



La América de Rodó: sus banderas y sus silencios

Gordon Brotherston

En la obra de Rodó, el continente americano se anuncia como un tema preeminente. Para el escritor uruguayo, América es la fuente de ideas y de aliento que, en términos culturales, fue eclipsada como tal sólo por los atavismos de la latinidad que, hacia el fin de su corta vida, confesó haber sentido al viajar a Europa en 1916, para conocer por primera vez, y en persona, su adorada Italia y la tierra de sus antepasados, Cataluña. Empezó su carrera pesando, para los lectores de la *Revista Nacional* (1895), los valores del «americanismo literario», con referencia sobre todo a la obra del argentino Juan María Gutiérrez (1809-78). En su celebrado análisis (1899) de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, lamenta que éste no se haya revelado con más entusiasmo como «el poeta de América»; y en *Ariel* (1900), la otra grande declaración de su fase inicial y modernista -que va dirigida a «La juventud de América»-, discurre sobre el destino de todo el continente, en palabras que (como todos sabemos) tuvieron ecos multitudinarios. Más tarde, elaboró el plan de un estudio monumental de los que para él deberían ser considerados como grandes americanos, y llegó a completar los capítulos que correspondían a Bolívar y al ecuatoriano Juan Montalvo (los dos capítulos fueron incorporados después a *El mirador de Próspero*, 1913, juntos con el temprano ensayo sobre Gutiérrez). En una útil y bien presentada antología, su compatriota Arturo Ardao ha reunido todavía otros textos de la misma índole, bajo el título *Rodó. Su americanismo* (Montevideo 1970); en la subsiguiente edición de la Casa de las Américas, este título va a convertirse en una elegante inversión de él de Martí: *La América nuestra*.

Precisamente a la hora cuando Estados Unidos, después de las apropiaciones de 1898, empieza a insistir que a su país corresponda el nombre del continente entero,

Rodó se opone vigorosamente, defendiendo una perspectiva tradicional y más amplia que fomenta la idea de una federación de las naciones del Nuevo Mundo. Es notable cómo se pone a invocar la grandeza natural de toda América, espacio que cubren las dos águilas que vuelan del ecuador a los polos, según el mito recordado en *Ariel*. Explorando este vasto territorio en su prosa, se refiere tanto a François-René Chateaubriand, que viajó por las soledades del río Niágara y por las selvas aromáticas de los chikasaw y los natchez, como a Alexander von Humboldt, intrépido conocedor de las maravillas ocultas del Caribe, los Andes y Amazonas.

Al pasar a considerar la historia americana, Rodó utiliza una táctica parecida: para él, Hamilton, Jefferson y los independentistas de los trece primeros estados de la Unión del norte son los equivalentes exactos de próceres rioplatenses al estilo de Rivadavia. Constituyen igualmente un *palladium*, un baluarte de valores heredados de la antigüedad clásica de Grecia y Roma, que sirve de filtro civilizador para la rudeza del «desierto cultural» que había en torno, y también para las futuras masas inmigrantes. Así, Rodó llega a formular hasta una estética americana que se puede aplicar tanto al norte como al sur, y según la cual la mejor literatura y el mejor arte en ambas partes será el producto del choque entre cierta rudeza natural y local, por un lado, y la sofisticación importada de Europa, por el otro. Es justamente cuando él sospecha que este segundo término está empezando claudicar en los Estados Unidos de su día que se pone a ofrecer las correctivas de *Ariel*. Aunque cada vez más va a poner fe y atención en la América «nuestra», en el sentido limitado, es decir, la latina, española o ibérica (usa todos estos términos), en *Ariel* habla del futuro como la hora reservada ya no para Asia u otro espacio del Viejo Mundo, sino implícitamente para el continente americano.

