

“HOMBRE CON BIGOTE Y LENTES”: RETRATOS DE RODÓ¹

“A MAN WITH MOUSTACHE AND GLASSES”: PORTRAITS OF RODÓ

ROSA PELLICER*
rosapel@unizar.es

La imagen de José Enrique Rodó tiene su origen en los primeros retratos que realizaron sus contemporáneos y que, con algún leve cambio de matiz, se ha mantenido hasta hoy. La seriedad y aparente serenidad de su figura, que se refleja en los retratos fotográficos, tienen su correlato en el estilo clásico y armonioso de su prosa, de manera que desde muy pronto surge un Rodó estatuario, que solo pareció ensombrecerse al final de su vida, según sus retratistas. Este artículo recorre los testimonios de sus coetáneos y de sus principales biógrafos para esbozar un retrato del escritor uruguayo, que continúa parcialmente oculto tras el bigote y las gafas.

Palabras-Clave: José Enrique Rodó; retrato; semblanza; biografía.

The image of José Enrique Rodó has its origin in the first portraits made by his contemporaries and which, with slight changes, has stayed up until today. The seriousness and aparent serenity of his figure, which is reflected in the photographic portraits, have their parallel in the classic and armonious style of his prose, so that very soon a statuesque Rodó emerged, who only seemed to be overshadowed at the end of his life, according to his protrayers. This article covers the testimonies of his coetaneous and his main biographers to recreate a portrait of the Uruguayan writer, who is still partially hidden behind his moustache and glasses.

Keywords: José Enrique Rodó; portrait; semblance; biography.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2277>

¹ Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación “El retrato literario y su relación con otros géneros literarios. (Mundo hispánico Siglos XVIII al XXI)”. PGC2018-093465-B-I00. Grupo de investigación COEDITE, ref. H09-17R, de la DGA.

* Profesora titular, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Zaragoza, España.

Los retratos más o menos literarios de José Enrique Rodó aparecen en las biografías, en los primeros estudios sobre su obra y en colecciones de semblanzas o figuras, tan abundantes a partir del fin del siglo XIX. Estos se completan con fotografías, retratos pictóricos y caricaturas, de modo que poco a poco se va dibujando la imagen del uruguayo.² A diferencia de otros escritores, Rodó no hizo su autorretrato, como lo hicieron Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío, entre otros muchos casos.³ Es bien conocido que tampoco cedió a la tentación de escribir sobre sí mismo, como leemos en el muy citado texto titulado “¿Mi autobiografía?”, carta al director *La Carcajada*, Pedro W. Bermúdez Acevedo, en la que responde a su solicitud de que escriba una autobiografía para acompañar la caricatura que va a publicar su revista:

No me parece odioso el *yo* como a Pascal: lo que me parece odioso es el *falso yo* de las confesiones amañadas pensando en el efecto y adoptando la *pose* más conducente al visible fin de interesar como los Credos de ópera, hechos para ser cantados ante el público de los teatros. Creo, pues, en el interés de las confidencias literarias, cuando ellas son ingenuas y cuando nos guían por los vericuetos de un espíritu escogido; (...) pero causa horror pensar en lo que podría llegar a ser este género de literatura personal el día en que se la declarara *puerto franco* y fuera fácilmente accesible para las tentaciones de la tontería. (Rodó, 1967, p. 1177)⁴

Como ha sido señalado en numerosas ocasiones, la vida de Rodó, excepto algún acontecimiento aislado, está íntimamente relacionada con su escritura y, en menor medida, con su actividad política. Las fotografías que lo representan desde su seria niñez contribuyeron a la elaboración de la imagen oficial del “Maestro de la juventud de América”, y a su identificación con Próspero. Por otra parte, su estilo “sereno”, “ático”, “armonioso”, correspondería a una personalidad de las mismas características.⁵ Así el autor de *Ariel* pronto se convirtió en una “estatua parlante”.⁶ El propósito, limitado, de estas páginas es recorrer la galería de retratos donde se dibuja el aspecto físico y la personalidad de Rodó. Vamos a ver repetida la descripción, debido a que buena parte de los textos considerados parten de la biografía de Víctor Pérez Petit y del retrato de Hugo D. Barbagelata. Hay que advertir, sin embargo, que la imagen estereotipada asoma con mayor frecuencia entre quienes no tuvieron trato directo con él. La fotografía de José Enrique Rodó a los dieciocho meses nos muestra a un niño que adopta una *pose* seria, cuyo gesto vemos repetido en la fotografía hecha a los cuatro años, en la que aparece arrodillado en un reclinatorio con la mirada fija y el semblante adusto. Como ya señaló Mario Benedetti: “no hay una sola sonrisa en toda la iconografía rododiana: la seriedad fue una

