

guaje en Lihn va desde la evidenciación del objeto que se construye, hasta fórmulas manidas del lenguaje coloquial hablado por el hombre común (si es que éste existe): *Ya sabe: la belleza...* El deseo de *realizar* (en el sentido de *hacer real*) que fue determinante en Andy Warhol y en el Pop yanqui está ahí en ese verso tomado del divino Herrera: *al bello aparecer de este lucero*, una mezcla de fraseo *camp* y de gravedad en la contemplación, con toda la contención cargada en el adjetivo (y la final ironía de cerrar el libro sin saber si el bello aparecer es el del lucero o el del libro saliendo de la imprenta, "apareciendo" en medio de la nada). El metalenguaje como conductor de lo poético; una derivación que está presente en toda forma artística del siglo y que, aparentemente, mientras no haya acuerdo entre lo que se dice y el decir mismo, llegó para quedarse. Una operación que amplía la modernidad en cualquier lado

que se la encuentre. La poesía de Enrique Lihn significa un avance en la búsqueda de nuevas salidas para el estancamiento y la falta de novedad de la poesía latinoamericana que circula por ahí.

Es cierto: a través de *Al bello aparecer de este lucero* cruza un aire de Nicanor Parra. Pero es que resulta imposible hoy en día entrar en lo coloquial en el ámbito hispanoamericano sin pagar tributo a la poesía de Nicanor Parra, la que, al contrario de la apariencia de "humorada" que mantiene siempre, evidencia una maestría en el tratamiento del lenguaje coloquial que hace acordar al maestro Alberto Caeiro. Cierta aire parreano en el libro de Lihn no le quita ningún mérito, sino que, al contrario, produce una suerte de diálogo intertextual de final muy feliz. Un objeto realmente bello.

Eduardo Milán

DE LETRAS

Ariel versus Calibán. Latinismo versus sajonismo

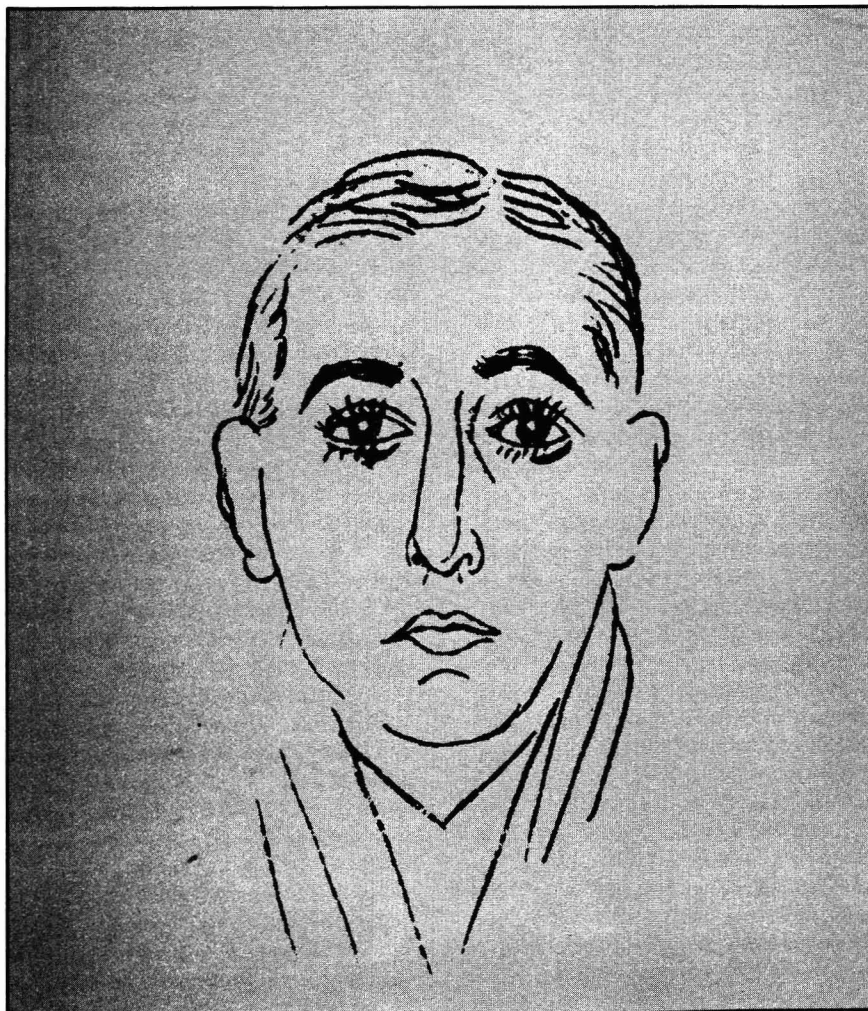
Quisiera agradecer, en primer lugar, a los organizadores de este coloquio por la invitación tan generosa para venir a presentar a ustedes un tema que, aunque muy conocido, siempre es posible revisar. Al Dr. Leopoldo Zea, viejo amigo y compañero de algunas aventuras en el Uruguay que existía antes, a Jorge Ruedas de la Serna y a Walkiria Wey, con quienes he tenido aventuras más recientes. Quiero agradecerles profundamente la invitación que me permite volver una vez más a un país que vengo visitando a lo largo de los últimos 20 años con gran provecho para mi latinoamericanismo.