La veta indígena

La mayor parte de estos argumentos se concentran en el ensayo primordial sobre Juan María Gutiérrez donde, al abordar el tema América, Rodó examina el americanismo literario, bajo rúbricas que en la versión revisada de 1913 rezan: «El sentimiento de la naturaleza» y «El sentimiento de la historia». Este texto es de especial interés porque incide en el asunto de la América no latina ni europea, es decir, la realidad indígena. Aquí, como en el ensayo sobre Montalvo, Rodó desarrolla, con su destreza acostumbrada, una serie de conceptos respecto a los primeros pobladores del continente. En otra parte, nombra a cinco «ciudadanos de la intelectualidad americana» que para él mejor representan el continente -Sarmiento, Bilbao, Martí, Bello y Montalvo-; y de hecho todos, con la notoria y sangrienta excepción del primero, consiguieron agudizar su visión gracias al discurso y a la imaginación indígenas, Bilbao en *El evangelio americano*, Martí en *Nuestra América*, Bello en sus *Silvas americanas* y Montalvo en sus comentarios sobre la cultura andina.

El estudio *Juan María Gutiérrez y su época* (es el título definitivo de 1913) ofrece la versión más elaborada del proyecto americano de Rodó. Nos presenta con varios aspectos de la veta indígena del escritor argentino, en particular, las leyendas en verso que derivan de las culturas que todavía en vida de Gutiérrez dominaban el territorio nacional, en este caso, las de los guaraní y las de los mapuche o araucanos. Eminentemente literario, Rodó indica los textos que intermedian entre el mundo

indígena y Gutiérrez. Las leyendas en cuestión son tres, las intituladas *Caicobé*, *Irupeya* (1843) y *Las flores de Lilpu* (1850). Con respecto al *Caicobé* guaraní, Rodó sigue las indicaciones del mismo Gutiérrez, al confirmar como antecedente el notable tratado versificado del Arcediano Martín del Barco Centenera, Argentina y conquista del río de la Plata (1602). Es verdad que, en su calidad de texto donde por primera vez se encuentra el nombre del país Argentina, el tratado de Centenera no podría dejar de parecer una reivindicación, muy a propósito, de las más exaltadas ambiciones territoriales de la Argentina de Gutiérrez, ya que identificó este país firmemente con regiones que después incorporaron los estados-nación extendidos a lo largo de su frontera. Como autor proto-argentino e hispano-parlante, Centenera registra en detalle sus viajes por la isla Santa Catalina que hoy da nombre al estado brasileño Santa Catarina, la «tierra firme de San Gabriel» que va a convertirse en el Uruguay, el Paraná y Asunción del Paraguay, y hasta lugares del alto Perú, hoy Bolivia.

También es verdad que leer sus versos es un martirio, triste hecho que reconocieron tanto Gutiérrez como Rodó (que se refirió a «los prosaicos eriales del Arcediano»; OC, p. 712).

Aun así, el libro de Centenera tuvo para Gutiérrez el atractivo independiente de ser una verdadera mina de información sobre el mundo indígena de los siglos XVI y XVII, que también no está exento de destellos de brillantez. Los 28 cantos conforman una epopeya de los contactos que tuvieron los primeros pobladores con los invasores europeos y hoy en día el poema llega a ser comparado con el *Daimón* de Abel Posse y otros ejemplos claves de la moderna narrativa latinoamericana. Nombra al territorio con palabras autóctonas, sus ríos, cerros, árboles, plantas y fauna, describe las federaciones de sus pueblos y da a conocer a Yamandú (título político más que nombre particular) y a los grandes héroes guaraníes de esa historia antigua. Hasta se podría pensar que, precisamente por su extensión y su misma falta de propia ambición literaria, el texto de Centenera conserva detalles de creencias y de filosofía indígenas que de otra manera habrían sido de mucho más difícil acceso o que, reducidos a las exigencias de autores más imbuidos de estilo europeo (Alonso de Ercilla, por ejemplo), habrían quedado homogeneizados o anulados.

Gutiérrez supo aprovechar su fuente con atino, sirviéndose de la erudición de un antecesor literario que le permitió los aciertos de sus dos leyendas guaraníes *Caicobé* e *Irupeya*. A pesar de las contra-indicaciones del autor, esta última recuerda el episodio trágico-amoroso de Liropeya y Yandubayu que está incluido en *Argentina*; lo había reelaborado el argentino Adolfo Berro (1819-41), y lo retomaría el uruguayo José Zorrilla de San Martín en *Tabaré* (1888), éste con una notable falta de franqueza bibliográfica hacia Centenera.

