glauco es la consideración estética del mundo, incluyendo en la amplia acepción de lo estético el entusiasmo por todo lo que signifique fuerza y vida (Ms. 21520).

22. El tema luego se completará de modo más extenso en otros documentos preparatorios, con la misma conclusión negadora. Ver *O. C.*, pág. 990.

La segunda definición presenta dos niveles y parece que la diferencia entre uno y otro radica en la prudencia, como si el último implicara un riesgo que el autor no estaría dispuesto a correr:

¿Qué es Glauco, pues? Si quisiera tuviera que definirlo prudentemente diría que es un estado de espíritu, pero si (ileg) te diría que es una sustitución de personalidad (Ms. 21529v).



Cuaderno Gráfico-Poético: definición de Glauco (Ms. 21529v).

En el momento en que Rodó decidió seleccionar los materiales que incluyó en *Motivos de Proteo*, desplazó a Glauco de modo que en la obra de 1909 no aparece citado ni una sola vez por su nombre. No solo la obra ya no se estructuró como un diálogo con el personaje interior, sino que el tema del estado Glauco y la sustitución de personalidad o transpersonalización quedaron relegados. La “prudencia” enunciada probablemente llevó a Rodó a detenerse en el momento de ingresar al ámbito de las sustituciones de personalidad o de las “almas nuevas”, un territorio arriesgado para el maestro de América.²³

23. Belén Castro estudia al personaje interior de Rodó en “Los motivos de Glauco: cultura y conocimiento del último Rodó” (1994) y propone que el autor se autocensuró “consciente

Así como muchas leyendas refieren a la memoria visual de Pitágoras, subrayando que todo lo recordaba y pensaba a través de la imagen (Chardak, pág. 29), también el estado Glauco de Rodó se caracteriza por la capacidad extraordinaria de la vista.²⁴ Al respecto, resulta muy elocuente el fragmento “Transfiguración”, que recoge Rodríguez Monegal, en sus *Obras Completas*, tomado de un avance publicado por Rodó en *Caras y Caretas*, el 13 de mayo de 1916:

Cuando este misterioso personaje se despierta en mi espíritu, fluye con él, y se derrama en el espacio una inmensa onda de fuerza y juventud. *Vuelve* a ser, para mí, el despertar de los genios elementales, la animación del sexto día, el *novitas floritas mundi* de Lucrecio. Todo luce y sonrío como si aún no se hubiera evaporado de sobre las cosas la huella del hábito creador, el postrer toque, ternísima sobrehaz de brillo y de frescura, como esa que admiras en el lustre de la manzana, o en el vello del melocotón, o en la humedad de la flor ungida de rocío. Tal hubo de pintarse la virginidad del mundo en el alma de las razas nuevas [...] En presencia de la naturaleza así vivificada y gloriosa, el alma entera se extasía en la inmensa dicha de ver: ver de la manera como esta acción contiene en su significado el principio de la invención del poeta y del hallazgo del artista y del entender del teósofo y de la intuición del vidente. *Ver: don* preciosísimo, que Ruskin graduó de más noble y raro que *pensar*. La luz dibuja y ciñe las cosas con nueva y misteriosa fuerza [...] Y es, otras veces, embeberse en el alma de un color; participar de su dulzura o de su fuerza, desvanecerse en sus desmayos; encenderse en sus exaltaciones fulgurantes; sentir lo que él clama, o lo que él implora, o lo que él sueña. Porque al par que el contorno de las cosas semeja adquirir nuevo vigor y realce, y enriquecerse y como bruñirse el color, réalzase también la virtud expresiva, el alma secreta que hay, no ya en las cosas vivientes, sino en las que tenemos por inanimadas; y todo habla con una misteriosa voz; y mira, a quien lo mira, con profundos ojos; y tiene para el alma una amistosa confidencia (*O. C.*, págs. 976-977).