Habiendo nacido en Uruguay es difícil ser allí verdaderamente americano; es más fácil ser español, francés o italiano; hasta inglés, como Borges. De manera que gracias a México, como también gracias a Brasil, me he podido volver un poquito más americano.

Algunas de las cosas que iba a decir al principio de esta ponencia ya han sido dichas en este coloquio y particularmente por el compañero Cerutti, que ha hecho, esta mañana, una distinción tan sutil y necesaria entre lo utópico y lo mítico. En realidad, yo voy a encarar el tema de Ariel vs. Calibán desde el punto de vista de lo imaginario, pues se trata de estructuras de lo imaginario latinoamericano. En realidad no tienen otra existencia.

Pero las estructuras de lo imaginario se insertan en la realidad y producen efectos a veces muy concretos; a veces, incluso, demasiado concretos. Pero aquí voy a examinar precisamente esas estructuras de lo imaginario de Ariel y Calibán no en la realidad sino a partir de un texto de un compatriota mío que es un texto muy famoso, muy citado, pocas veces leído, pero que es

* Ponencia presentada el 9 de mayo de 1984 en el Simposio *La latinidad y su sentido en América Latina*, organizado por la UNAM / SEP / CONACYT / IFAL / CCYDEL.



Vicente Huidobro

uno de esos textos que están siempre ahí, en el centro del debate, cuando se habla de lo latinoamericano. Este librito, *Ariel*, de José Enrique Rodó, publicado en 1900, va a ser el punto de partida de unas reflexiones que se detienen más o menos en 1930 porque tengo la conciencia de que el tiempo apremia y no se debe hablar mucho. Es preferible, pues, concentrarse en un período específico de esta compleja cuestión.

Ariel constituye la primera vez que la utopía del modernismo se formula en términos poéticos que son aceptados por todo el mundo hispánico (incluida España). Inmediatamente después de su publicación se convierte, como ustedes saben, en una bandera del antisajonismo, en sentido negativo, y en sentido positivo en una bandera de nuestra América, tal como la calificó Martí. La recepción de *Ariel* en España, pero también en México y en los demás países de América, las ediciones clandestinas que el propio Rodó fomentaba, aseguran ese éxito continental. Rodó no tenía mucho sentido del *copyright* y estaba encantado de que le piratearan la obra. Lo que aconteció después, el fenómeno que se llamó el 'ariélismo' y con el que Rodó a veces no tenía nada que ver, todo eso fue un momento privilegiado en que la construcción imaginaria creada en *Ariel* prende en la conciencia de nuestra América y también de España, es decir en todo nuestro mundo hispánico.

Para construir su utopía, Rodó va a reelaborar estructuras imaginarias que vienen de muy distintas y hasta opuestas fuentes. Yo he tratado de trazar para ustedes algunas de las fuentes más conocidas, sin ánimo de mucha originalidad, pero con cierto espíritu de precisión. En primer lugar, las fuentes francesas, que son las más obvias, y algunas lejanas, como la de Ernest Renan. Este había escrito un drama filosófico, que ahora muy poca gente lee, llamado *Calibán*. Es una obra que no puede competir con la *Tempestad* de Shakespeare y tampoco con los *Diálogos* de Platón. Es un intento literario más bien inepto de alguien que era un gran ensayista pero que no tenía talento dramático alguno. Lo interesante de su *Calibán*, que se publica en 1878, es que se trata de un esfuerzo por usar la imagen shakesperiana de Calibán para entrar a fondo en una polémica francesa de actualidad entonces. La obra se escribe

precisamente después de la caída del imperio de aquel Napoleón que ha sido tan mencionado en este coloquio. Este Napoleón el pequeño —le *petit*, como lo llamaba Víctor Hugo; el sobrino, como lo llama Carlos Marx, quien escribió uno de sus ensayos políticos más brillantes, *El 18 Brumario de Louis Bonaparte*, para demostrar que Napoleón III se creía Napoleón I. Ustedes saben que una de las locuras más corrientes es creerse Napoleón, cualquiera sea el número elegido. Ernest Renan había vivido en Francia la segunda aventura imperial y su catastrófica conclusión, había padecido al pequeño, al sobrino; había sido humillado por la ocupación prusiana y había padecido también la comuna del año 1871. El se había sentido amenazado por el poder explosivo del pueblo, que estaba buscando apasionadamente sus derechos, tratando de liberarse. Ese conmovido Renan escribe su *Calibán* como una reacción contra el sistema democrático que permite y hasta fomenta tales excesos.

