

# La poesía de la cultura.

## *La esfera de Pascal, otro motivo de Proteo*

Vicente CERVERA SALINAS  
Universidad de Murcia

### RESUMEN

Este ensayo recorre desde una perspectiva actual la función poética que el entramado cultural tuvo en el escritor uruguayo José Enrique Rodó, especialmente en la hermenéutica de su obra cumbre, *Motivos de Proteo* (1909). La recreación y transculturación de los mitos que acomete Rodó se integra en una dimensión creadora de alta dignidad poética, donde la cualidad transformadora de Proteo invade un modo de pensar la cultura, de plantear su vitalidad, de concebir la escritura y de reinventar una filosofía poética del devenir. El trabajo extrapola, asimismo, el término “motivo de Proteo” a uno de los ensayos paradigmáticos de Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal” (1951), implementando la hipótesis de que el concepto borgesiano de metáfora esencial y modulante que sustenta este ensayo, remite finalmente a la “poesía de la cultura” que articuló Rodó en sus proteicos “motivos”.

**Palabras clave:** José Enrique Rodó, Jorge Luis Borges, ensayo hispanoamericano, teoría de los géneros, cultura.

The Poetry of Culture. *La esfera de Pascal, Another motivo de Proteo*

### ABSTRACT

This essay revisits from an updated perspective the poetic function that culture had in Uruguayan writer José Enrique Rodó, specially in the hermeneutics of his summit creation, *Motivos de Proteo* (1909). The recreation and transculturation of the myths Rodó tackles is to be integrated in a highly honourable creating dimension where the transforming nature of Proteus gives rise to a system of thinking culture, of approaching its vitality, of conceiving writing, and of reinventing a poetic philosophy of flowing. Likewise, his work extrapolates the term “reason of Proteus” to one of Jorge Luis Borges’ paradigmatic essays, “La esfera de Pascal” (1951) by implementing the hypothesis that Borgesian idea of the essential and modulating metaphor that scaffold his essay, in the end, takes back to the “poetry of culture” which Rodó articulated in his Protean “reasons”.

**Key words:** José Enrique Rodó, Jorge Luis Borges, Spanish-American Essay, Genre Theory, Culture.

*Extranjero, te voy a informar francamente de todo:  
Aquí viene el Anciano del Mar que cuando habla no yerra,  
el eterno Proteo, el egipcio que de todo el ponto  
los abismos conoce, y le da a Poseidón asistencia.  
(Homero, Odisea, iv-381-384)*

En 1909 publicó José Enrique Rodó *Motivos de Proteo*<sup>1</sup>. Una extensa articulación de ideas relacionadas con el mundo del espíritu y la formación moral e intelectual del individuo que el ensayista uruguayo atraía a partir del referente mítico de Proteo. La metamorfosis y el cambio presiden la idea central del libro y canalizan asimismo su arquitectura peculiar o, como señala el autor en la página preliminar, su ausencia de arquitectura, su consistencia de libro “en perpetuo *devenir*”, imagen abierta del mundo en perenne modificación y tránsito, abierto de par en par –y siempre– “sobre una perspectiva indefinida” (Rodó 1985: 59). La poesía como movediza modernidad se apunta en sus fragmentos, sin olvidar su origen acuoso, neptúnico y fluyente pues, según evoca Rodó, Proteo es “numen del mar” y, como todas las divinidades de las aguas, poseía “el don profético y el conocimiento cabal de lo presente y lo pasado”, derivando de tal atributo su condición mutable<sup>2</sup>. Su facultad fue, así pues, el resultado de su deseo de mantener incólume el caudal de su sabiduría. Sagaz y astuto, como Odiseo, adquirió la capacidad de transmutarse de manera infinita y sempiterna. Homero relata aspectos esenciales de su historia, en el parlamento de Menelao a Telémaco del canto iv de la *Odisea*, donde se describe su naturaleza omnisciente y mutante, y el modo en que los hombres podían recabar información privilegiada de su venerable ancianidad cuando, atrapado por ladina mano mientras dormía, no podía transfigurarse “en cualquiera de los animales/ que por tierra se arrastran, en agua o en ardiente fuego”, obligado al fin a proclamar la “profética memoria” (en palabras de Borges) de su espíritu y dar cumplida razón de cuanto se le hubiere interrogado<sup>3</sup>. E igualmente, “habitante del mar que abraza la

<sup>1</sup> “Aunque *Motivos de Proteo* no será editado hasta 1909, Rodó venía trabajando en esa obra desde 1904. [...] Ese solitario peregrino que siempre fue Rodó, creía en ese momento estar perdiendo, no sólo el caudal económico que le permitía vivir, sino también ese otro *caudalito del alma* con el que evidentemente proyectaba sobrevivir. Este no se perdió, sin embargo, y resulta coherente que de esta época crítica saliese lo que muchos críticos consideran la obra fundamental de Rodó: *Motivos de Proteo*.” (Benedetti 1966: 57).

<sup>2</sup> “El agua tiene sus dioses azulados, el canoro Tritón y el mudable Proteo y Egeón, que con sus miembros oprime los enormes dorsos de las ballenas...” (Ovidio, II-9, 1999: 236).

<sup>3</sup> “Procurad, cuando veas que en su primer sueño se encuentra,/ tener fuerza y valor, y allí mismo agarradlo con brío/ aunque contra vosotros revuélvase y quiera evadirse;/ tratará de cambiarse en cualquiera de los animales/ que por tierra se arrastran, en agua o en ardiente fuego,/ mas vosotros tenedlo muy firme y aun más apretadlo./ Cuando, al fin, él a ti se dirija y te hable mostrándose/ con la misma figura que cuando lo visteis durmiendo,/ el instante ha llegado; abandona violencias y suéltalo,/ y pregunta al Anciano qué dios ha creado tu obstáculo,/ y también cómo irás por la mar que los peces habitan.” (Homero, iv-412-422, 1980: 60-61).

tierra”, es ejemplo en el libro VIII de *Las metamorfosis* de Ovidio del tópico de la *impietas in deos*, al adquirir la volubilidad máxima, no sólo en su transformación externa sino también en su capacidad para habitar en los distintos elementos de la naturaleza, “pues unas veces te han visto como joven, otras como león: ora como fogoso jabalí, ora eras una serpiente que temerían tocar; otras veces los cuernos te convertían en toro; a menudo podías parecer una piedra, a menudo incluso un árbol; otras veces, imitando el aspecto de las transparentes aguas eras un río, otras veces el fuego contrario al agua” (Ovidio, viii-730 y ss., 1999: 500). Del agua a la tierra y de ésta al aire, del aire al fuego y nuevamente a su elemento primordial, adquiriendo siempre nuevas formas y figuras, la imagen de Proteo será asociada irremisiblemente a la fantasía y al sentimiento poético de la existencia como constante renovación y palingenesia. Desde su primitiva aparición en la *Odisea* homérica, el dios marino, supuesto hijo de Poseidón y asociado por nacimiento a Egipto, ha adoptado, a su vez, distintas modalidades de representación cultural, “proteizándose” su propia definición proteica: Proteo ha sido símbolo de la poesía, de la alquimia, de la regeneración, de la más profunda psicología, del impulso religioso y de las potencialidades renovadoras de las fuerzas espirituales y morales<sup>4</sup>.

José Enrique Rodó se arrogará el privilegio de ser el primer autor que convierta al personaje en imagen simbólica de un libro, del “libro”, en suma, como expresión modificable y “en constante devenir” del pensamiento, que sólo de modo aparente se imprime y consolida para siempre por el hecho de haber sido grabado en el papel. Proteo deja así de ser subsidiario, secundario, forma vicaria o dependiente, mera expresión del cambio o tópico del pensamiento que así pretende recurrir a las mudanzas de las formas naturales, y pasa con Rodó a ser centro y columna vertebral de un largo viaje por la historia. Una historia de la que es precisamente Proteo protagonista señero, y el libro de Rodó, símbolo de un modo de acceso al proceso central de la cultura presidido por la libertad y la mudanza. Esta cuestión no sólo afecta a la concepción general de la obra, sino también a su diseño y a su futuro. Como original ilustración de “libro amorfo” fue entendida en sentido positivo y pionero tempranamente por Alfonso Reyes, que habría de producir “en la viña de América una floración de obras, buenas y malas” (Reyes 1960: 294). Como sabemos, la obra consta, en sus dos volúmenes (*Motivos de Proteo* y *Nuevos motivos de Proteo*<sup>5</sup>) de

---

<sup>4</sup> Emir Rodríguez Monegal documenta al respecto esta interesante referencia al trasfondo psicológico de la obra: “Ya en carta a Unamuno (12 de octubre de 1900) en que comenta las observaciones que *Ariel* mereciera al escritor español, comunica Rodó: “Preparo para dentro de poco un nuevo opúsculo sobre una cuestión psicológica que me interesa mucho.”. En estas palabras cabe reconocer el origen de *Proteo*; la *cuestión psicológica* aludida es, indudablemente, las transformaciones de la personalidad.” (Rodríguez Monegal en Rodó 1967: 301).