El cuaderno *Gráfico-Poético* es una fuente rica a la hora de profundizar en este tema de la visión y la imagen. Allí se encuentran los manuscritos iniciales y como es de uso en nuestro autor, siempre fragmentarios, de un texto narrativo que en sus últimas versiones fuera titulado “Violante de Portinacelli”. Se trata de un manuscrito que en sucesivos borradores posteriores a los del cuaderno, alcanza su versión manuscrita final y

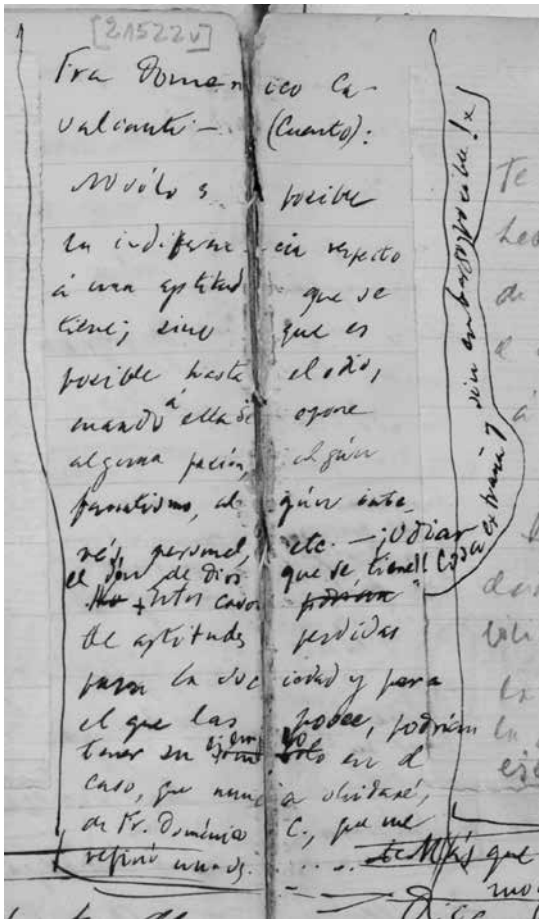
de que Glauco amputa en el intelectual modernista la dimensión social y el compromiso cristiano (aunque ese cristianismo sea heterodoxo)”, en razón de su perfil interior. La definición del cuaderno *Gráfico-Poético* confirma esta interpretación y le aporta la señalización del problema que Rodó vio en hablar de un tema propio de ámbitos de secreta o si se quiere esotéricos, como el del pitagorismo.

24. El adjetivo “glauco” en griego refiere al color turquesa brillante.

que fuera publicado, con variables, en la obra póstuma de 1930 y las subsiguientes. De manera que permite desarrollar su proceso de génesis.

El primer fragmento del *antetexto* del cuaderno *Gráfico-Poético* lleva por título “Fra Domenico Cavalcanti (Cuento)”, e ingresa como parte del diálogo con Glauco:

No solo es posible la indiferencia respecto á una aptitud que se tiene; sino que es posible hasta el odio, cuando á ella se opone alguna pasión, algún fanatismo, algún interés personal, etc. —¡Odiar el don de Dios que se tiene! ¡Cosa extraña y sin embargo posible! Estos casos de aptitudes perdidas para la sociedad y para el que las posee, podrían tener un ejemplo en el caso, que nunca olvidaré de Fr. Doménico C., que me refirió una vez... Más que ejemplo es símbolo de ello; pero de cualquier modo, no puedo resistir a la tentación de contártelo (Ms. 21523).



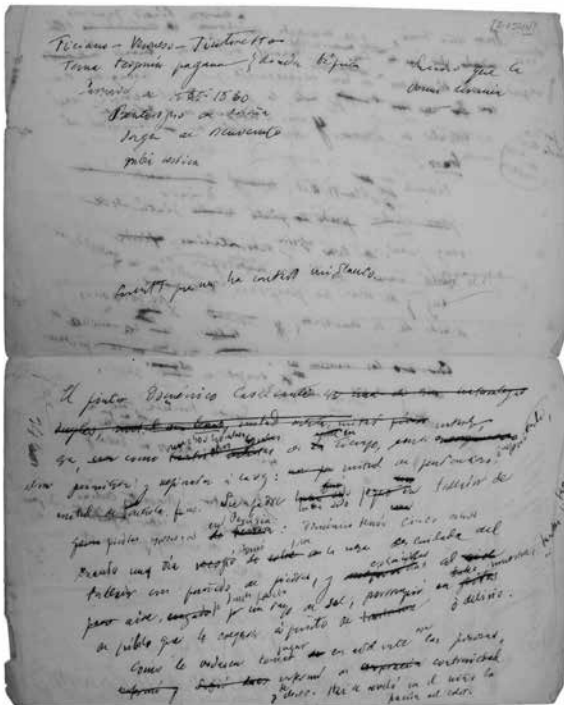
Cuaderno *Gráfico-Poético*: Borrador del cuento “Violante de Portinacelli” (Ms. 21523).