² Los portales dedicados a José Enrique Rodó en Cervantes Virtual y en Autores uruguayos contienen un buen número de retratos del escritor.

³ María Antonia Salgado en su estudio sobre los autorretratos modernistas concluye que estos: “Son ejemplos preclaros de la tendencia a fundir vida y literatura que caracterizó la obra creativa de los escritores modernistas. Todos ellos evaluaron su vida en función de su obra y conscientemente se inscribieron en ella. De este modo, sus autorretratos, verídicamente históricos, son también pura ficción literaria” (Salgado, 1989, p. 966).

⁴ Todas las citas corresponden a esta edición. En adelante, solo se indica la página.

⁵ Rodó, “abeja ática”, y su obra suelen describirse, sobre todo en un primer momento, en términos escultóricos. Solo un ejemplo: “Su espíritu palpita en las diosas inmortales de Fidias, en la soberana y serena armonía de Platón, en la selva marmórea de los propileos griegos. / Su obra quedará así (...) tallada en mármol antiguo, erguida sobre el capitel dórico, desnuda como las estatuas griegas, entregada a la injuria de los tiempos y a la admiración desinteresada de los hombres” (Montero Bustamante, 1920, p. 123).

⁶ “Transformada en una estatua de bronce y más tarde en la inscripción de la moneda, la voz del maestro se hace progresivamente más amenazadora: se ha vuelto pesada, hiriente, inscripta” (González Echevarría, 2001, p. 54).

constante de su rostro y de su estilo, apenas desmentida por una que otra anécdota risueña de los años jóvenes” (Benedetti, 1966, p.13). De momento, estas fotografías no parecen augurar, dejando de lado su seriedad, “el genio futuro” que parece anunciarse en la fisonomía de algunos niños al decir de Rodó en *Motivos de Proteo* (p.354). A esta edad su hermana Isabel le enseñó a leer y continuó su educación con las lecciones de don Pedro José Vidal, que recibía en su casa. Más tarde pasó a la escuela “Elbio Fernández”, donde “un jovencito alto, de rostro vivaz e inteligente, sumamente respetuoso, bien criado y culto”, llamó la atención de sus maestros por su seriedad y atención al estudio, sobre todo de las letras. Hugo D. Barbagelata lo evoca así:

Los que le predijeron seguro porvenir le recuerdan aún cuando, de la mano de su tío D. Cristóbal, vera efigie de Muley Habas, iba, camino de la iglesia, moviendo su cuerpo sobre sus delgadas canillitas y luciendo valioso traje de terciopelo con cuello blanco de encajes, al que realizaba un sombrero, que el tierno adolescente echaba con donaire hacia atrás para dejar descubierta la frente en la que, acaso, ya bullía aquel *algo* misterioso de Chénier. (Barbagelata, 1915, p. 8)

Al morir su padre, debido al empeoramiento de la situación económica familiar, pasa a la Universidad para hacer sus estudios de secundaria. Para Pérez Petit, a pesar de que su plan de estudios es desordenado, “es un buen estudiante, de fácil comprensión y de mucha retentiva. Aprende sin esfuerzo y solo sus preferencias le mueven a obtener mejores notas en el bachillerato de letras” (Pérez Petit, 1918, p. 43). Alberto Zum Felde es algo más duro en su juicio sobre el joven estudiante:

Sus estudios de Secundaria fueron malos; tímido en los exámenes, distraído por lecturas ajenas (sic) a los cursos, en guerra con la química, la lógica y las matemáticas, se atrasó y acabó desertando de las aulas, lejos aun de completar su bachillerato. Mediocre en todas las materias, sólo en Literatura rindió un examen brillante, mereciendo la admiración de profesores y alumnos, que ya vieron en él decidida su vocación de *hombre de letras*. (Zum Felde, 1930, p. 74)