<sup>5</sup> Tras la publicación de los *Motivos...*, Rodó se manifestó en varias ocasiones sobre la posible impresión de otros escritos englobados en el mismo principio compositivo, refiriéndose a esos *Nuevos motivos de Proteo*, de los cuales sólo llegaría a publicar en vida alguna página anticipada. Tras su muerte en 1917, sus familiares realizaron una ingente obra de

una sucesión de capítulos cuya ilación viene dada por el desenvolvimiento de las ideas que plantea Rodó en su interior y que van encadenándose de manera continua para ir desembocando en nuevos conceptos o ideas: en sucesivos “motivos”, como prefirió decir su autor. Este esquema compositivo comparte, por supuesto, la naturaleza conceptual del mito, tal como manifestó Rodó en su presentación del personaje, personificándose en uno de sus aspectos: “la ola multiforme, huraña, incapaz de concreción ni reposo; la ola, que ya se rebela, ya acaricia, que unas veces arrulla, otras atruena; que tiene todas las volubilidades del que nunca sube ni cae de un modo igual” (Rodó 1985: 62). Olas de pensamiento, pues, los capítulos del libro van naciendo y creciendo en intensidad hasta fundirse en nuevos objetos de lucubración reflexiva, sin solución de continuidad y de manera orgánica y natural, sin que el lector pueda marcar de manera precisa el final de un motivo y el comienzo del siguiente, en la búsqueda perpetua de la fluencia mental y del movimiento líquido del pensamiento y sus representaciones. Fiel a ese principio, el texto propone una determinada materialización del acto de pensar y de intuir, que acrisola Rodó al comienzo del capítulo XXXV de la Primera Parte de los *Motivos*, tras haber concluido al anterior con la metáfora del barco que retorna a puerto tras un tiempo indefinido de ausencia, trayendo consigo el fruto de cuanto atesoró en su periplo, sin que se supiese a ciencia cierta el momento de su regreso ni el contenido de su odisea. El arranque enlaza sutilmente con el capítulo anterior pero, a su vez, retorna al océano de las reflexiones originales, abriendo una nueva posibilidad de razonamiento o, dicho al modo de su autor, incoa un nuevo motivo de enunciación:

Fija su atención, por breve espacio, un pensamiento; lo apartas de ti, o él se desvanece por sí mismo; no lo divisas más; y un día remoto reaparece a pleno sol de tu conciencia, transfigurado en concepción orgánica y madura, en convencimiento capaz de desplegarse con toda fuerza de dialéctica y todo ardimiento de pasión. (Rodó 1985: 100).

---

recogida de material y manuscritos, que tuvo como consecuencia la publicación en Montevideo, 1932, de los *Nuevos motivos de Proteo*. Sin embargo, a la hora de preparar las Obras Completas del uruguayo, Emir Rodríguez Monegal planteó la mayor eficacia de titular la colección completa de los “motivos” no editados en libro por su autor en vida, bajo el rótulo genérico de *Proteo*, justificando así su argumentación: “Puede asegurarse que estas páginas pertenecen a *Proteo*, son *Motivos de Proteo*, aunque no sea posible afirmar que son *Nuevos* o que son *Últimos*. En realidad, debe de haber de ambas clases. De aquí que la única denominación adecuada para esta colección póstuma sea la de *Proteo*, sin calificaciones que la limiten o embanderen.” (Rodríguez Monegal en Rodó 1967: 894). Me parece adecuada la resolución crítica de Rodríguez Monegal, por lo que sigo su pauta, y remito a su edición cuando haya de citar alguno de los “motivos” comprendidos en este grupo de escritos póstumos y no en la edición de los *Motivos*... preparada en vida por Rodó.

Asimismo, la estructura del libro de Rodó obedece en grado máximo a su original planteamiento, al señalar que los puntos suspensivos señalados como marca en el volumen, dentro de la argumentación fragmentaria ínsita al mismo, serán recogidos y desarrollados en aproximaciones subsiguientes, evidenciando así la verdadera sustancia proteica del pensar, que nunca alcanza el grado de exhaustividad discursiva absoluta, y deja huecos y blancos para sucesivos acercamientos, donde nuevos motivos y metáforas esperan su génesis particular, su nacimiento espumoso y brillante, su elevación y su efímero aislamiento. Por ello advierte en su preliminar Rodó que el “material” no incluido en la primera entrega del libro no implica su condición de “primera parte”, sino de exposición parcial y posteriormente ampliable. Los signos externos que anuncian la fragmentación o no culminación total de un determinado argumento son los “claros” (marcados por puntos y separaciones de párrafos) que “serán el contenido del siguiente” volumen (Rodó 1985: 59). Esta curiosa indicación revela una vez más la militancia del autor en una modalidad determinada del pensamiento, una conciencia filosófica<sup>6</sup> que avanza, retrocede y fluye sin cesar, inventando continuos motivos para canalizar su caudal de cultura así como las conclusiones de su continuo meditar. Como bien apunta José Miguel Oviedo, tal original concepción “lo aproxima a formas modernas del pensamiento” (Oviedo 1991: 53) y es pionero de una modalidad de estructura que inicia una de las vías más transitadas en la literatura del siglo XX, cual es la de “obra abierta”<sup>7</sup>.

Por otro lado, el aspecto que cabría reconocer como más arraigado en formulaciones arcaicas vendría representado por el paralelismo que Rodó implementa entre la noción de “motivo” y la evangélica de la “parábola”. El paratexto escogido por el uruguayo para auspiciar la modalidad del pensamiento cardinal de su obra no puede ser más revelador, citando al evangelista Marcos con su exposición del *modus operandi* de su obra, en la que “Todo se trata por parábolas”<sup>8</sup>. Y siguiendo esa pauta

---

<sup>6</sup> Según desarrolló Arturo Ardao en múltiples trabajos de investigación, especialmente en un capítulo de su obra *Etapas de la inteligencia uruguaya* (1971), donde recogía el artículo de 1950: “La conciencia filosófica de Rodó” (pp. 241-269).

<sup>7</sup> “Pese a la caducidad de muchos aspectos de esta obra”, señala Belén Castro, “la modernidad “deconstruida” de ese discurso abierto nos sigue asombrando, y nos permite asociarla a otros tanteos “bergsonianos”, cuando el experimentalismo vanguardista extremó la posibilidad de una escritura abierta y, por ejemplo, Felisberto Hernández concibe un libro sin tapas, o Macedonio Fernández escribe en sus *Papeles de Recienvenido* sobre una escritura que se va haciendo; o, más tarde, cuando Julio Cortázar, en *Rayuela*, nos propone de nuevo el juego de las discontinuidades...” (Castro en Rodó 2000: 49).