La tercera leyenda de Gutiérrez, *Las flores de Lilpu*, nos remite más bien a la tradición araucana. Gutiérrez la sitúa en las orillas del Bio-Bio, frontera del reino araucano hasta 1872, en la vertiente occidental o chilena de los Andes. La referencia intermediaria esta vez no puede ser sino *La Araucana* de Alonso de Ercilla, obra que distingue Rodó como la más imponente de la naciente literatura americana:

En cuanto a *La Araucana*, merece en América recuerdo y gratitud... A despecho de lo convencional y artificioso de aquellos moldes clásicos, es lo cierto que la resistencia

bárbara no ha adquirido aún en manos de poeta americano personificaciones más épicas que la inquebrantable constancia de Caupolicán, el brillo heroico de Lautaro y la estoicidad de Galvarino... Ercilla es el poeta de América, y el primero, en orden de tiempo, que obtuvo inspiración de algún amor por su ser original y autonómico.

(OC, p. 711)

Los héroes mapuches celebrados por Ercilla en *La Araucana* fueron conmemorados después por el gran chileno Francisco Bilbao quien, en *El evangelio americano* (1864), abogó por todo el reino araucano del Cono Sur de su época, y por el modernista Darío, en más de un poema. Por su parte, D. F. Sarmiento los despreció. Renegó a Ercilla (si no a Gutiérrez) haber ennoblecido innecesariamente a los personajes indígenas de su poema, complicando así, para el moderno civilizador argentino, la tarea de «conquistar el desierto», es decir, exterminar a los araucanos que todavía ocupaban la mayor parte del territorio nacional. Sarmiento no lo podría haberlo dicho de una manera más contundente: «Para nosotros, Cococolo, Lautaro y Caupolicán, no obstante los ropajes nobles y civilizados con que los revistiera Ercilla, no son más que unos indios asquerosos, a quienes habríamos hecho colgar ahora». Tristemente, estos seres «asquerosos» son los mismos que habitan las estrofas de *Martín Fierro* y el itinerario de Una excursión a los indios ranqueles de L. V. Mansilla, para no mencionar la fantasía psicótica de *La cautiva*. Aquí, con su evidente entusiasmo por la veta mapuche de Ercilla y de Gutiérrez, vemos a Rodó distanciarse implícitamente de su admirado Sarmiento, para acercarse más a los modernistas Darío y Martí (este último, como es sabido, tuvo una larga polémica con Sarmiento precisamente sobre el asunto de los indígenas). Pero no por mucho tiempo. Si seguimos examinando la obra de Gutiérrez, vemos que hay mucho de la relación Centenera-Gutiérrez que quedó suprimido por la mano de Rodó.

Los silencios selváticos

Gutiérrez plasmó las leyendas *Caicobé* e *Irupeya* en conceptos de vida y de metamorfosis que tienen poco que ver con la tradición europea. Surgen directamente de la cultura y hasta de la lengua guaraní, según normas que hoy en día se pueden apreciar ampliamente en textos clásicos guaraníes como el *Ayvu rapyta*. El título «Caicobé» se refiere al árbol en el cual se transformó una mujer guaraní, al ser acosada por un andaluz recién llegado a su tierra. Gutiérrez lo tomó de los versos de Argentina (Canto 3.8) que puso como epígrafe a su leyenda:

un árbol hay pequeño de la tierra
que tiene rama y hoja menudita:
en tocando la hoja ella se cierra,

y en el punto se pone muy marchita.