Al mismo tiempo, se hace más introvertido, tiene pocos amigos, menos amores, y no parece participar de las diversiones habituales de la juventud. La opinión casi unánime de los que lo conocieron en esta época es que Rodó no fue nunca joven. Se delinea ya el tipo de carácter descrito en “Los que callan”, de *El Mirador de Próspero*, en el que advertimos un esbozo de “autorretrato”, al referirse a:

(...) cierto linaje de espíritus, — seguramente muy raros —, y aún más que raros, difíciles de conocer sin haber llegado a su más escogida intimidad; cierto linaje de espíritus que unen al sentimiento infalible, perfecto, aristocrático, de la belleza, en las cosas del Arte, el absoluto desinterés con que profesan calladamente su culto, inmunes de todo estímulo de vanidad, de todo propósito de crítica o de producción, de toda codicia simoniaca de fama. (p. 747)

Estos “espíritus” se ocultan tras una apariencia “opaca” y “con uno u otro disfraz, ellos pasan en su irrevocable silencio” (p. 748). Rodó en el motivo LV reflexiona sobre la lectura y la conversación como medios para despertar vocaciones. A decir de Pérez Petit: “El tiempo le resulta breve para su afán de lectura; ¿cómo había de malgastarlo en inútiles amistades y en aún más inútiles conversaciones? Sólo busca aquellas almas que, como la suya, tienen sed y hambre de vida espiritual”; de modo que para Rodó “la conversación, ocio sin dignidad casi siempre, es influencia fecunda en sugerencias, que acaso llegan a fijar en contacto dos *espíritus*” (Pérez Petit, 1918, p. 43 y p. 45). Arturo Giménez Pastor coincide con el resto de los biógrafos en las dificultades que tenía Rodó para el trato personal, pero discrepa en el tipo de conversación. No ejercía de “maestro de la juventud”, sino que “hablaba como un simple mortal; y aun parecía esquivar la conversación doctrinaria; acogiéndose al descanso del diálogo sin trascendencia” (Giménez Pastor, 1940, p. 205).

Es sobre todo a partir de la publicación de *Ariel* cuando comienza a modelarse la figura de Rodó. Crispo Acosta, “Lauxar”, cita un texto de 1905 en el que Gregorio Martínez Sierra imagina a un Rodó de acuerdo a su obra, de modo que su retrato indefectiblemente se separa de

los demás. Le supone “la palabra vibrante, el acento efusivo, los ojos soñadores, la frente grave, la sonrisa grata, la amable juventud y la madurez no menos llena de amabilidad, la lozanía de su ingenio y la sal de la moderación” (Acosta, 1914, p. 371). “Lauxar” corrige ese retrato imaginario, insistiendo en su expresión adusta, su cortesía distante, su reserva hacia los demás, su soledad que lo hace extraño a todos. De modo que pronto comienza a establecerse la relación entre Rodó y el rey hospitalario de *Ariel*, la oposición entre el espacio público y el privado, el reino interior: “la celda escondida y misteriosa que desconozcan los huéspedes profanos y que a nadie más que a la razón serena pertenezca” (p. 216).

El retrato del joven Rodó de Víctor Pérez Petit contiene ya los rasgos definidores, algunos de los cuales modificará el tiempo:

El Rodó de la época de *Ariel*, es decir de pocos años después de la *Revista Nacional*, era un joven alto, delgaducho, un si es no es desgarbado, que andaba ya con el cuerpo tieso, los brazos caídos, las manos abiertas — aquellas manos flácidas y muertas que al ser estrechadas se escurrían frías como algo inanimado—, un hombro bastante caído, la cabeza rígida sobre el cuello echado hacia delante; pero tenía el rostro juvenil y movable, no endurecido por una mirada aquilina, sino más bien dulcificada por otra de miope que en los momentos de regocijo se encendía y vibraba detrás de los vidrios de sus lentes; apuntábele un bozo casi rubio, que más le deslucía el rostro que no se lo agraciaba; su expresión no era adusta, sino solamente grave, por lo menos en público, toda vez que en privado, en el seno de la amistad, su carácter retozón le inclinaba frecuentemente a la risa, y entonces era de ver su modo peculiar de reírse, — una risa de todo el cuerpo, viboreante, en zigs-zags, las largas piernas echadas por un lado, los brazos por otro, el cuerpo agitándose sobre la silla; — y si había algo de reservado en su ser, ello estaba en la frente, una frente amplia, que aún más lo parecía porque peinaba sus cabellos hacia atrás, una frente tersa, fría, detrás de la cual ya se anidaba un pensamiento propio, altivo, una voluntad de conquistador, reflexivo y sereno. (Pérez Petit, 1918, p. 72–73)