<sup>8</sup> “Para él, la perfecta imagen es la parábola. La diáfana carnación, el aéreo movimiento de las figuras de la alegoría, son deleite de su arte predilecto. En este afán de imágenes transparentes, ceñidas a pensamiento moralizante, cargadas de sentido transcendental en cada detalle de apariencia decorativa, fueran más de temer la fría abstracción y el arbitrario paralelismo. Mas su placer en componerlas es tal, que hasta el vocabulario se colorea y encarna. Se acerca, se junta a las cosas sensibles, llámalas por sus nombres, si no con la sensualidad musical de Rubén Darío, ni con aquella familiaridad enfática y sonriente que usa Montalvo, sí con tan vivo deseo de agradar, que logra, en efecto, cubrir de fácil ameni-

aparecerán en los años veinte y treinta, tras la muerte de Rodó, muchas ediciones uruguayas de los *Motivos*... con el título de *Selección de parábolas*, justificando así la importancia no sólo del tipo de discurso literario escogido por su autor sino también de su evidente “oriental nobleza” y “frescura” expositiva, señalada por algunos críticos de su estilo y propensión (Zaldumbide 1938: 235). La importancia de estos relatos parabólicos o “cuentos filosóficos” para el desarrollo de la filosofía latinoamericana ha sido comentada por autores como Arnoldo Mora<sup>9</sup>, y habría que recordar que la atracción rodoniana por el recurso a la parábola es una constante de su obra. Fue ya utilizada de modo virtuoso y oportuno en pasajes de *Ariel* como la narración del “rey hospitalario” o la del “esclavo filósofo”, y será asociada a su estilo simbólico y a la plasticidad narrativa de su exposición filosófica<sup>10</sup>, como advertimos, a modo de ilustración, en los pasajes viii y ix de los *Motivos de Proteo*. Allí relata la parábola de la sonora copa de cristal convertida en “ufano búcaro” por el niño que jugaba a llenarla de arena hasta que disipó su armonía e ideó nuevo “motivo” para resucitar su gracia. El corolario del pensador es emblema de su maestría en la apropiación de argumentos parabólicos como modo de asunción de conclusiones especulativas:

¡Sabia, candorosa filosofía! Pensé. Del fracaso cruel no recibe desaliento que dure, ni se obstina en volver al goce que perdió; sino que de las mismas condiciones que determinaron el fracaso, toma la ocasión de nuevo juego, de nueva idealidad, de nueva belleza... ¿No hay aquí un polo de sabiduría para la acción? ¡Ah, si en el transcurso de la vida todos imitáramos al niño! ¡Si ante los límites que pone sucesivamente la fatalidad a nuestros propósitos, nuestras esperanzas y nuestros sueños, hiciéramos todos como él! (Rodó 1985: 71-71).

Sin embargo, habría que matizar que el uso de la parábola en esta obra de madurez de Rodó implica no sólo la recreación del procedimiento tradicional comparativo, sino que –como bien señaló María Luisa Bastos– ahora se trata de parábolas entendidas como paradigmas “dinámicos” (Bastos 1981). El componente psicológico que contiene la obra proteica de Rodó se acentúa gradualmente conforme avanza en el tiempo y llega a alcanzar en sus *Motivos* la forma definitiva y el temple temá-

---

dad el esfuerzo de su maestría. Si nada no reemplaza la falta de ingenuidad primitiva y cándida, el tono nazareno y la eglógica poesía de las parábolas, su arte logra con todo cierta oriental nobleza, cierta frescura que nos impiden echar más de menos la simplicidad evangélica.” (Zaldumbide 1938: 234-235).

<sup>9</sup> En *El arielismo: de Rodó a García Monge* (2008: 199 y ss).

<sup>10</sup> Señala al respecto Rodríguez Monegal: “El procedimiento ya tenía antecedentes en su misma obra. [...] Pero en *Motivos de Proteo* el arte de componer parábolas llega a su culminación. Es, en realidad, un arte de poeta o narrador. Rodó se manifiesta aquí como cuentista (él mismo las calificaba de “cuentos simbólicos”) y en este terreno puede ser comparado, sin desmedro, con otros narradores del Modernismo, empezando por el propio Darío, que fue su maestro.” (Rodríguez Monegal en Rodó 1967: 305-306).

tico intuidos en sus textos previos, ya que el lema de la transformación de la personalidad humana halla en este libro carácter de centro y línea compositiva vertebral. Mas, tratándose de un aspecto intrínsecamente mutable, no pudo hallar mejor metáfora que la que propiciada por el mito de Proteo. Y así, concepto, temática, estructura, estilo y símbolo se aunaron para dotar de armonía completa y compleja a la obra de Rodó. De ese modo, Proteo fue el personaje que acechó siempre en la historia intelectual y en el espíritu del escritor, siendo asimismo quien lo acompañó en sus últimos momentos como revelan los escritos testimoniales que no pudieron ser impresos y quedaron a la espera de una publicación póstuma. En Ariel, pues, alentaba ya Proteo, dado que el ensayo de 1900, fraguado mediante la consabida “oratoria sagrada” que consagró Rodó a la “juventud de América”, partía de la profunda convicción rodoniana de que el alma de las generaciones podría ir modelándose a partir de una serie de estímulos anímicos y culturales básicos: la formación de la personalidad –individual o genérica, personal o social– alentaba en la mente “educadora” de Rodó, por lo que Proteo ya habitaba bajo las alas del genio arielista.

Y hasta tal punto creía el ensayista y narrador uruguayo en que las virtualidades del cambio eran inherentes al alma humana, que ni siquiera en el aislamiento y clarificación de una de ellas, tal vez la más amable y deseada de todas, admitía la unicidad, el reposo o la conclusión última de todas sus transformaciones espirituales: de todas las proteicas mudanzas de su ser. Me refiero al fenómeno de conciencia definido por José Enrique Rodó como el “estado Glauco” del sujeto (de su ser y, por extensión, del que cada lector puede reconocer en su poética atracción)<sup>11</sup>. En la última de las páginas de los “motivos” póstumos cabe corroborar esta clara aceptación de la metamorfosis como estadio pleno, que incluso es positiva cuando aleja la armonía sublime del estado Glauco del ser<sup>12</sup>. Y así, cuando se interroga a sí mismo

---

<sup>11</sup> Personaje mitológico asociado igualmente al mundo marino, cuya metamorfosis es poetizada por Ovidio en el Libro xiii. Enamorado de la desnuda y bella Escila, le relata a la horrorizada doncella la razón de su aspecto y cómo fue transformada en divina su mortal naturaleza, transformando asimismo su aspecto y su color: “Los dioses del mar consideran al acogido digno de un honor como camarada y ruegan a Océano y Tetis que me quiten todo lo que de mortal llevo; y soy purificado por ellos y, tras haber pronunciado nueve veces un sortilegio que me limpia de lo impuro, recibo la orden de poner mi pecho bajo cien ríos. Y sin tardanza las corrientes se deslizaron desde diferentes lugares y todas las aguas se vierten sobre mi cabeza. Hasta aquí” –refiere Glauco a Escila– “puedo contarte los sucesos que pueden ser recordados, hasta aquí recuerdo estas cosas; y mi mente no se dio cuenta de lo demás. Y, después de que ésta volvió, me recobré diferente en todo mi cuerpo del que había sido antes y no el mismo en mi mente; yo entonces por vez primera vi esta barba verde por la herrumbre y mi cabellera, que arrastro por los extensos mares, y mis enormes hombros y brazos azules y lo último de las piernas curvado en forma de pez cubierto de aletas...” (Ovidio 1999: 704). Como señalan Alvarez e Iglesias en nota a pie, se trata de una “metamorfosis seguida de apoteosis”.

<sup>12</sup> Glauco es definido por Rodó como “el alma nueva de Pitágoras” y en varios capítulos del Libro V del *Proteo* póstumo hallamos referencias explícitas a su surgimiento y al deseo de aislar conceptualmente su naturaleza. Dice Rodó: “Un sentimiento intenso y poderoso de

el autor acerca de la posible permanencia del “luminoso y sereno huésped” en su ánimo, la respuesta es una apuesta final por el “estado Proteo” como forma más auténtica y plena de auto-gnosis, por más que Glauco sea señor y dueño de la esfera poética y sensitiva:

Este es Glauco, jovial y pasajera sombra. ¿No podría él, mediante una acción sistemática de mi voluntad, [...] dominar un día en mi alma, [...] hasta donde puede serlo, dentro de nuestra complejidad, la tendencia fundamental de la persona?

Tal vez... mas yo quiero también para mi alma aquella parte de mí que no es Glauco. Porque con él están la claridad, la paz y la armonía; pero en la austeridad, en la sombra, que dentro del alma quedan fuera de su cerco de luz, hay manantiales y veneros para los que él no sabe el paso...