Una página después se encuentra un pequeño recuadro en el que se establece la relación entre el relato del pintor renacentista Doménico y el estado Glauco:

En este estado (Glauco) fue cuando percibí imaginariamente una vez la orgía en (signo de la complejidad natural del espíritu): la descripción-cuento de algún bullicio del Renac. (Ms. 21524v).

A esta revelación se suma un segundo manuscrito, en hoja suelta encontrada dentro del mismo cuaderno *Gráfico-Poético*, que manifiesta que el cuento fue contado por “mi Glauco”:

Cuento que me ha contado mi Glauco. El pintor Doménico Casavanti era una de esas naturalezas duplex, mitad bravo, mitad artista, mitad era como tantos otros artistas muchos hombres de su tiempo, un alma primitiva y refinada a la vez: mitad de pendenciero, mitad de artista. Fino. Su padre había sido un tallador de piedras preciosas en Perúgia: Doménico tenía cinco años cuando un día tomó de la mesa descuidada del tallador un puñado de piedras y volcándolas al aire, cruzado por un rayo de sol, prorrumpió en gritos tales muestras de delirio, de júbilo que le creyeron a punto de trastornarse [...] (Ms. 21544)



Cuaderno *Gráfico-Poético* –hoja suelta–:
Borrador del cuento
“Violante de Portinacelli”
(Ms. 25544).

Además, de manera sutil, en el cuaderno que venimos estudiando, aún puede leerse un breve fragmento que se relaciona con el título y contenido de este cuento:

En uno de esos periodos (estado Glauco) fue cuando se me ocurrió buscar el color púrpura antigua perdido...; en otro se me antojó (Ms. 21525).

La búsqueda del color púrpura perdido conduce directamente al nombre “Violante”, ya que en la antigüedad griega el término púrpura representaba a una gama cromática que pasaba por los rojos, violáceos y azules, que a su vez, se caracterizaba por la intensidad y el brillo, símbolo de prestigio social y sacralidad.²⁵ A lo largo de la historia hubo una sustitución paulatina del púrpura antiguo extraído del molusco llamado murex, por los rojos intensos que en la Edad Media procedían de otras sustancias como el quermes. El púrpura perdido o rojo violáceo no apuntaba con rigor a un color preciso sino a la luz y al brillo, que estructuraban en la Antigüedad el concepto de lo bello, al tiempo que tendían el puente hacia el ámbito de lo metafísico. Y en la simbología pitagórica aludía concretamente al principio de la transmutación en la naturaleza.

Los pasajes del cuaderno *Gráfico-Poético* muestran que en el origen, el cuento se centraba solo en el pintor renacentista Doménico Casavanti, pero que en manuscritos posteriores ingresó el personaje de Violante, como emblema de belleza y adoración. Este último no solo da título a la narración sino que su presentación ocupa el primer momento del relato. Es la “soberbia flor del Renacimiento italiano”, una joven condesa veneciana, cuya belleza helénica es comparada con “serena luz bajo el globo de alabastro” (Ms. 21796),²⁶ y vista como “resurgimiento de la divina antigüedad”, al tiempo que sus maneras y actitudes descubrían “la concordia de números pitagóricos” (Ms. 21796). No resulta sorprendente que fiel a su aptitud pictórica y pasional, Doménico se enamore perdidamente de ella y que tras su muerte, decida renegar de su vocación artística y se recluya en un convento paduense, que en el Ms. 21796 es el de Santa Isabel, pero que en la versión édita póstumamente, es el de Santa Lucía.²⁷ Siguiendo el impulso de negación de su don por el arte lumínico

25. Ver Rodríguez Peinado, Laura (2014) y Ball, Philip (2004).

26. Esta expresión no aparece en la edición póstuma que dice: “como pareja augusta que merece lo hermoso del palacio” (*O. C.*, pág. 901).