Es decir, la flor nativa se recoge para protegerse ante el avance rapaz y insensible del conquistador europeo, idea que Centenera, por su parte, había referido concretamente al pensamiento guaraní, al añadir una nota que explica (más o menos aceptablemente según la lingüística moderna) cómo las meras sílabas del nombre Caicobé corresponden a conceptos de fuerza vital que comparten los seres humanos con las plantas. De este modo, llegó el castellano Centenera a superar las limitaciones de la filosofía europea de su época, revelándose así como un improbable correligionario de su contemporáneo francés Michel de Montaigne -que en su ensayo sobre los «caníbales» descubrió sutilezas extremas en la poesía supuestamente bárbara de la misma lengua tupí-guaraní.

En los versos iniciales de *Las flores de Lilpu*, Gutiérrez nos indica que esta vez el nombre de la heroína es araucano o mapuche. Es decir, pertenece a un léxico propio, fruto de un entendimiento de la vida que admiró y citó Bilbao en su «evangelio americano», y que iluminó los misterios geológicos de los Andes, avanzando críticamente en su momento el pensamiento del viajero Charles Darwin respecto al fenómeno de los fósiles (en su lengua, los fósiles que le mostraron los mapuche de los Andes son «fora lil», o hueso-piedra). «Lil pu» es piedra cristal, nombre propio de la heroína de la leyenda pero también concepto que tiene que ver con la adivinación chamánica.

Presente y sensible en Gutiérrez, absolutamente nada de esto pasa a la prosa de Rodó. A pesar de su pasión ardiente precisamente por los libros (siempre sus «compañeros» más fieles) y por el proceso literario, ni se preocupa por el magnífico estudio que Gutiérrez le había dedicado a Centenera (1873-6) y que pasó a formar la Introducción de la primera edición adecuada de *Argentina* (Buenos Aires 1912). Para Rodó, la naturaleza americana puede ser sublime, majestuosa, pero siempre será «salvaje» o (para usar el término favorito de Sarmiento) «el desierto». La imperativa que sintió Rodó con respecto a la necesidad de cultivar la América bárbara, salvaje y primitiva se hace no menos evidente en los comentarios que ofrece sobre las silvas americanas de Andrés Bello. Porque lejos de admirar esta veta de Bello, literalmente geórgica en el caso de la *Alocución a la agricultura* (1826), Rodó piensa sólo en términos de paisajes naturales, es decir, no cultivados, y de «selvática espontaneidad» (OC, p. 702). Parece no captar o no sentir el argumento implícito de Bello, según el cual los productos de la «zona tórrida» del continente, imbuidos de inteligencia indígena, y reconocibles por nombres abiertamente autóctonos (yuca, ananás, patata), autorizan y ejemplifican, ellos mismos, los procesos fundamentales de la cultura (sinónimos aquí de los verbos «criar», «sazonar», «educar» y «desplegar»):

Para tus hijos la procera palma
su vario feudo cría,
y el ananás sazona su ambrosía;
su blanco pan la yuca;

sus rubias pomas la patata educa;
y el algodón despliega al aura leve
las rosas de oro y el vellón de nieve.

Es la América que, beneficiándose de sus productos culturales (en el sentido profundo de la palabra) puede beneficiar a los demás, en este caso también a los amigos capitalistas de Bello, de Lombard Street, Londres. En el informe de Rodó, todo esto queda reducido a la conclusión de que la «inspiración del eco blando y sumiso de las *Geórgicas* no era la más apropiada para trasuntar la poesía de los desiertos de América en su magestad primitiva» (OC, p. 702). Es como si la tierra de América, contra toda la evidencia arqueológica e histórica que ya intuía Bello, tenía que considerarse «salvaje» en cuanto no fuera sujeta a la mano colonizadora y civilizadora del blanco.

La misma falta de articulación que, según Rodó, caracteriza la naturaleza americana, su condición de intocada, es síntoma, en el fondo, del deseo de justificar las invasiones europeas en términos de la vieja doctrina del *vacuum domicilium*. En otras palabras, es una manera de encubrir o de desviar la atención de los procesos de exterminación que empezaron con Colón y que continuaban ferozmente en vida de Rodó: su prosa suprime cualquier noción de las despiadadas campañas militares que todavía se iban librando contra los indios en su época, tanto en el norte del continente como en el sur.