No; no tienes tú toda la razón, ¡oh luminoso y sereno huésped mío, oh pagano que resucitas en mi alma!; y aunque tu presencia me hace columbrar la gloria de los dioses, yo quiero que dejes lugar dentro de mí para las melancolías de que no sabes, para las inquietudes que no comprendes; para las fuentes de pensamiento y de amor que a ti te son desconocidas! (Rodó 1967: 980).

Esta hermosa reflexión con que cierra Rodó todo su *Proteo* revela hasta qué grado era consciente de las alternancias y vaivenes de la psique y cómo la distinta coloratura de las emociones y de las percepciones era capital para la comprensión amplia y profunda del alma humana: Proteo es el “héroe epónimo” de la naturaleza consciente, por más que la paz y serenidad líricas de Glauco sean un estímulo y una vocación hacia el dominio de lo divino y perfectible. Discípulo como lo fue de Henri Bergson, no extraña la sintonía que en este punto concreto de su pensamiento cabría establecer entre Rodó y Marcel Proust, maestros ambos en la toma de conciencia de la pluralidad psíquica y de la volubilidad de los estados anímicos en el reconocimiento racional de las emociones<sup>13</sup>. La toma de postura final de Rodó en

---

la energía y el ritmo de la naturaleza une mi alma con más apretado lazo al orden del mundo [...]. Pierdo el sentido de lo vago, de lo indefinido y melancólico. Huyen de mí las añoranzas de la duda, los desfallecimientos y languideces del ensueño, las sombras y austeridades de la meditación”. Y añade que mientras Glauco no se posa en su alma, “ella cede a la irresistible atracción del misterio que nos rodea, al desasosiego que no se aquieta en los términos de lo conocido; y éste es uno de los más persistentes caracteres de mi pensamiento y mi sensibilidad” (Rodó 1967: 975-976).

<sup>13</sup> Sobre la conexión Bergson-Rodó, véase el volumen de García Morales, donde señala que “la concepción sobre la personalidad que desprende de *Motivos de Proteo* estaba en armonía con las diversas formas del espiritualismo de la época, que entendía al hombre como un ser activo, espontáneo y libre, provisto de impulsos elevados y regido en su realidad más profunda por leyes éticas y estéticas. Acaso podría señalarse en sus páginas algún eco de las ideas sobre el tiempo y la voluntad libre expuestas por Bergson en su primera obra, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, de 1899, que Rodó leyó y extractó. Pero ninguna huella concreta de la teoría cosmológica de *L'évolution créatrice*, aparecido



*Proteo*, a la que acabamos de asistir, es reveladora de la importancia que el escritor uruguayo concedía a la parte más sombría y melancólica de la personalidad. Al lado oscuro de nuestra psique, que sólo la profunda cavilación conoce y aun acepta. Con ello, Rodó está abriendo la puerta al pensamiento ensayístico de autores como José Lezama Lima, en los cuales la propensión a lo oscuro es manantial de fortaleza para no desvirtuar la complejidad del territorio estético. El hecho de que uno de los autores más citados por Rodó para ilustrar esta tendencia sea Blaise Pascal no extraña en absoluto, participando con ello en la valoración que la literatura del siglo XX realizará sobre la personalidad filosófica y ensayística del autor de los *Pensées*, como el meditabundo precursor de la desazón existencial moderna<sup>14</sup>.

Refiere, al respecto, Rodó el episodio de la transformación espiritual que sacudió el alma del “portentoso geómetra” que fuera Pascal y la acomodó en las turbulentas aguas de la melancolía y el *memento mori* para siempre. La atracción del pensador francés acoge en la obra de Rodó uno de los motivos de Proteo, justamente aquel vinculado con las vocaciones y las mudanzas en la evolución racional de los seres, ilustrando este tipo de transformaciones en los hombres de ciencia. Conviene recordar las palabras de Rodó en el epígrafe LXVII de su obra:

Sublime es, desde luego, en Pascal, el portentoso geómetra, que, antes de salir de la infancia, sin libros ni maestros, obtiene, por cuenta propia y personal abstracción, toda la ciencia de Euclides, y la desenvuelve y aplica en su juventud, dando plena manifestación de uno de los más altos entendimientos científicos que hayan morado en cabeza de hombre; hasta que la palabra de Jansenio, y el accidente que puso en peligro su vida pasando el puente de Neuilly, le hieren en el centro del alma con la obsesión del misterio infinito, y ya no aparta el pensamiento de este género de meditación, resolviéndose en ella con tal angustia de nostalgia, con tales estremecimientos de pavor, con tal melancolía de desesperanza, con tal unción de ruego, que nunca más la elocuencia humana ha hallado términos con que expresar cosa parecida. (Rodó 1985: 170).

Seguramente a esta propensión hacia la austeridad y la sombra, que “no pertenecen a Glauco”, se habría de referir Rodó en las páginas finales de *Proteo*, aludiendo con ello a un estado del espíritu donde la iluminación desfallece y campea la melancólica desesperanza que también forma parte de la existencia humana y que, por tanto, no resulta beneficioso o conveniente extirpar de modo radical. Y tal sospecha se confirma si nos remitimos al número XVI del póstumo *Proteo* donde es Pascal

---

cuando Rodó tenía elaborado prácticamente todo el libro (Motivos de Proteo).” (García Morales 1992: 86-67)

<sup>14</sup> Señala Rodó en el número CX de sus *Motivos*: “Sainte-Beuve esbozaba, hablando de Pascal, una cuestión interesante: ¿no podría decirse que en este grande espíritu el geómetra manifiesta unas mismas cualidades de genio que el escritor, a diferencia de D’Alambert que imprime en sus trabajos matemáticos caracteres, en cierto modo, reñidos con los que muestra su literatura?” (Rodó 1985: 250).

emblema para Rodó de “la fecundidad creadora del dolor”<sup>15</sup> o en la propia exposición que Rodó realiza del “estado Glauco”, en el epígrafe LXVIII, donde no elude recuperar la referencia a Pascal en la mirada interior de su ser cuando se abisma en los más angustiosas turbulencias. Sin embargo, confiesa arrobado José Enrique Rodó que “cuanto reconozco mío en las ansiedades de un Pascal, en los estremecimientos de un Carlyle, deja de pertenecerme” en el momento en que retorna Glauco a su entrañas morales (Rodó 1967: 976).

Este eclipse pascaliano de la glauca alegría parece concertar con la visión que también nos ofrece Jorge Luis Borges del teólogo y matemático francés en uno de sus más emblemáticos ensayos, “La esfera de Pascal”, publicado por vez primera en *La Nación*, en enero de 1951, e incorporado definitivamente a las páginas de *Otras inquisiciones* (1952). Anteriormente, en 1947, Borges imprime un primer ensayo sobre el mismo autor, titulado “Pascal”, que aparece en el número 154 de *Sur* en el año 1947 y será añadido a las ediciones de *Otras inquisiciones* editadas a partir de 1960. La impronta que ofrece Borges sobre el autor francés no difiere entre ambos ensayos. En esta primera versión queda troquelado como “uno de los hombres más patéticos de la historia de Europa”, y como sagazmente colige Borges a partir de la edición de Brunschvieg de los *Pensées*, “Pascal, nos dicen, halló a Dios, pero su manifestación de esta dicha es menos elocuente que su manifestación de la soledad” (Borges, 1980b: 218). En el segundo ensayo, el argentino se ocupa en el desarrollo pormenorizado y exhaustivo de uno de los “motivos” que había sido sobrevolado en el anterior, y que sin duda fue de gran interés por parte de Borges, ya que participaba no sólo de la etopeya más profunda de Pascal sino también de un símbolo que formará parte de la cantera plástica más netamente borgesiana: el de la esfera. Y si en “Pascal” incoa casi de pasada el pensamiento del francés en que compara el universo con una esfera, de particulares características, será en el siguiente donde lo adopte definitivamente como lugar preeminente para la expansión de sus bosquejos reflexivos, haciendo de “La esfera de Pascal” un perfecto ejemplo de lo que José Enrique Rodó denominara “motivo de Proteo”. Queda de este modo introducido en el primer ensayo el interés del argentino, al referirse al fragmento 72 de Pascal donde se halla la metáfora esférica. Lo importante, para Borges, no es que el francés pudiese encontrar la referencia literaria en Rabelais o en el *Roman de la Rose*, sino que “lo significativo es que la metáfora que usa Pascal para definir el espacio es empleada por quienes los precedieron (y por sir Thomas Browne en *Religio Medici*) para definir la divinidad”. La diferencia es clara: “No la grandeza del Creador sino la grandeza de la Creación afecta a Pascal.” (Borges 1980b: 218). Y, siguiendo el razonamiento, lo que en verdad nos interesa a los lectores del ensayo de Borges es que esta primera inmersión en los testimonios y confesiones del matemático francés funge como origen de una de sus más célebres intuiciones: “Quizá la historia uni-

---

<sup>15</sup> “Refiere Saint-Beuve cómo Pascal, durante los sufrimientos de sus últimos años, lograba mitigar su rigor, abstrayéndose en difíciles problemas.” (Rodó 1967: 919).

versal es la historia de unas cuantas metáforas”, tal como reza el célebre inicio de “La esfera de Pascal” (Borges 1980b: 134)<sup>16</sup>.