27. Santa Lucía fue una mártir cristiana, nacida en Siracusa (Sicilia), durante la época de Diocleciano. Protectora de los ciegos, según leyendas medievales se arrancó los ojos para enviárselos a un pretendiente que se había enamorado de su belleza, y milagrosamente siguió viendo. Seguramente, esta historia análoga a la de Doménico motivó a Rodó en su elección, descartando a Santa Isabel.

de los venecianos, quema la pintura de la santa que había creado tiempo atrás para la iglesia del convento, luego se arranca los ojos y no pudiendo evitar sus inamovibles visiones, finalmente, se suicida.²⁸

El artista apóstata presentado como “alma primitiva y refinada a la vez” es el ejemplo de aquellos que intentan desviarse de una vocación natural y no lo pueden conseguir a pesar de su aborrecimiento. El carácter violento de Doménico es la causa de su incapacidad para la transformación. Sin embargo, el personaje tardío de Violante de Portinacelli, por oposición, muta en un instante, al dejar la vida corpórea, y transformarse en una idea inolvidable, semejante a la Beatriz de Dante.

El episodio de la muerte súbita de Violante, mordida por una serpiente llegada en una planta exótica desde Oriente, adquiere mayor significación al relacionarse intratextualmente con el pasaje titulado “La víbora que ondula”, ubicado dentro de los escritos póstumos de “La transformación genial” (*O. C.*, pág. 969). A través del rechazo por la serpiente, cuyo movimiento es ejemplo de gracia pero incomprensible por su diferencia con el ser humano, Rodó observa que “¡[...] la facultad de transportar el alma propia a la ajena tiene insalvables límites en cada uno de nosotros!” e inmediatamente aconseja: “Quebrante usted el molde de su personalidad, para comprender la hermosura que cabe en organizaciones distintas a la suya” (*O. C.*, pág. 969). De manera, que Violante como personaje inscripto en la metafísica de la luz, que todo lo transforma, al contrario de Doménico, posee la plástica aptitud de la transportación del alma.

Una vez más, la mutación del ser emerge en los textos póstumos de Rodó y cuando involucra al tema de la muerte como en el caso de la dupla Violante-Doménico, surgen las alusiones pitagóricas a la metempsicosis, que como la serpiente que mata a Violante, viene del Oriente. Entre los varios pasajes dedicados a este proceso en el cuaderno *Gráfico-Poético*, se encuentra la definición platónica que explica el pasaje entre contrarios, llámese ser humano-serpiente o vida-muerte:

La tradición de la metempsicosis es –dice Platón– una expresión de la ley universal de los contrarios, en virtud de la cual todo en la naturaleza nace de su contrario, como lo pequeño de lo grande y lo grande de lo pequeño. La vida y la muerte son contrarios y así como hay un acto para pasar de la vida a la muerte, que es el morir, tiene que haber un acto viceversa: el revivir (Ms. 21505v).

28. La visión de las llamas del incendio genera la vivencia de la atracción pictórica en Doménico. Resulta sugerente recordar que según Heráclito, el fuego es el principio primordial de todas las cosas y origen de todos los ciclos de transformación.

El cuento de luz y sombra de Violante y Doménico, puede ser considerado metanarración que conlleva simbólicamente el problema de la idea y la imagen como procedimiento de génesis rodoniana. La imposibilidad de liberación de los fosfenos, en la mente del artista renacentista, replica la atadura de la idea y la imagen, que da origen al cuaderno *Gráfico-Poético*, y de allí en más, desde la metafísica de la luz al problema del pasaje entre la vida y la muerte, que sin duda obsedía al autor en su última etapa creativa. En tal sentido, se alinea el pasaje del cuento en el que Doménico imagina su vida contemplativa en el claustro como puente con su amada, representada a través de la imagen de la estrella eterna.²⁹

[...] quiso vivir para la tristeza y la contemplación, y se propuso que, expulsado todo otro sentimiento de su alma, fuese su vida como la hebra de luz que une a través de la distancia infinita estos dos puntos entre los que nunca deja de haber correspondencia: la estrella, eterna imagen, y el reflejo de la estrella en el sosiego de la onda (*O. C.*, pág. 903).