En su obra, *Calibán*, en vez de quedarse en la isla como pasa al final de la de Shakespeare (esa isla que al fin y al cabo era suya porque se la había usurpado Próspero), decide acompañar a éste a Milán y ahí, mientras Próspero se va convirtiendo en un anciano más o menos *gagá*, Calibán, que era joven y estaba lleno de energías, se convierte en un demagogo y organiza de tal manera una campaña electoral que consigue ser elegido como jefe del gobierno de Milán. Es ésta una venganza inesperada de los latinoamericanos contra los imperios europeos, y a cargo de un indio, porque Calibán naturalmente no era latino. Renan no escribió para defender o atacar a los latinoamericanos, sino para atacar a sus compatriotas, para deprimirlos, para decirles que la tan mentada democracia francesa no había existido nunca, ni existiría, mientras no se dominara la fuerza calibanesca del pueblo.

Esta obra de circunstancias, fallida como drama y muy discutible como tesis, no hubiera salido del ámbito más o menos provinciano de Francia —y sólo hubiera causado discusiones allí— si no hubiera alimentado precisamente la imaginación americana de José Enrique Rodó. Pero no fue la única obra que lo hizo. Como fuente más cercana de *Ariel* está un libro y un discurso de otro escritor francés, Paul Groussac, pero éste no vivía en el Viejo sino en el Nue-

vo Mundo, en Argentina. Groussac había llegado de muchacho a Buenos Aires y después de años de ejercicio había conseguido escribir un español tan extraordinario, con un vigor satírico sólo comparable al de Jonathan Swift, que lo convierte en uno de los modelos del arte de injuriar que Borges exalta en un célebre ensayo de *Historia de la eternidad* (1936). Hacia fines del siglo Groussac hizo un viaje de Buenos Aires a Chicago para asistir a la Exposición Internacional. Ese viaje lo inmortalizó en un libro titulado *Del Plata al Niágara*. Se trata de la colección de una correspondencia que enviaba al diario *La Nación* de Buenos Aires. Groussac se había convertido entonces en un director literario. El sabía, él mismo lo dijo, que ser conocido en Argentina no es lo mismo que ser conocido en el resto del mundo y tal vez eso de alguna manera motiva su prosa tan agria. Tengo aquí un ejemplar de una reciente antología de su prosa. No sé si me voy a animar a leerles lo que escribió sobre su llegada a Veracruz. Bueno, me voy a animar porque de todas maneras a Groussac ya no lo lee nadie. Al llegar a Veracruz, describe así, más o menos, la atmósfera. Y no olviden que está escribiendo en un español espléndido, pero que está pensando en francés.

"El aire acuoso y el cielo bajo forman un ambiente pesado que, desde luego, fatiga el pecho y relaja los tejidos. Con aprehensión invencible se cree, se siente, se respira el miasma y la anemia. Compréndese demasiado cómo, después de algunas semanas, el debilitado forastero ha de buscar, sin encontrarla, su pasada energía: ha descendido a la miseria fisiológica del indígena, sin adquirir la relativa inmunidad de aquél contra las endemias mortales. El enfermo ha de perder pie enseguida, y el empobrecido organismo buscaría aquí más vanamente que en Panamá o Guayaquil la reserva de fuerza indispensable para la reacción... Durante la intervención francesa, las guarniciones de Veracruz se fundían como cera: hubo de apelarse a los africanos y criollos de la Martinica."

La imagen no es favorable. La verdad es que a Groussac tampoco le gustaban mucho los franceses —hay que ser honestos. Creo que su desprecio por el género humano era universal.

Describe, por ejemplo, a la entrada de Veracruz, una tierra baja, hacia el Sur (dice 'Sud', claro, un galicismo): es



José Enrique Rodó

la Isla de Sacrificios: "El Jardín de aclimatación de la intervención francesa, que pobló su cementerio más copiosamente que todos los sacrificios humanos de la barbarie azteca". Es evidente que para Groussac el Napoleón de la intervención en México era muy *petit*. Cuando Groussac llega a los Estados Unidos (y me gustaría leer todo el capítulo sobre Chicago), naturalmente que se encuentra con la grosería democrática de aquella ciudad. El es un hombre extremadamente delicado. Le parecen horrible, por ejemplo, los norteamericanos, a quienes satiriza bajo el rótulo de "el sufragante universal" y combina lo que realmente siente con lo que ha oído tocar por el organillo de la esquina. Aplauda en la ópera, y con las mismas manos, a *Ruy Blas* y *Lohengrin*; a raíz de deleitarse con Ohnet, concede que Maupassant "también tiene cosas bonitas y decide por sí y ante sí que Lombroso es un gran pensador, sin negar a Darwin las consideraciones de su particular estima... Y lo primero es alegre, lo segundo es triste; pues debiera ser el destino infalible del hombre superior el ser llamado tonto por Bertoldo".