Como bien declara Borges en otro brillante aforismo de “Pascal”: “No hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento.” (Borges 1980b: 217). Pero, en este caso, se trata justamente de un estímulo que procede de una reflexión sobre el universo y que, además, activa una vuelta sobre sí mismo, una recuperación de su acicate intelectual, una necesidad de desarrollo ulterior y completo. Un pensamiento, en suma, que necesitaba aislarse e independizarse como forma autónoma y artística, como poema en prosa de la razón pura. Surge así “La esfera de Pascal”. Un ensayo emblemático, poético y filosófico, que, simultáneamente, adquiere connotaciones específicas al proponerse como variación interna sobre una metáfora esencial. En términos musicales, cabría hablar de una modulación, pero llevada al terreno del juicio estético: asistimos al proceso de evolución de una metáfora a lo largo del tiempo, utilizando para ello citas de lecturas que el ensayista aporta. Pero lo más valioso e interesante no es tan sólo que recorramos de la mano del escritor la historia de una metáfora, sino que con ello asistimos al mismo tiempo a la historia de la cultura en el proceso mismo de transformación interna. Para mayor proeza, la visión de ese proceso traslativo de las ideas deriva justamente de la “distinta entonación” que la metáfora escogida produce a lo largo del tiempo. No es solamente el *non plus ultra* de un extraordinario lector. Es la capacidad mágica de asomarnos a los giros y revoluciones de las ideas de un modo esencialmente sintético: a través de una misma metáfora, dicha en diferentes momentos de la historia cultural, siendo la misma y distinta en cada uno de ellos. La metáfora, externamente, no varía; lo que sí se transforma sustantivamente es su significado. Y éste muta al comprender distintos “referentes” en el plano de la historia. En otras palabras, la idea de que el universo es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no está en ninguna, viene aplicándose desde la época presocrática hasta el siglo XX, pero siendo idéntica su expresión retórica, entona en cada momento de la historia sentidos particulares y diversos. Demostrar esta “realidad” artístico-cultural sólo es posible mediante el salto poético de un extraordinario lector que, al mismo tiempo, sea

---

<sup>16</sup> Además, en la nota 1 a pie de página del ensayo “Pascal”, tras referir Borges que Pascal y sus predecesores difirieron en el “referente” metaforizado por la imagen, añade alusiones a lecturas que luego serán herramientas compositivas de “La esfera de Pascal”: “Que yo recuerde” –dice– “la historia no registra dioses cónicos, cúbicos o piramidales, aunque sí ídolos. En cambio, la forma de la esfera es perfecta y conviene a la divinidad (Cicerón: *De natura deorum*, II, 17). Esférico fue Dios para Jenófanes y para el poeta Parménides. En opinión de algunos historiadores, Empédocles (fragmento 28) y Meliso lo concibieron como esfera infinita. Orígenes entendió que los muertos resucitarán en forma de esfera: Fechner (*Vergleichende Anatomie der Engeln*) atribuyó esa forma, que es la del órgano visual, a los ángeles”. Y añade todavía materiales para su siguiente versión del “motivo”: “Antes que Pascal, el insigne panteísta Giordano Bruno (*De la causa*, V) aplicó al universo material la sentencia de Trismegisto.” (Borges 1980b: 218, nota 1).

un portentoso poeta de la cultura. Pero, ¿no definimos justamente a Borges como eso: un “poeta de la cultura”<sup>17</sup>?

En efecto: Borges lo es. Pero, ¿no está en este caso concreto materializando su particular modo de operación poética –a partir de patrones culturales que se vivifican en su creación literaria– aquello que José Enrique Rodó predicaba en sus proleas parábolas?, ¿no está procediendo según el modelo implementado por los ensayos del “libro abierto sobre una perspectiva indefinida”? En definitiva: ¿no cabría definir la “esfera de Pascal” como un determinado –y excelso– motivo de Proteo, es decir, como otro nuevo “motivo de Proteo”, en el acertado concepto que articuló Rodó? Mi particular visión del caso es afirmativa. Y no porque nos conste que Borges sintiera especial devoción por el escritor uruguayo. A pesar de que Rodó fuese maestro de sus mejores maestros (mentor de Pedro Henríquez Ureña; inspirador del joven Alfonso Reyes<sup>18</sup>), sabemos que pocas fueron las citas y alusiones que recogiera Borges de los textos de Rodó. E incluso fue, en su juventud, especialmente incisivo y poco respetuoso con el autor de *Ariel*, como correspondía al espíritu iconoclasta del todavía incipiente poeta porteño que fungía de “autor argentino” y censuraba el “rubenismo” y la reverencia a “lo lejano” en autores que, según su criterio de entonces, no se atrevían a suponer que todo aquello “ya estaba en la realidad (sic)” y que se refugiaron buscando “una vereda de enfrente donde alojarse” (Borges 1997: 275). Y es en este contexto, en el “Prólogo” al *Índice de la nueva poesía argentina* publicado en Buenos Aires en 1926, donde hallamos la malhadada alusión borgesiana al uruguayo: “Para Rubén, esa vereda fue Versalles o Persia o el Mediterráneo [...]. Para Freyre fueron las leyendas islándicas y para Santos Choca-

---

<sup>17</sup> Poeta de la cultura no es “poeta culturalista”. Quisiera precisar muy claramente la diferencia. Puede crearse poesía de la cultura sin que se escriban versos. Los poetas de la cultura, como Borges y Rodó –los autores encartados en este ensayo– no se proponen la tarea de exhibir el arsenal de cultura *per se*, o como mera transposición del yo poético, sino que parten de sus conocimientos y obtienen la emoción estética a partir de la exposición o recreación de éstos. Ensayos como los de Borges o, en otros niveles, parábolas como las de Rodó son exponentes de esta “poesía de la cultura” que supone un tratamiento estético con una función poética y creadora, de unas vivencias literarias. No es una escuela lírica, sino un *modus operandi*, afín a muchos literatos y filósofos de la historia.

<sup>18</sup> “Rodó figura también como mentor en la forja de la personalidad de Henríquez Ureña, que había leído *Ariel* en el mismo año de su publicación y en su ciudad natal. En su estancia mexicana solicitó, junto a Antonio Caso [...] la publicación de la obra al general Bernardo Reyes. [...] El 22 de agosto (de 1910) defendió la tesis de que Rodó era el maestro educador que por primera vez influía “con la sola palabra escrita”: un maestro literario para las nuevas generaciones de América...” (Cervera en Henríquez Ureña, 2007: xlviii-xlix). También señala al respecto José Luis Abellán: “La expresión colectiva fundamental de este antipositivismo, que tiene su precursor en Rodó, será la fundación, en México, del Ateneo de la Juventud, en octubre de 1909, con lo que sus fundadores –Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Antonio Caso–, reaccionaron contra el positivismo, que informaba la dictadura de Porfirio Díaz [...], y por ello podemos considerar que [...] fueron los precursores intelectuales de la revolución de 1910” (Abellán 1972: 97-98).

no, el Anahuac de don Antonio de Solís. En cuanto a Rodó, fue un norteamericano, no un yanqui pero sí un catedrático de Boston, relleno de ilusiones sobre latinidad o hispanidad. Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta.” (Borges 1997: 275-276). Como cabe colegir, la “maldad” juvenil del autor sólo es válida para quienes acepten como criterio estético un prólogo que nunca quiso volver a ver impreso y donde enuncia categorías de las que se arrepentiría de modo confeso en su casi totalidad. Pensemos al respecto en su deuda posterior con Lugones, sin ir más lejos, pero también en su madura revisión de la obra poética de Rubén Darío o la inmersión en el mundo islámico que critica en este prólogo como rasgo caracterizador de Jaimes Freyre y que, curiosamente, sería una de las propensiones más definitorias en sus años de senectud. No cabe, por tanto, aceptar este juicio como dogma sobre Rodó, por más que hubiera un silencio ulterior. En todo caso, al margen de la valoración estética de los ensayos rodonianos por parte de Borges, no cabe desprestigiar la naturaleza “proteica”, en el sentido impuesto por el uruguayo, de algunos de los más felices textos del poeta argentino.