A los veintiún años, como vemos, ya presenta dos características que se mantendrán, con alguna variante: las lentes y el bigote, unidos a un semblante inexpresivo. Los mismos rasgos, agudizados por la caricatura, son recordados por Arturo Giménez Pastor:

Una cosa larga, flaca y descolorida; un cuerpo tendiendo a salirse por el cuello, como atraído por la tensión que concentraba en los lentes toda su figura de miope resfriado; señalando pertinaz el rumbo, una nariz que avanzaba descomedidamente; la faz, como fría y desvaída; un hombro mucho más alto que el otro, y pendiente de allí un brazo pegado al cuerpo. (Giménez Pastor, 1940, p. 200)

Con el paso de los años, además de la ineludible alusión a su elevada estatura, que para algunos se acerca a los dos metros, al endurecimiento de la mirada, que con la colaboración de la nariz se convierte decididamente en “aquilina”, y a su desgarbado caminar, se transfigura en “un cóndor de los Andes agitando una de las alas antes de emprender rápido vuelo” (Barbagelata, 1915, pp.7–8). Antonio Bacchini, en el homenaje que dedicó a Rodó la revista *Ariel* con motivo del traslado de sus restos a Uruguay, lo llama “ave de las cumbres” (Bacchini, 1920, p. 168), y poco a poco podemos establecer una relación con el albatros de Baudelaire y con el motivo XXXIII de *Proteo*. Así, escribe Eugenio Petit Muñoz en su biografía de Rodó:

Un hombre caído desde algún alejado punto del cielo, que no alcanzó jamás a adaptarse enteramente a andar sobre la tierra. Todo estelar, todo huyente hacia lo alto, mal plantado sobre el suelo, atraído por otras gravitaciones. Hubiérase dicho que fluidos celestes que querían volver habían quedado encerrados bajo su cráneo, y en su incesante trance ascensional sostenían los miembros pesantes, dejándolos colgar, como olvidados. (Petit Muñoz, 1974, s.p.)

La metáfora del poeta como un albatros, o un cóndor en su versión americana, un ser caído de las alturas, representado como un ser exiliado de las alturas ideales en *Las Flores del Mal*, en el texto de Rodó es descrito así:

En lo físico le singularizaba, sobre todo, su andar torpe, vacilante, como de ebrio, al que debía el nombre que le dábamos; venía este nombre de aquella página de las *Flores del mal*, donde, para simbolizar la ineptitud divina del poeta cuando desciende a lo prosaico del mundo, se evoca la imagen penosa del albatros, que, cazado por la gente de mar, arrastra en el cubierta del barco su cuerpo sin gracia ni gobierno. (p. 929)⁷

Los retratos de madurez reflejan el paso del tiempo: el bozo juvenil se convierte en “bigotes gruesos y fofos”, sus mejillas son flácidas, y le sobran carnes:

El tiempo abultó su figura, dándole más importancia con la corpulencia; el bigote, en profusión mal disciplinada, afirmó el rasgo fisionómico; la vida, el trato con el mundo exterior en figuración eminente, dieron más aplomo a la actitud y más autoridad a la expresión; la mirada se espació más segura, aun entre unos párpados codiciosos que reducían su campo de proyección, y el abultamiento de las carnes infundió al físico toda una amplitud descansada y abierta que decía mejor con la grande bondad interior, pero siempre muy poco de la superior condición de una inteligencia cuya altura y dignidad la hacían en verdad peregrina. (Giménez Pastor, 1940, p. 206)