No sé si recuerdan ustedes a Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno, una especie de *The Stooges* de la época. Después se refiere Groussac a la solución: "He oído decir —en Chicago— que una atmósfera compuesta por partes iguales de humo espeso y polvo sutil es excelente para el pulmón: *No consumptive*". Es decir, aquí no hay tuberculosos. Después cuenta que va a una "droguería" y allí descubre que "el mismo alquimista diplomado no tiene a menos serviros un *ice cream*". Lo que Groussac rechaza con desprecio constituye una delicia nuestra cuando vamos hoy al Sanborn's —pero al elegantísimo *gourmet* que era Groussac esto le pone los pelos de punta. Y termina el párrafo con la descripción de las calles de Chicago, la impresión que le causa esa nueva arquitectura:

"Nacida la última, desarrollada en veinte años con los derrames del Este y de Europa sin tener a la vista otros modelos y ejemplos de gusto que sus hermanas mayores, es natural que la Chicago arquitectónica carezca por igual de elegancia y de acentuación. Anchas calles paralelas y perpendiculares, bien

edificadas y pavimentadas en los barrios centrales, plagadas de baches y cubiertas de casuchas en los excéntricos; acá y allá, elevadísimos 'buildings' sin la menor sospecha de la armonía necesaria entre su altura y su base, cuya arquitectura participa de la garita y del palomar."

Es una lástima que Groussac no haya visto nada más, porque la arquitectura del Chicago de esta época fue la base de la arquitectura moderna. Pero el escritor franco-argentino estaba tan dedicado a insultar al género humano que no tenía tiempo de pararse en detalles estéticos. Fue precisamente a partir de Groussac que se formó en el Río de la Plata esa imagen de Estados Unidos como nación canibalesca. El propio Groussac usa en el libro esta expresión —aunque la usa con cierto sentido simpático. En otro momento de esta crónica en que describe la ciudad, habla que "el espectáculo prolongado de la fuerza inconsciente y brutal alcanza a cierta hermosura canibalesca". Y, en un discurso político que pronunciara el 2 de mayo de 1898 en Buenos Aires, frente a todos los argentinos y españoles que estaban en contra de la intervención norteamericana en Cuba, él hace precisamente un ataque a los Estados Unidos, a los que llama "calibanescos". Ese discurso fue publicado en un periódico argentino. Es probable que Rodó lo haya leído, allí, pero si no lo hizo pudo haber leído entonces un comentario de Rubén Darío en mayo 20 de 1898 a ese mismo discurso bajo el título de "El triunfo de Calibán".

Así que la asociación de la imagen de Estados Unidos con Calibán precede a Rodó. En él, la imagen del Calibán de Renan y del Calibán de Groussac va a situarse en un contexto imaginario que viene del americanismo hispánico. Viene de Andrés Bello y de Juan María Gutiérrez, que él había estudiado en unos ensayos extraordinarios publicados unos años antes de escribir *Ariel*. Rodó es realmente un continuador de ese americanismo, que entonces no se llamaba latinoamericanismo porque todavía no nos habíamos dejado expropiar totalmente la palabra América. Al mismo tiempo Rodó escribía sobre Leopoldo Alas, sobre Unamuno, sobre Menéndez Pelayo, sobre Galdós, unas críticas notables. Estaba muy impregnado de la literatura española y es en nombre del americanismo y de la América española que va a escribir *Ariel*. Va a usar

las imágenes de Renan y las de Groussac sólo como metáforas. A él mismo no le gustaba la expresión América Latina; prefería hablar de "nuestra América", como Martí, o de Iberoamérica. En un texto con este último título, de 1910, dice: "No necesitamos, los sudamericanos, cuando se trata de abonar esta unidad de raza, hablar de América Latina. No necesitamos llamarnos latinoamericanos para levantarnos al nombre general que nos comprenda a todos, porque podemos llamarnos algo que signifique una unidad mucho más íntima y concreta. Podemos llamarnos iberoamericanos." El quería incorporar así al Brasil y a la herencia portuguesa. De manera que cuando Rodó toma de Renan la imagen de Calibán como representante de la demagogia y toma la imagen de Estados Unidos como Calibán, de Groussac, lo que realiza es una fusión de ambas. Al mismo tiempo invierte la imagen, porque él va a sostener que la democracia no debe ser necesariamente demagógica y que el triunfo de la mayoría no tiene por qué producir sólo calibanes. De hecho, él va a querer sustituir en nuestra América una democracia tipo arielista por la democracia calibanesca de Renan. Pero Estados Unidos sí le parece un Calibán y lo que le parece peor es nuestra manía de imitar a Estados Unidos; es decir, de calibanizarnos. El habla de la "Nordomanía". El peligro para él está en que Buenos Aires se parezca demasiado a Chicago, en sus aspectos más negativos. Rodó veía una cierta posible relación entre los mataderos de Buenos Aires y los de Chicago. Dentro de la economía de los Estados Unidos de aquella época, que era una época muy anterior naturalmente a Al Capone, Chicago ocupaba un lugar como el de Buenos Aires, y había mucho de peligro en la posible "Nordomanía". Todas estas imágenes tendrían un sentido demasiado limitado al siglo XIX o a los comienzos del siglo XX si Rodó no hubiera dado un salto hacia atrás, si no hubiera ido a buscar en las fuentes de Renan y de Groussac las imágenes matrices que estaban en la obra de William Shakespeare, en *La tempestad* (1611).