Y no sólo porque Proteo pulula por doquier en su obra lírica. Dos sonetos dedicados *ex profeso* al mito griego, más abundantes citas y presencias varias del personaje se hallan dispersas, pero siempre funcionales y atinadas, por las obras completas de Borges<sup>19</sup>. En textos magistrales como “El inmortal”, “El Zahir”, “Everything and nothing”, o en poemas memorables (“Poema del cuarto elemento”, “Los enigmas”, “A quien está leyéndome” o “El alquimista” de *El otro, el mismo*) y en referencias puntuales, aplicado como metáfora de otros personajes, en poemas de *La moneda de hierro* como “Hilario Ascasubi” o “Herman Melville”, siendo en este caso alusión cromática a la mutabilidad intrínseca de una novela como *Moby Dick*, otro “azul Proteo”, en la línea retórica de desplazar el calificativo del mar a su representación mitológica<sup>20</sup>. El poeta actualiza el plano literario de modo espléndido, utilizando casi siempre un calificativo a modo de atributo clásico para recrear la presencia inveterada de Proteo. Repite así la fórmula “homérica” “el egipcio Pro-

<sup>19</sup> “No son muchos los poemas enteros de contenido mitológico griego: en *El otro, el mismo* encontramos “Edipo y el enigma”, en *La rosa profunda*, dos sonetos sobre Proteo, en *Historia de la noche*, un vehemente “Endimión en Latmos”. Pero son muchas las menciones rápidas del alguna otra figura –Aquiles, Helena o Jasón, por ejemplo–.” (García Gual 1992: 324). Es curioso que los dos sonetos a Proteo se desviasen proteicamente de su ubicación primera, ya que en un principio fueron publicados en *El oro de los tigres* (1972), y sólo más tarde engrosarían el catálogo de títulos de *La rosa profunda* (1975), como recuerda García Gual. Estos giros y mutaciones son muy del gusto del autor, tan proteico siempre; siempre tan idéntico también. En este caso, los lectores de sus *Obras Completas* editadas en Emecé pueden comprobar cómo los editores han tenido que explicar el cambio de lugar de estos poemas y cómo terminaron formando parte de un poemario ulterior.

<sup>20</sup> Como bien dice Borges en las “Notas” a *La moneda de hierro*, “la hipálage (el azul Proteo) es de Ovidio y la repite Ben Johnson” (Borges 1989: 514).

teo” o suma metáforas a la metáfora esencial, identificando a Proteo con el sueño<sup>21</sup>, por su intrínseca mudanza y flexible capacidad transformadora. No obstante, será en los ya citados sonetos “Proteo” y su no menos proteica variación, “Otra versión de Proteo” donde desarrolló Borges de modo genuino su comprensión cabal y poética del referente cultural. En la primera versión remite a Homero y sintetiza en doce versos su historia, haciendo hincapié en el trasmundo plástico e imaginario del mito, tal como fue concebido por el poeta épico y, más tarde, por el lírico latino. En la segunda incide en el aspecto concreto de la profecía del personaje, pero visto ahora como “tormento” “no menos cruel” que el de poseer un monstruoso aspecto “mitad dios y mitad bestia marina”. La enumeración de las metamorfosis del personaje, resultantes de su negativa a confesar cuanto sabía, alcanza uno de los momentos de mayor intensidad de los sonetos: “Atrapado, asumía la inasible/ forma del huracán o de la hoguera/ o del tigre de oro o la pantera/ o de agua que en el agua es invisible.” (Borges, 1989: 448). En ambos textos, no obstante, hay una lógica coincidencia, al quedar reservados los dos últimos versos –el dístico “elegíaco” clásico, en la fórmula versal del soneto inglés en pareado– para la identificación universal y última del mítico Proteo con el lector, que es todo hombre: “Tú también estás hecho de inconstantes/ ayeres y mañanas. Mientras, antes...”, nos dice en “Otra versión de Proteo”. Y en la primera redondea así su recreación: “De Proteo el egipcio no te asombres, / tú, que eres uno y muchos hombres.” (Borges 1989: 447-448).

Como observamos, es Proteo numen del autor, al que recurre con frecuencia y a quien concede un lugar preeminente en su creación. La razón es evidente: se trata de un referente cultural importante (Homero, Ovidio, Johnson), pero también de un símbolo intrínseco a la propia esencia del universo y de la historia. Por lo tanto, también del hombre y de su propia evolución: la cultura. Así lo plasmará en “La esfera de Pascal”, el más asombroso y sobrecogedor de los “motivos de Proteo” concebidos por Borges y que hubiera asimismo causado la admiración de su antepasado en el culto de lo proteico, el uruguayo Rodó. Como ya se comentó, en “La esfera...” ilustra el argentino la evolución de una de esas pocas metáforas en que se cifra la historia universal. Desde Jenófanes de Colofón hasta Pascal, el símbolo esférico fue el mismo significante para diferentes significados: la armonía del universo creada por el demiurgo, en la edad clásica y en la filosofía griega; la exaltación de lo divino en el pensamiento hermético de los primeros siglos de la edad cristiana y la armonía teológica en el cristianismo medieval, regido por un sistema heliocéntrico ptolemaico; la liberación del modelo teológico y el origen del antropocentrismo renacentista a partir de la revolución copernicana merced a las tesis exultantes y heterodoxas de Giordano Bruno y, finalmente, la subsiguiente sensación de temor y angustia ante la inmensidad del firmamento y sus galaxias, frente a la miseria, pequeñez e insignificancia del hombre que lo contempla, como quedó

---

<sup>21</sup> “La calavera, el corazón secreto,/ los caminos de sangre que no veo,/ los túneles del sueño, ese Proteo,/ las vísceras, la nuca, el esqueleto.” Es el soneto “Yo” de *La rosa profunda* (Borges 1989: 425).

registrado en los pensamientos de Blaise Pascal. Con él se cierra el círculo y también el ensayo. Lo interesante es que el propio ensayo es un círculo de citas que se reflejan unas en otras, pero que modulan su sentido y varían la dinámica cultural de la historia, al ser símbolos representativos de ella. El ensayo queda, además, comprendido entre un espacio también circular marcado por el aforismo con que se inicia –la hipótesis de trabajo– y con el que se cierra, momento en que se ha comprobado o corroborado su validez teórica, justificándose “epistemológicamente” como tesis “comprobada”. Una vez “bosquejado” ese capítulo de la historia universal, esa metáfora concreta, la resolución es el acto afirmativo del juicio primero. Eso sí, con la salvedad ensayística del “quizá”, que marca lingüística y semánticamente la modalidad virtual de lo enunciado, su naturaleza de pensamiento indemostrable y sólo predicable a modo de prosa estética; de poesía de la cultura: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de unas cuantas metáforas” (Borges 1980b: 137).