De este modo, los personajes Violante y Doménico se constituyen como opuestos complementarios a lo largo del cuento, siguiendo la concepción pitagórica que resume la tabla de opuestos expuesta con anterioridad. De ello da cuenta la dupla serenidad-violencia que encarna cada uno de los personajes y, muy especialmente, el juego de inversión semántica, que emerge en la instancia en que Violante emite su juicio sobre la superioridad del arte estatuario en relación con las artes pictóricas, que rigen la vocación y naturaleza de Doménico. A través del juicio, se advierte que este último vibra con luces y colores que carecen de la firmeza de las realidades estatuarías. Mientras que la divina Violante, que había sido vista por primera vez en la lenta góndola que navegaba por el canal silencioso y purpurado de Venecia, inversamente, prefiere la estatua sólida.

El cambio del modo de pensar de Rodó y su época

A modo de conclusión, podría decirse que el principio rodoniano, según el que la idea forma cuerpo con la imagen, involucra una antigua cuestión filosófica que los llamados filósofos vitalistas, como Bergson y James, reconsideraron en divergencia con la tradición cartesiana. La literatura de ideas producida por escritores como Rodó en Latinoamérica, se constituyó en territorio de investigación filosófica y la extensa tarea de producción textual de la cual da muestras el riquísimo Archivo Rodó, revela que el *antetexto* y la autorreflexión sobre el mismo, fue un lugar de

29. La estrella de cinco puntas no solo era el símbolo a través del cual se reconocían los pitagóricos, sino que era la representación del alma pura e inmortal.

encuentro con el pitagórico “Conócete a ti mismo”. De modo, que en este espacio archivístico, se encuentran las líneas de la futura genética textual, en convergencia con las ciencias cognitivas y la filosofía humanista.

En el contexto cultural en que vivió Rodó, esta encrucijada disciplinar y epistémica de la idea y la imagen, o el arte y la filosofía, fue percibida con sagacidad por el principal filósofo uruguayo, Carlos Vaz Ferreira, como cuestión en diálogo con el ambiente. Así da cuenta de ello en su Prólogo a *Lógica Viva* (1910):

Quizá se está efectuando actualmente (y no la sentimos porque estamos en ella) la revolución o evolución más grande en la historia intelectual humana, más trascendental que cualquier transformación científica o artística, porque se trata de algo aún más nuevo y más general que todo eso: el cambio en el modo de pensar de la humanidad por independizarse ésta de las palabras. Se habría confundido mucho el lenguaje con el pensamiento: se habrían aplicado a éste, propiedades y relaciones de aquél. Varios pensadores contemporáneos –nombraré a Bergson, James– son los que tienen una parte personal más grande en este movimiento. Pero él es ambiente (pág. 4).

De este cambio en el *modo de pensar*, también da cuenta el cuaderno *Gráfico-Poético*, que Roberto Ibáñez retiró del dominio público, por razones que no resulta posible dilucidar con exactitud. El *modo de pensar* de Rodó es una cuestión que atañe a la deconstrucción de las fronteras disciplinares. Muy especialmente, de ello también informa el juicio de la poeta María Eugenia Vaz Ferreira que, como su hermano el filósofo, compartió su trayecto de vida con el maestro de América:

Quizá pueda decirse que José Enrique Rodó sea el primer prosista de habla hispanoamericana, y un filósofo de alta y verdadera inspiración. Si hubiéramos de extraer ~~dos tipos~~ de entre los tipos intelectuales que realizan la armonía de pensamiento la forma y el pensamiento y á los cuales podríamos llamar el Literato filosófico y el Filósofo literario, es sin duda al primero que corresponde el nombre de Rodó, que podría calificarse así: Pensamiento noble en palabra divina. El estilo es divino por su armonía ~~musical~~ profunda, serena y musical.