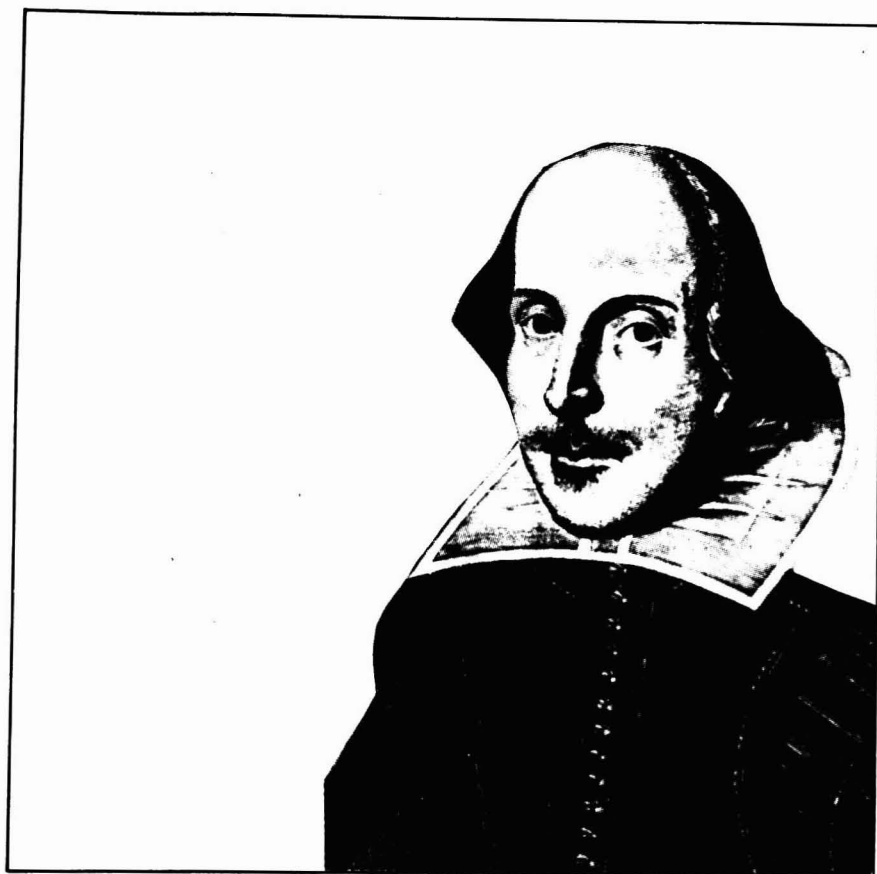
Aquí quiero aclarar una cosa que el otro día se dijo y me molestó un poquito. Se dijo que Shakespeare no era latino. Nadie va a sostener que William Shakespeare se llamaba Juan Pérez en realidad, y que había nacido en Guadalupe. No se trata de eso. Pero esto no

quiere decir que *La tempestad* no sea una obra particularmente latina. En primer lugar, si ustedes recuerdan la obra, el argumento es italiano. El protagonista, Próspero, es el duque de Milán; y todos los demás personajes tienen nombres inequívocamente mediterráneos. La geografía es fantástica, pero arranca de Milán. Cuando Próspero es puesto en un barquito por sus enemigos y lo abandonan solo en el mar Mediterráneo con su hija, Miranda, y sus libros —gran error, porque sus libros eran de magia y gracias a ellos reconquistaría el poder— atravesando el océano él va a dar nada menos que a las Bermudas, como indica el propio Shakespeare. Y es el suyo un caso parecido al del Papa cuando va a los funerales de la Mamá Grande en el cuento de García Márquez. Recuerdan que el Papa toma una góndola en el Tíber y va a parar al Orinoco. No se sabe bien cómo lo hace, tal vez con la dispensa de Dios y otras ayudas sobrenaturales...