La clave está en la “diversa entonación”. La tonalidad pascaliana es la última y la que da título al ensayo, pero es una más en el contexto del desenvolvimiento histórico de la metáfora, de la parábola... del motivo. Llegar a ella es como arribar al puerto del desconuelo y al punto culminante de la saga. Borges se acerca a Pascal con reverencia y respeto, adentrándose en la edición crítica de Tourneur, de 1941, “que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito” y “revela que Pascal empezó a escribir *effroyable*. Effroyable: una esfera *espantosa*”... Notemos cómo un solo adjetivo marca la pauta y revela la modulación de la parábola. Este acto filológico es altamente revelador de la personalidad de Borges como lector y del arte de la exégesis de los textos que recaba y en los que se adentra. La poesía de la cultura del argentino reconoce permeables las citas encartadas y con un ágil manejo –y tremendamente libre– de los materiales recogidos construye y arma un ensayo que plasma la proteica traslación del pensamiento, visto al cabo como un sistema planetario en constante movimiento y en el que es factible también interpretar aquello que se mueve y dar una visión de conjunto de las órbitas cambiantes. Proteo elevado a la enésima potencia. Proteo es estado puro: modificándose y descubriendo al fin aquello que se le interrogaba y que, en su infinito discernimiento del porvenir, él ya sabía. Atrapado por Borges, Proteo exhibe sus conocimientos y despliega el mapa de su sabiduría.

El proceso de entroncamiento con los datos de la cultura, realizado –como sabemos– con libertad y sobrada autonomía intelectual, pero no por ello con menos poética alianza<sup>22</sup>, permite incluso a Borges trascender los límites del ensayo en que

---

<sup>22</sup> A propósito de la poesía de Borges como “esfera de Pascal”, véase el capítulo así intitulado del monográfico *La poesía del logos*: “En esta misma línea teórica (aunque sería más contextual hablar también de círculo del pensamiento) es donde se inserta la especulación ensayística borgesiana de “La esfera de Pascal”, que es, asimismo, la más compleja de las parábolas en que cabe cifrar su propia obra poética: la lírica de Borges configura una imagen circular que [...] resulta singularmente asimilable a la poesía del argentino, precisamente desde el concepto neoplatónico de la esfera infinita: tanto desde la perspectiva de los mate-

plasma los elementos culturales de la “esfera de Pascal” y trasvasarlos a un relato fantástico donde, como vuelta de tuerca personal, recogerá la metáfora y proteicamente la enunciará a su manera, léase, como “la esfera de Pascal” en la edad de Borges y por él modulada. Me refiero, claro está, a “La biblioteca de Babel”, expresión canónica del universo posmoderno y penúltima entonación de la misma metáfora, pero en clave de un “existencialismo textual”, donde el ámbito literario domina como realidad única sobre el espacio físico y la realidad fenoménica: “Yo afirmo” –declara el narrador del cuento de Borges– “que la Biblioteca es interminable. [...] Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible*” (Borges 1980a: 456)<sup>23</sup>.

Quintaesencia de un proteico –y poético– motivo, “la esfera de Pascal” va más allá de cualquiera de las parábolas que Rodó enumeró y explicitó en los epígrafes de sus *Motivos*, puesto que no sólo afecta al tema en sí y su implícito dinamismo, sino que invade el terreno de la metafísica, al plantear que el cambio es una paradoja esencial que explica al fin la historia de la cultura, de modo poético y cabal. El propio pensamiento carece de centro, en el mensaje que traslada Borges al lector. No sólo es mutable en el sentido implementado por Rodó, es decir, como adopción de diferentes voces o formas en su genuina variación temporal, sino que su propia naturaleza es una y distinta al mismo tiempo, como sucede con el “Quijote” de Pierre Menard en relación al de Cervantes, en la parábola ensayística de Borges<sup>24</sup>. Ya no se trata sólo de proponer ejemplos múltiples sobre la casuística de la vocación, como establece Rodó en una importante sección de su obra<sup>25</sup>, sino de bosquejar una

---

riales empleados para su construcción, como desde el prisma de su proclividad, de su tendencia al discurso versal “que define”...” (Cervera 1992: 101-102).

<sup>23</sup> Sagazmente apunta Nuño: “LA Biblioteca (¿no es acaso un transparente símbolo de nuestra civilización libresca?) impide innovar: todo está, si no dicho, escrito al menos. De ahí, que “hablar es incurrir en tautologías”: *nihil novum*. Indefectiblemente, el relato de Borges sobre la Biblioteca, y aun este pobre comentario, se encuentran en la Biblioteca de Babel.” (Nuño 1986: 48).

<sup>24</sup> Esta sería una de las razones por las que, como indica con suma claridad Ana María Barrenechea, “todo acercamiento a los textos de Borges tiene la obligación de no adoptar el modo tajante y aseverativo (*no puede no evitarlo*, como él mismo diría con su típica duplicación negativa para imponer una afirmación).” (Barrenechea 1999: 25).

<sup>25</sup> “La vocación es la conciencia de una aptitud determinada” para Rodó, y a partir de tal definición, en el epígrafe XLI de *Motivos de Proteo* (Rodó 1985: 110), expone la proteica mutabilidad de la vocación en la historia de los hombres, sirviéndose de centenares de ejemplos y llegando a conclusiones específicas en su itinerario positivo. Los cambios de vocación, las múltiples vocaciones, las repentinamente reveladas, las maduras con el paso de los años, las falsas, las “dilettantes”, las efímeras, las retardadas o las heroicas son escalas en la casuística ejemplar ofrecida por Rodó. Cfr. El personaje histórico de Salomón con sus múltiples aptitudes y vocaciones: “Salomón es el *hombre*, en la plenitud de sus facultades, de alma y cuerpo, con que cabe arrancar a la vida su virtualidad y su interés; el hombre que, a un mismo tiempo, investiga, ora, canta, gobierna, filosofa ama y goza del vivir; y que , por



demostración sobre la identidad y la diferencia que revele cuál es la esencia de la historia cultural, donde –según Borges– todo cambio es modulación. El acento psicológico, desde el plano del individuo, y psico-social de *Motivos de Proteo* se traslada al fenómeno paradójico de la repetición serial de un tema con variaciones como razón de ser de la cultura humanística. De ahí la síntesis de Borges frente al análisis de Rodó. De ahí, también, que su sesgo escale planos en el decir poético. El “proteísmo” de Rodó revela la ondulación marina de la historia, y se circunscribe fundamentalmente al fenómeno de la personalidad humana: “reformarse es vivir” y “cambiar sin descaracterizarse”<sup>26</sup>.

Porque también en el alma de los pueblos hay de esas reservas ignoradas de facultades, de vocaciones, de aptitudes, que aún no se manifestaron en acto, o que, no bien manifiestas, se soterraron, y tienden, lenta y calladamente, al porvenir, por la oculta transmisión de la herencia. De este modo, el genio poético y contemplativo del sajón surge otra vez en la Inglaterra del Renacimiento, después de ahogado bajo el férreo pie del normando conquistador.

Cambian los pueblos mientras viven; mudan, si no de ideal definitivo, de finalidad inmediata; pruébanse en lides nuevas; y estos cambios no amenguan el sello original, razón de su ser, cuando sólo significan una modificación del ritmo o estructura de su personalidad por elementos de su propia sustancia que se combinan de otro modo. (Rodó 1985: 310).

El de Borges es la forma poética de dibujar la historia cultural a través de unas cuantas citas textuales, que sintetizan y contienen ciclos de pensamiento en constante devenir. Así, las proteicas variaciones del símbolo esferoide plantean una articulación comprensiva en la rotación de las edades del hombre:

Esto se escribió con exultación en 1584, todavía en la luz del Renacimiento; setenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara. En el Renacimiento, la humanidad creyó haber alcanzado la edad viril, y así lo declaró por boca de Bruno, de Campanella y de Bacon. En el XVII la acobardó una sensación de vejez. (Borges 1980b: 136).

---

suma de esta experiencia omnimoda, deja, al cabo, deslizarse de su pensamiento, la gota de amargura que ha de caer, resbalando sobre la frente de los siglos, en el corazón de Rancé, como en la cerviz de Carlos V, como en la copa de Fausto.” (Rodó 1985: 111-112).

<sup>26</sup> “¿Proteísmo? Si el vocablo se liga al “numen del mar”, el ciclo respectivo lo ilustra acabadamente. *Motivos de Proteo* se desarrolla entre dos virtuales paréntesis aforísticos: “Reformarse en vivir” y “Cambiar sin descaracterizarse” (Penco 1978: 69).