Al presentar la situación contemporánea de América, los primeros párrafos del ensayo rodoiano sobre Darío se distinguen por su evasividad al respecto. Las ametralladoras que se habían introducido en la década cuando nació Rodó para decidir la «dilatada guerra» a favor de los enemigos de los araucanos y de los guaraní, como de los sioux en el caso de Estados Unidos, se desmaterializan a medida que se esfuman sus «originales» víctimas («Quedan, es cierto, nuestra Naturaleza soberbia, y las originalidades que se refugian progresivamente estrechadas, en la vida de los campos»; OC, p. 165). Esta frase se identifica como eco de otra, aun más dura y exclusiva, del ensayo de 1895, «El americanismo literario», donde dice de la originalidad:

El más generalizado concepto del americanismo literario se funda, efectivamente, en cierta limitada acepción que la reduce a las inspiraciones derivadas del aspecto del suelo, las formas originales de la vida en los campos donde aún lucha la persistencia del retoño salvaje con la savia nueva de la civilización.

(OC, pp. 767-8)

Suprimida su corporalidad, se sugiere que, como seres humanos, los «salvajes» nunca podrían haber sido compatibles con el estado-nación americano moderno y «civilizado». La táctica de Rodó aquí equivale en principio a la que usó su gran amigo y

contemporáneo uruguayo José Zorrilla de San Martín, que encubrió con las vaguedades cristianas y los sentimentalismos racistas de su «epopeya nacional», *Tabaré*, el hecho de que el primer acto de los fundadores de la nación fue exterminar los indios de Salsipuedes, en 1831 -acto que aseguró que el Uruguay, más que ningún otro país latinoamericano, iba a quedar «oficialmente vacío de indios» o «sin el problema del indio», como lo expresó Arturo Ardao en su comentario sobre el americanismo de Rodó. El caso complementario, dentro del esquema rodoiano: los Andes. Por eso, llega a parecer casi lógico que Rodó haya dedicado otro gran ensayo «americano» a lo que, según el pensamiento de su época, era la otra configuración del continente en su esfera pre -o no- europea.

En los Andes donde en 1833 nació Juan Montalvo -el sujeto de este otro ensayo-, la naturaleza había cedido hace milenios, como en *Mesoamérica*, a ciudades vastas y a poblaciones urbanizadas que todavía sobrevivían, y sobreviven, en millones. Tratar de suprimir una realidad indígena de esta orden, mediando términos como «salvaje» o «desierto», claro está, habría sido un absurdo. Hacerlo requiere otra orden de discurso, precisamente la que desarrolla Rodó en su ensayo. Al presentar a su sujeto Montalvo, Rodó le compara a los sublimes volcanes de los Andes entre los cuales éste había nacido, adumbrando un panorama andino digno de las *vues des cordillères* de Humboldt. A continuación, intuye en Montalvo una sensibilidad y una formación intelectual que le distingue del «rudo» Sarmiento, y que le posibilita un entendimiento más agudo de su propio pueblo, de su realidad económico-social, característica en que puso tanto énfasis José Martí en *Nuestra América* y que resume Rodó en los siguientes términos:

En la República, el indio continuó formando la casta conquistada, el barro vil sobre que se asienta el edificio social... Sobre este mísero fundamento de democracia, la clase directora, escasa, dividida, y en su mayor parte inhabilitada también, por defectos orgánicos, para adaptarse a los usos de la libertad.

(OC, p. 578)

Soberbias por naturaleza, las montañas andinas pasan de esta manera a ser reconocidas como cuna también de la población quechua, que seguía constituyendo una capa social, con sus mercados, sus instrumentos musicales (el arpa, «invención de su raza»), su cerámica y sus bellísimos tejidos, destacándose, como hoy, los de Otavalo. Hasta se alude a la previa presencia de la corte septentrional del imperio inca, la de Atahualpa en Quito, y en un momento se le compara a Montalvo con Garcilaso El Inca, hijo de la otra corte, la de Cuzco. Así se insinúa que la formación genética e intelectual de Montalvo, como él mismo lo indicó, podría haber debido algo a los antepasados incas.