Por cierto que la tempestad o una de las tempestades de esta fantasía de Shakespeare llevan a Próspero al Nuevo Mundo. Para esta obra, Shakespeare se había basado precisamente en las crónicas del nuevo continente, tanto hispánico como sajón, que pululaban entonces en todas las lenguas, incluida la inglesa. Por eso *La tempestad* está llena de alusiones al Nuevo Mundo. Calibán es un caníbal; la palabra ha sido forjada a partir de caníbal y esta palabra, a su vez, fue forjada de Caribe, una tribu feroz de esta área. El Calibán de Shakespeare es realmente un indio, y no como pasaría en los años cincuenta a setenta en que Calibán reaparece en nuestro escenario cultural como negro. A mí me gustaría mucho leerles toda la obra, pero no hay tiempo. Recordaré apenas la entrada de Calibán en escena. La obra empieza con un diálogo entre Próspero y Miranda. Se ponen a hablar de Calibán mientras esperan que les traiga la leña para prender fuego. Calibán llega protestando y pidiendo que le den de comer. El no se deja dominar. Es un esclavo malhumorado, blasfemo. Los colonizadores, Próspero y Miranda, le empiezan a reprochar que no les agradezca que lo hayan colonizado, que no esté contento de ser explotado. Le recuerdan que le habían enseñado a hablar. Miranda insiste: "Yo te enseñé a hablar", y Calibán contesta: "Sí, para mejor poder blasfemar". Y luego, cuando Próspero se enoja con

Calibán y le recuerda que intentó violar una vez a Miranda, Calibán le contesta: "Ay, qué pena, porque si no, hubiéramos llenado esta isla de Calibanes". El personaje es, en la concepción de Shakespeare, un personaje cómico, absurdo, el "clown" de la comedia renacentista. Es medio pescado, medio ser humano, huele muy mal, usa un manto repugnante. Shakespeare, siendo Shakespeare y teniendo esa incomparable imaginación dramática, no dejó de marcar todas esas posibilidades, en uno de los personajes más complejos de su vasto teatro.

Todo eso no funciona en Rodó porque él está realmente más interesado en la otra figura simbólica, en Ariel, que es el genio del aire. La palabra viene de *air*, en inglés, y también viene de la antigua literatura hebrea. Es el espíritu que al revés de Calibán sirve a Próspero alegremente, porque éste lo ha liberado. Calibán es una figura originaria del imaginario medieval, muy a la antigua; es el hombre del bosque, todo cubierto de pelos; el cuco, de la Edad Media. Aries es, por su parte, otro espíritu del antiguo mundo medieval y clásico. Es el espíritu que ha sido clavado, metido como una cuña dentro de un árbol por Sycorax, la bruja madre de Calibán. Próspero lo libera, pero al mismo tiempo lo tiene a su servicio. Muchas de estas cosas interesan poco a Rodó. Lo que él ve es precisamente esa especie de dicotomía idealista: Próspero aparece liberando las fuerzas buenas del hombre y castigando las malas. Es un conflicto que ilustra el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson. Todo esto es lo que ve Rodó y lo que le sirve para construir su utopía modernista. Por eso, naturalmente, la identificación final de la imagen de Ariel es con la juventud de América. Es decir, la obra no está dedicada a los ya irredimibles ancianos que gobernaban América en aquella época. No estaba dirigida para nada a Don Porfirio. Estaba dirigida al futuro. Era verdaderamente una utopía. Ya esto nos remite a otro libro que me parece más importante aún: la *Utopía* de Tomás Moro. Se trata de un libro escrito unos cien años antes de *La tempestad* y creo que de alguna manera ha influido también en Shakespeare. Thomas More, como ustedes saben, era inglés, pero escribía en latín, así que era también latino. La *Utopía* fue escrita en una forma muy especial. Ahora quisiera referirme a un aspecto estructural que



lo relaciona sutilmente con Rodó. Moro divide su *Utopía* en dos partes. La primera es una especie de ficción en que él cuenta que hizo un viaje a Amberes y que allí conoció a un marino portugués, que había viajado con Vespucci al Nuevo Mundo. En uno de sus viajes, este marino había conocido la región llamada Utopía. Ese es el marco narrativo; luego hay una conversación sobre la Europa de la época y finalmente la segunda parte es el discurso de la Utopía, la descripción de ese lugar que literalmente está en ninguna parte, a cargo de este marino portugués.

Rodó utiliza el mismo formato. No pronuncia su discurso directamente a la juventud de América. Inventa un marco narrativo en que él se disfraza detrás de la máscara de un "viejo y querido maestro", a quien llamaban Próspero porque tenía una estatua de Ariel en su escritorio. La estatua capta el momento en que Ariel es liberado y sale volando a disolverse en el aire. Exactamente de la misma manera en que Thomas More, o Moro, o Santo Tomás Moro, crea esa ficción del marino portugués, enmarcando su discurso en lo imaginario, Rodó crea esa ficción del viejo maestro

para enmarcar su propio discurso arielista. Es interesante saber que Rodó, en algún momento de su vida, pensó que podría llegar a colocar esa estatua en el Aconcagua, por ejemplo. Por ahora sólo hay una estatua de Ariel en el parque Rodó de Montevideo, pero queda más bien a pocos centímetros sobre el nivel del mar. El único lugar elevado donde hay una estatua de Ariel es en una cúpula del Bank of England, en Londres. Es una estatua dorada, en que Ariel está también a punto de volar, pero parece que el peso del oro no lo deja subir.