Ambos plasman una poesía de la cultura. De un modo didáctico y argumentativo, en Rodó; en ráfagas de intuición diáfana, que articulan poéticamente el tiempo con materiales de libros y citas, en la borgesiana “biblioteca de Babel”. Donde Rodó trasunta los trabajos y los días en la parábola de la voluntad insaciable y ciega de la “pampa de granito”<sup>27</sup>, Borges promueve la historia del infinito o la saga/fuga de la eternidad, consciente de que el concepto de “voluntad” de Schopenhauer se torna artificio en sus creaciones e instrumento literario en su ficción. Proteo es propensión positiva en el camino, heraldo azul constante de una “nueva vida” que en todo alienta, “porque quien no cambia de alma con los pasos del tiempo, es árbol agostado, campo baldío” (Rodó 1985: 313). El acento que el uruguayo pone en que la evolución creadora como ideal normativo de acción para la vida –según la aguda síntesis de Henríquez Ureña<sup>28</sup>–, dejará de ser énfasis en Borges, para quien ni la acción ni la evolución creadora tienen el peso específico de la propia creación estética, donde “la metamorfosis de lo mismo” es la mejor, la única, posibilidad de verificar el discurrir de la cultura.

Proteo es el numen positivo del desenvolvimiento ético y psicológico del individuo y también de la historia, para Rodó, “porque el alma de cada uno de nosotros es el término en que remata una inmensa muchedumbre de almas” (Rodó 1985: 96); para Borges, espejo repetitivo en su mudanza de todos los hombres: también de ti. Psicología profunda en Rodó, Proteo permite reconocer al hombre auténtico y diferenciarlo del autómatas, exaltar al que persevera en la transformación a pesar de las tentativas de parálisis y estancamiento, abstraer la pócima de remordimiento que subyace en toda alma cuando grita el *Peer Gynt* que late en su seno, y ser el motor supremo del camino siempre alerta y siempre nuevo, donde jamás se agota o extirpa la llama de la transfiguración. El sentimiento de la contemplación del paisaje otoñal, en las últimas páginas de la obra, parece próximo a la zozobra que claudica, “en que la apariencia triste y bella cobra el imperio de la realidad y nos persuade casi de la universal agonía de las cosas”. Y, sin embargo, el temple de Rodó renace de sus cenizas, y en este renacimiento cabe descubrir el sesgo moral de su Proteo: “Sé que este desmayo de la vida no dura. [...] No de otra manera, sobre el desconcierto de las hojas caídas se yergue la armazón escueta de los árboles, firme y desnuda como la certidumbre, y en el acero claro del aire graba una promesa, simple y breve, de

---

<sup>27</sup> Calificada como “tremenda” por Leopoldo Zea y Hernán Taboada. En su obra se comenta a propósito de la parábola que Rodó sugiere en ella lo contrario al *carpe diem* horaciano como modo de saciar la voluntad individual, pero también una evidente apuesta filosófico-social frente al utilitarismo como solución colectiva para el desarrollo de los pueblos de América. (Zea-Taboada 2002: 66).

<sup>28</sup> “La grande originalidad de Rodó está en haber enlazado el principio cosmológico de la *evolución creadora* con el ideal de una norma de acción para la vida. Puesto que vivimos transformándonos, y no podemos impedirlo, es un deber vigilar nuestra propia transformación constante, dirigirla y orientarla.” (Henríquez Ureña 1962: 62).

nueva vida” (Rodó 1985: 312). Pues, al fin y al cabo, para José Enrique Rodó, “la vida es arte supremo”<sup>29</sup>.

No deriva en tales mares el proteico sentido de la historia para Borges. Las metáforas no activan el sentido moral de nuestra vida ni estimulan ninguna fe que engrase el movimiento infinito y sus inextricables metamorfosis. No es psicólogo ni educador. Más bien un eximio lector del gran árbol de la cultura, con cuyas astillas recompone estéticamente, en pequeños cuadros, su devenir, sin otro propósito que reconocer sus signos desde la impronta formal de la literatura. Por ello, “La esfera de Pascal”, culminación estética del ensayismo borgesiano, es el grado más alto, o tal vez el grado cero, de los proteicos motivos de Rodó. Allí donde el monstruo marino que era también un dios se descubre en sus diferencias como el mejor, el más diáfano recurso para aprehender la poesía, pero también la inanidad, de nuestra historia.

## BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis.

1972 *La idea de América: origen y evolución*. Madrid, Istmo.

ARDAO, Arturo.

1971 “La conciencia filosófica de Rodó”, en *Etapas de la inteligencia uruguaya*, Montevideo, Universidad de la República, págs. 241-269.

BARRENECHEA, Ana María.

1999 “Borges: álgebra y fuego”, en *El siglo de Borges. Vol II*. Ed. Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 25-36.

BASTOS, María Luisa.

1981 “José Enrique Rodó: La parábola como paradigma dinámico”, *Hispanic Review*, vol. 49, núm. 3, págs. 261-269.

BENEDETTI, Mario.

1966 *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.

---

<sup>29</sup> Compartiría Rodó con Walter Pater –autor frecuentemente citado por Borges– este pensamiento de inspiración modernista donde el ensayista inglés y el uruguayo coincidirían: “La utilidad de la filosofía, de la cultura especulativa, para el espíritu humano, consiste en despatillarlo, en sobresaltarlo con una vida de constante y vehemente observación. [...] El objetivo no es el fruto de la experiencia sino la experiencia misma [...]. Arder siempre con esta llama firme y diamantina, mantener este éxtasis, es triunfar en la vida. En cierto sentido incluso se podría decir que nuestro fracaso es contraer hábitos: pues a fin de cuentas, el hábito se relaciona con un mundo estereotipado y, al mismo tiempo, sólo la tosquedad del ojo hace que dos personas, dos cosas o dos situaciones parezcan iguales.” (Pater 1982: 181-182).

- BORGES, Jorge Luis.  
 1980<sup>a</sup> *Prosa completa. Vol I.* Barcelona, Bruguera.  
 1980b *Prosa completa. Vol II.* Barcelona, Bruguera.  
 1989 *Obra poética.* Buenos Aires, Emecé.
- CERVERA SALINAS, Vicente.  
 1992 *La poesía del logos.* Murcia, V Centenario.
- GARCÍA MORALES, Alfonso.  
 1992 *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo.* Sevilla, Publicaciones de la Universidad.
- GARCÍA GUAL, Carlos.  
 1992 “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, julio-septiembre, págs. 321-345.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro.  
 1962 “La obra de José Enrique Rodó”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, págs. 57-68.  
 2007 *Historia cultural y literaria de la América hispánica.* Ed. Vicente Cervera Salinas. Madrid, Verbum.
- HOMERO.  
 1980 *Odisea.* Trad. José Alcina, transl. verso Fernando Gutiérrez. Barcelona, Planeta.
- MORA, Arnoldo.  
 2007 *El arielismo: de Rodó a García Monge.* San José de Costa Rica, EUNED.
- NUÑO, Juan.  
 1986 *La filosofía de Borges.* México, FCE.
- OVIEDO, José Miguel.  
 1991 *Breve historia del ensayo hispanoamericano.* Madrid, Alianza.
- OVIDIO.  
 1999 *Metamorfosis.* Trad. María Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias. Madrid, Cátedra.
- PATER, Walter.  
 1982 *El Renacimiento.* Barcelona, Icaria.
- PENCO, Wilfredo.  
 1978 *José Enrique Rodó.* Montevideo, Arca.
- REYES, Alfonso.  
 1960 *El suicida (1917)*, en *Obras Completas. Vol III*, México, FCE.
- RODÓ, José Enrique.  
 1967 (2<sup>a</sup> ed.) *Proteo (los Nuevos y Últimos motivos de Proteo)*, en *Obras Completas.* Ed., intr., pról. y notas Emir Rodríguez Monegal, págs. 887-980.  
 1985 (1<sup>a</sup> ed. Ayacucho, 1976) *Ariel. Motivos de Proteo.* Caracas, Ayacucho.  
 2000 *Ariel.* Ed. Belén Castro. Madrid, Cátedra.

ZAMBULBIDE, Gonzalo.

1938 *Montalvo y Rodó*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

ZEА, Leopoldo y TABOADA, Hernán.

2002 *Arielismo y globalización*. México, FCE.