Tiene del clasicismo la construcción perfecta de la frase y el arte primerizo de los orfebres libres... [...].³⁰

30. Ms. inédito. Archivo María Eugenia Vaz Ferreira. Fundación Vaz Ferreira-Raimondi.

Quizá puede decirse que José
 Enrique Rodó sea el primer poeta
 de habla hispano americana, es
 un filósofo de alta y verdadera
 inspiración. Si hubiéramos de
 extraer dos tipos de entre los tipos
 intelectuales que realizan la armonía
 del pensamiento la primera
 es el pensamiento y a los cuales pro-
 ducimos llamar el literato filoso-
 fico y el filósofo literario, es a cada
 primer que corresponde el nombre
 de Rodó, que podría calificarse
 así: Pensamiento noble en palabra
 divina. El estilo es divino por su
 armonía serena masiva propen-
 da, serena y musical.

tiene del ^{carácter} la construcción perfecta de
 la frase y el arte primario de los
 orfebres libres; una ley ajustada al
 cadencioso ritmo verbal ~~que~~ ^{que} ~~suena~~
 movida por la emoción melódica

Manuscrito de María Eugenia Vaz Ferreira. S/d. Fundación Vaz Ferreira-Raimondi.

El proceso del pensar y el escribir rodoniano, resulta entre muchas y complejas causas, del reencuentro con antiguas tradiciones, a través de mecanismos de apropiación característicos del intelectual latinoamericano, que dialoga libremente con el archivo europeo. En este proceso, la relación indisoluble de la idea y la imagen, de la cual es una excelente prueba documental el cuaderno *Gráfico-Poético*, conlleva al reconocimiento de la figura identitaria del maestro de América como precursor de una episteme escritural y de una filosofía abierta al futuro.

Bibliografía

- ARDAO, A. (1950). "La conciencia filosófica de Rodó". *Número*, pp. 65-92.
- ARISTÓTELES (1994), *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- BAJTER, I. (2012). "Archivocracia y literatura en Uruguay. Figura y método de Roberto Ibáñez". *Lo que los archivos cuentan 1*, pp. 31-100.
- _____ (2014). "Imagen documental de Rodó. Un fragmento". Separata de *Lo que los archivos cuentan 3*, pp. 1-199.
- BALL, Philip. (2004). *La invención del color*. Madrid: Turner.
- CASTRO, B. (1995). "Los motivos de Glauco: cultura y conocimiento en el último Rodó". *Deslindes*. Revista de la Biblioteca Nacional, (4-5), pp. 211-228.
- CHARDAK, H. (2011). *El enigma Pitágoras*. Buenos Aires: El Ateneo.
- D'OLIVET, F. (1953). *La vraie maçonnerie et la céleste culture*. France: PUF.
- DEVES valdes, E. (2000). *Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1950)*. Buenos Aires: Biblos.
- IBÁÑEZ, R. (1947). *Originales y documentos de José Enrique Rodó*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Comisión de Investigaciones Literarias.
- _____ (1967). "El ciclo de Proteo". *Cuadernos de Marcha*, (1), pp. 7-52.
- IDMHAND, F. (2013). "El método Ibáñez: ¿la crítica genética... antes de la crítica genética?". *Lo que los archivos cuentan 2*, pp. 155-173.
- JÁMBLICO (1991). *Vida pitagórica*. Madrid: Etnos.
- MATTEL, J. F. (1983). *Pythagore et les pythagoriciens*. France: PUF.
- RODÓ, J. E. (1967). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- RODRÍGUEZ OTHÉGUY, V. (25 de marzo de 2011). *La laicidad en la forja del Estado Republicano*. El estado de la laicidad ¿Una cuestión de Estado? Recuperado de <http://www.gofmu.org/es/documentos/conferencia-el-estado-de-la-laicidad-una-cuesti-n-de-estado-2.html>.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. (Noviembre 2014). "Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media". *Anales de Historia de Arte*. Recuperado en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48289
- ROMITI, E. (2016). *Unamuno y Uruguay: archivo epistolar*. Montevideo: Ed. Biblioteca Nacional de Uruguay.
- S/F. (8 de enero de 1948). "Conferencias. Roberto Ibáñez disertó sobre el tema 'Nueva imagen de José E. Rodó'". *El País*, p. 4.
- VAZ FERREIRA, C. (1963). *Lógica Viva*. Montevideo: Ed. de Homenaje de la Cámara de Representantes (Tomo IV).

Manuscritos

- ARCHIVO Rodó. Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- ARCHIVO María Eugenia Vaz Ferreira. Fundación Vaz Ferreira-Raimondi.