El Ariel de Rodó, desde el punto de vista de lo imaginario, pone en circulación todas estas imágenes que más tarde van a ser tomadas, retomadas, leídas, releídas, canibalizadas, destruidas, recodificadas por muchísima gente. Los marxistas hispanoamericanos demostraron que Rodó se había equivocado en millones de cosas y tenían razón. También los marxistas europeos han demostrado que Marx se equivocó más de una vez. Así que estamos a mano. Pero la verdad es que los profetas no importa que se equivoquen. Porque el profeta en realidad sólo se equivoca si sus profecías no prenden en la imagina-

ción de la gente. Que sus profecías dejen de realizarse no los destruye. El profeta triunfa cuando su profecía entra en el campo de lo imaginario y allí sigue generando reacciones. Eso le pasó a Marx y le pasa a Rodó. Rodó repensó a Renan, a Groussac, a Shakespeare, e introdujo para siempre en el mundo imaginario de América la dicotomía Ariel-Calibán. De este modo, fue Próspero, el mago. En el plano modesto de la biografía real de Rodó, las cosas fueron distintas: él se pasó de 1900 a 1917 rectificando esa imagen de Ariel, a veces para incorporar cosas nuevas como el mundo indígena en su ensayo sobre Montalvo, otras veces para definir su anti-imperialismo en términos más precisos. Daré algunos ejemplos porque estos textos son poco conocidos aunque los recogí en las *Obras completas*, ya en 1957, y hasta los amplié en 1967.

Hay un artículo muy importante del 4 de agosto de 1915, sobre la intervención estadounidense en México. Hay otro artículo sobre "Nuestro desprestigio, el caciquismo endémico", que es de 1912, de abril 29, en que se refiere al temor de "la deprimente intervención yanqui" en la "fuerte" República de México. Hay una imagen vulgar de Rodó (que aparece, lamentablemente, hasta en el *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar, 1971) como un idealista que no entendía el peligro del expansionismo imperialista de los Estados Unidos. Esa imagen falsa era la de un filósofo que vivía en la luna y estaba esperando que Ariel viniera a sacudir las alas para despertarlo. La popularidad de esta imagen se debe a que todo el mundo lee a Ariel (cuando alguien lo lee) y ahí se queda. Por otra parte, el artículo sobre el caciquismo endémico está firmado con el seudónimo de Calibán. Es decir que Rodó ya había empezado a sospechar que Calibán tal vez nos representaba mejor que Ariel. Antes de morir, había comprendido que ciertos aspectos de América no podían ser encarados solamente bajo la imagen de Ariel. En su obra entera está, pues, la dicotomía Ariel-Calibán pero también las posibilidades de una permutación. La hazaña de Rodó fue apropiarse para nuestra América de las imágenes utópicas europeas y volver a codificarlas. Ahora ya nadie se acuerda en Francia del *Calibán* de Renan y sólo lo leen los hispanistas que han leído a Rodó. En cambio, nosotros aquí todos seguimos discutiendo a Ariel y a Calibán.

El final de esta ponencia, entonces, se concentrará en subrayar que los verdaderos discípulos de Rodó no fueron los arielistas. Estos fueron casi todos unos sinvergüenzas, tanto en el Uruguay como fuera de allí, que usaron el nombre de Ariel para conseguir empleos públicos, para andar por el mundo de diplomáticos, y para hacer toda clase de cosas que no puedo detallar aquí porque ya lo han hecho el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, en un libro muy absurdo que se llama *Balance y liquidación del Novecientos* y mi compatriota, Carlos Real de Azúa, en una investigación inédita de 1950 que se llama *Ariel y el arielismo*, de la que sólo publicó algunos fragmentos en brillantes prólogos a sucesivas ediciones de Rodó. De manera que aprovecho esta ocasión para hacer un pequeño homenaje a Real de Azúa. También quiero hacer un homenaje, y discúlpenme la emoción, al profesor uruguayo Roberto Ibáñez, con el que me peleé durante años a causa de Rodó, pero del que aprendí mucho. Los arielistas usaron a Rodó pero lo hicieron para mantener sus miserables privilegios dentro de élites más o menos bien pensantes. Los verdaderos discípulos del maestro uruguayo fueron brasileños que tal vez nunca habían oído hablar de él, pero que entendieron mejor que nadie las posibilidades iconográficas de esa dicotomía Ariel-Calibán. Me refiero, es claro, a los antropófagos del año 1928. Ellos encontraron la fórmula exacta para destruir por el ridículo el eurocentrismo imperialista de Napoleón el pequeño, y de todos los otros grandes o de tamaño variado que han aparecido y siguen apareciendo en nuestra América como rapaces conquistadores o piratas. En 1928, Oswald de Andrade publica un *Manifiesto antropófago* en el que se propone deglutir toda la cultura de la modernidad, a partir de Nietzsche, Sir James Frazer, Lévy-Bruhl, el Freud de *Totem y tabú*, y en que llega a formular un canibalismo cultural que sostiene que la única manera de encararnos con el problema de nuestra identidad es devorar a los que nos hacen preguntas sobre ésta. Oswald se apodera de la fórmula de *Hamlet* "To be or not to be" y la transforma en "tupí or not tupí". Es decir, cambia la pregunta del ser a ser indios, tupí o no. Oswald firma el manifiesto en el día (hace 300 y tantos años) en que el obispo portugués Sardinha desembarcó en el norte de Brasil y fue

comido por los indios Caetés. El obispo fue muy imprudente, porque con ese nombre...