Aun en esta otra configuración, sin embargo, Rodó consigue negar que la herencia indígena podría tener cualquier continuidad o relevancia actual. En algunos párrafos, donde se enfoca directamente en los indios andinos de su día, nos presenta con la imagen de los quechua como una población que ya no sabe pensar, que ha perdido la

conciencia de su propia historia y de su propia cultura y que queda reducida a una condición poco más que bestial. Según esta lectura, es una colectividad de «indios tristes» que ha caído en la amnesia y en la pasividad más grotesca, dispuesta en cualquier momento a besar la mano a quien les azote:

La tristeza, una tristeza que se exhala, en ráfagas perdidas, sobre un fondo de insensibilidad y como de hechizamiento, es el poso [sic] del alma del indio. Es triste esa vasta plebe cobriza, caldera donde se cuece toda faena material, escudo para todo golpe; y aún más que triste, sumisa y apática. El implacable dolor, el oprobio secular, le han gastado el alma y apagado la expresión del semblante. El miedo, la obediencia, la humildad, son ya los únicos declives de su ánimo.

(OC, p. 576)

Sin duda, estas palabras, citadas por otros hasta el cansancio en defensa del Rodó «indigenista», sirven para refutar la indiferencia para con el indio que le había imputado Luis Alberto Sánchez, en su conocido ataque de los años 40. Pero, bien mirada, su tendencia general es precisamente la de agresor, es decir, socio-antropológica. Por eso mismo, va directamente en contra de lo que por otra parte cuenta y defiende el propio Montalvo. Las palabras de Rodó dan una idea bien restringida del pueblo quechua, de esos hijos de los inca que, lejos de haber perdido su memoria o su capacidad de resistir, habían reivindicado su herencia sólo medio siglo antes de nacer Montalvo, en la grande ola de resistencia del año 1780 que lideraron Tupac Amaru II, el descendiente directo del Tupac Amaru I que habían asesinado los españoles en Cuzco en 1572 (motivo al cual dedica Barco Centenera, como testigo, varias octavas de su obra), y Tupac Catari, su contraparte del «Alto Perú», además de los «comuneros» de Colombia.

Rodó solía negar que los indios hubieran jugado un papel decisivo en la Revolución y la gesta de la Independencia: hasta los españoles entendieron lo contrario al bautizar a los insurgentes suramericanos con el nombre incaico «tupamaros». Contemplando la masa inerte y desmemoriada que alega Rodó, tampoco es concebible que ella retuviese algún atisbo del lirismo o del ingenio del pasado incaico. Pero el cuadro que nos pinta Montalvo es mucho más complejo, y más consonante con la evidencia recogida hasta en nuestro siglo, en estudios como *La Musique des inca* de los D'Harcourt (1925),

Canto quechwa de José María Arguedas (1938), Poesía popular quechua de Jesús Lara (1947) y *Urqkunapa yawarnin/La sangre de los cerros* de los hermanos Montoya (1987). El ensayo de Montalvo *Urcu, sacha* ensalza las virtudes de la lengua y de las tradiciones quechuas («El urcu-camasca, el sacha-runá ofrecen al espíritu ideas imposibles de expresar en otra lengua») y tipifica su finísima ironía a expensas de las pretensiones culturales europeas y criollas.

Concentrándose en estos últimos, Montalvo lamenta el desprecio que profesan por el quechua, puesto que «no es de gente principal hablar la lengua de los indios». Y generaliza opinando que «las lenguas aborígenes del Nuevo Mundo [...] están

declarando al siglo decimonono que los muiscas, los incas y tlas[cal]tecas eran naciones que habían puesto ya los pies en el reino de las leyes, las artes y la literatura»; y que esta herencia, por despreciada que sea por los hispano-hablantes, está todavía muy viva. Es decir, Montalvo alaba no sólo la materialidad de la cultura indígena de su terruño -los mercados, el maíz milenario, los tejidos- sino la poesía innata de sus nombres (Pichincha, Cotopaxi), su inteligencia lingüística y literaria, haciendo específica la conexión con el antiguo linaje del Inca Atahualpa que sólo se adivina en la versión de Rodó. Así, abre una ventana a otro ambiente intelectual, que fomenta la conversación (característica primordial de los civilizados) entre blanco, criollo e indio, sin cavilaciones racistas ni prejuicios «clásicos» europeos, y que salva una fe común en la inteligencia y en la elegancia intelectual.