El *Manifiesto antropófago* proclama también la necesidad de una revolución total, no sólo política, social, cultural, sino sexual. El mismo año del manifiesto, Mario de Andrade, que no era pariente de Oswald (los Andrade en el Brasil son como los Rodríguez entre nosotros), publica una novela llamada *Macunaíma* que es uno de los libros más extraordinarios que se han escrito en esta América. El héroe es un indio amazónico que se vuelve blanco y escapa de los mitos de aquella región para trasladarse a São Paulo en el mil novecientos veintitantos. São Paulo entonces era una ciudad italiana, colonizada por los capitalistas italianos. Allí, Macunaíma es acosado por un antropófago que lo sigue desde la selva pero que al llegar a São Paulo se ha convertido en un italiano de origen peruano, con el llamativo nombre de Wenceslao Pietro Pietra. Este monstruo quiere comerse en todos los sentidos de la palabra, incluido el obsceno brasileño, pero finalmente fracasa. Cuando estaba preparando una inmensa tallarinada, en vez de caer Macunaíma en la olla cae en ella Wenceslao Pietro Pietra, que, *gourmet* hasta el fin, asoma la cabeza para decir: "¡Falta queso!". En 1933, Oswald de Andrade, para no quedarse atrás, publica *Serafim Ponte Grande*, que es una novela antropofágica en que se usa el tema medieval de la nave de los locos para hacer una parodia total e irrisoria de los grandes mitos de Occidente e instaurar así un nuevo orden del discurso. De hecho, a partir del esfuerzo muy elegante y bien educado de Rodó y del discurso antropofágico, nosotros los americanos ya no contestamos miméticamente al discurso del colonizador. Hablamos como Calibán para mal decir, es decir, para decir mal o bien, nuestro discurso propio. La elegancia irónica de Rodó va a ceder el paso a la blasfemia paródica de los antropófagos. Pero el mensaje es el mismo. Tanto a los europeos como a nuestros vecinos del Norte les decimos: "Señores, ya no compramos a ciegas baratijas; traigan aquí sus utopías y se las devolveremos devoradas, reescritas en nuestra propia lengua y recodificadas para nuestro beneficio". Muchas gracias.

Emir Rodríguez Monegal

DE MÚSICA

El Foro y el Trío

En este 1984 se celebró la sexta edición del Foro Internacional de Música Nueva, organizado por el INBA a través del CENIDIM. Como en ocasiones anteriores, el Foro fue una buena oportunidad para ponerse en contacto con expresiones muy diversas de la música de hoy. Una de las sesiones musicales de este Sexto Foro resultó en especial interesante por razones estrictamente musicales y algo de contenido extramusical, y porque fue una oportunidad para oír al renovado Cuarteto Da Capo. De hecho, fue ésta la primera presentación oficial de Da Capo desde la salida de la pianista Lilia Vázquez y el cellista Alvaro Bitrán, cuyos lugares fueron tomados, respectivamente, por Alicia Urreta y Rocío Orozco, para complementar la flauta de Marielena Arizpe y el oboe de Leonora Saavedra. Vamos pues a la música de esa sesión, realizada en el Museo Nacional de Arte allá en la calle de Tacuba. El compositor Gerhart Muench, desde su reducto en Tacambaro, sigue mostrando una gran capacidad de sorprendernos musicalmente con cada obra nueva. En 1982, Muench había dedicado su obra *Suum Cuique* al Cuarteto Da Capo, y con *Noctis Texturae*, dedicada también al grupo y estrenada en el Foro, demuestra la gran amplitud de su pensamiento musical, al ofrecer, en la misma dotación instrumental, una obra radicalmente distinta. En *Noctis Texturae* (Texturas de la noche), alterna pasajes líricos y evocativos con secciones agitadas y nerviosas, dando a la pieza ciertos puntos de referencia surrealistas. Hay por ahí una sección claramente bucólica, una reminiscencia de alguna danza rústica y, a lo largo de toda la obra, una alternancia continua entre lo que aparentemente son dos modos distintos de expresión, pero que en realidad forman parte de un todo muy coherente. Además de ser una de las obras más líricas de Muench, *Noctis Texturae* es una clara muestra de lo que afirmaba Mario Lavista en una entrevista reciente (*Revista de la Universidad*, No. 36) respec-