Bien mirada, la versión que Rodó nos da de su co-modernista Darío padece de limitaciones análogas. Las «palabras liminares» de *Prosas profanas* invocan directamente «el inca sensual y fino» al lado de las glorias de las ciudades mayas (Palenke, Utatlan), y del trono de oro de Moctezuma; y atribuyen al mismo autor cierta sensibilidad indígena, producto de la sangre que tenía en sus venas. Al comenzar su comentario, Rodó alude a este pequeño manifiesto dariano, pero rápidamente lo desvaloriza, asociándolo con los «accesorios» del americanismo, y expresando un escepticismo bien irónico, tal vez un poco sarcástico:

Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americanismo de las cálidas latitudes, y aun el sucesor de los misteriosos artistas de Utatlán y Palenke...

(OC, p. 165)

Otra vez, los españoles entendieron todo lo contrario, intuyendo en el nicargüense Darío más o menos un indio vestido de plumas. La caracterización que le hizo Unamuno al respecto fue lo suficientemente fuerte para espantar a César Vallejo, sucesor y admirador de Darío que se sentía igualmente comprometido con la tradición milenaria de su país.

En suma

La visión rodoiana de América impresiona, sin duda, por sus grandes perspectivas, su notable erudición y su capacidad de superar las consabidas divisiones que se habían establecido entre las tradiciones nacionalistas de países de habla española, portuguesa, e inglesa. También evidencia a veces una intensa sensibilidad hacia la literatura americana y ofrece versiones muy nutridas de lo que puede ser el «americanismo literario», sobre todo si se toma en cuenta la época cuando las formuló. Al mismo

tiempo, por toda su obra hay silencios profundos y hasta supresiones con respecto a cualquier idea de tradición histórica o literaria que sea de raíz indígena, a cualquier pretensión de inteligencia «original» americana. En este sentido, resulta que sus descripciones del americanismo de Juan María Gutiérrez, de Juan Montalvo, y de sus contemporáneos modernistas, son mucho menos transparentes de lo que se podría haber sospechado.

Como (auto-proclamado) modernista Rodó se distingue, pues, de Darío, el de las gotas de «sangre chorotega», que anticipó un estilo de americanismo, a la vez textual y comprometido, que fue respetado e imitado después por poetas continentales del tamaño de César Vallejo, Pablo Neruda y Ernesto Cardenal. Igualmente, se distingue del otro modernista fundamental, José Martí, que iba a entrar en la serie rodoiana de «grandes americanos» pero que se quedó sin retrato. Según Martí, los americanos nunca iban a conocerse, a gobernarse bien, si no respetaban la gran herencia indígena del continente. Es la herencia que él, a pesar de su ascendencia europea, reconoció plenamente como suya, hasta de su sangre, al contemplar debidamente el martirio de los caribes de Caracas (del *Calibán* que se ha opuesto al *Ariel* de Rodó), y que bebió en las páginas de la tradición literaria propia de América, en clásicos como el *Popol vuh*, obra americana por excelencia que tanto entusiasmó al autor de *Nuestra América* como quedó para siempre fuera del alcance cultural e intelectual de Rodó.

Tal vez son precisamente estas características las que le aseguraron a Rodó el tipo de éxito que tuvo en su momento. A pesar de las primeras apariencias, su obra elimina sutilmente la necesidad de considerar o de tomar en cuenta la veta americana que enriqueció a Martí y que hoy preocupa a otro uruguayo, Eduardo Galeano. Rodó transpuso al plan continental el temprano genocidio nacional de Salsipuedes, sazónándolo con ideales suyos y de su ambiente hasta que perdiese voz y sentido.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