Para Gonzalo Zaldumbide, el cambio físico refleja su carácter sereno y tolerante:

la carnación abundante viene a dar, con su plenitud, serenidad y sosiego al continente, que no pierde la expresión de espiritualidad, merced a la dulzura meditativa que se concentra en la cuenca de los ojos miopes. Es el semblante de la tolerancia de quien todo lo comprende, y el aire ensoñado, sujeto a *ausencias*, del trabajador ensimismado y solitario que se olvida de cuanto no es, a la verdad, esencial. (Zaldumbide, 1944, p. 83)

Petit Muñoz añade un rasgo, que será también señalado por Juan Ramón Jiménez: “La sangre parecía circular desigualmente por su rostro, en el que alternaban palidez, colores de salud, y algún tono amarotado” (Petit Muñoz, 1974, s.p.). En su “caricatura lírica” Juan Ramón lo describe así: “Rojo y oscuro de conjunto, confuso en su acentuación sanguínea, corpulento, vigoroso tronco americano” (Jiménez, 2009, p. 89).⁸

En los cuadros y fotografías lo vemos siempre con el traje oscuro que completa el retrato. Sin embargo, a decir de sus contemporáneos, desde la juventud, su aspecto era descuidado y el desaliño aumentó con los años, reflejo del desorden que parece reinar, como veremos, en su trabajo: “allá, en los tiempos de la *Revista*, solía salirse sin corbata a la calle; ahora, ya en la edad madura, se olvidaba los puños de la camisa en la barbería o restaurant donde se los quitara para lavarse las manos” (Pérez Petit, 1918, p. 236); Barbagelata es de la misma opinión, en su juventud “se notaba menos desaliño en el vestir que hoy día” (Barbagelata, 1915, p.9). Por último, para no alargar los testimonios, Ismael Cortinas abunda en este aspecto: “Desaliñado, sí; indiferente al brillo exterior, también; y hasta si se quiere, despreocupado de sí mismo, al extremo de que su silueta angulosa y severa parecía revestida más por un sayal de monje laico que por la indumentaria del hombre mundano” (Cortinas, 1920, p. 129).

La fisonomía de Rodó a lo largo de su vida mantiene en líneas generales las características vistas hasta ahora, de modo que pertenecería al grupo de los que no modifican su expresión ante circunstancias distintas — hasta llegar al punto de hacer asomar una nueva personalidad —

⁷ Según Belén Castro Morales, el poema de Baudelaire “sirvió a Rodó para elaborar un relato de artistas e intelectuales fracasados por el mercantilismo y la devaluación de la alta cultura en la sociedad burguesa, y puede leerse como el reverso y la contrafigura del idealista y encumbrado Ariel: como el intelectual a la intemperie” (Castro Morales, 2000, p. 45).

⁸ La caricatura de Rodó forma parte del grupo “Internacionales y solitarios”: “Todos ellos son naturales de varios países hispanos. En su mayoría son seres solitarios, preocupados por asertar la idiosincrasia de su nación y de darle un mayor renombre universal; por ejemplo, Giner, Rodó, Ortega y Gasset, o solitarios desconocidos, que no serían recordados si no fuera por Juan Ramón, como Achúcarro y Rubio” (Salgado, 1968, pp. 52–53).

como leemos en “La fisonomía de Diderot”, de *Proteo*⁹. Sin embargo, encontramos en los retratos de los últimos años, a pesar de su aparente inmutabilidad, la huella del dolor. Escribe en el motivo XV, “El trabajo del dolor sobre la fisonomía”, de *Proteo*:

Nuestra fisonomía es, en manos del dolor, como una blanda máscara que la continuidad de su trabajo modifica; endureciéndola, para siempre quizá, en la expresión y los rasgos que sustituye a los de la naturaleza. ¡Qué prodigiosos retoques del barro vivo; de la forma animada! Esas frentes sumisas, que sellan indelebles arrugas; eso lánguidos ojos, (de pupilas inciertas, de mortecino mirar, acaso enrojecido por el deajo y la frecuencia del llanto; esas mejillas maceradas; esas narices a las que se ha sacado el filo; esos labios exangües, flojos y entreabiertos; esas palideces transparentes; esas livideces terrosas; esas cervices mal seguras; esos aspectos ya de espiritualidad cuasi divina, ya de estúpido anonadamiento; esas prematuras canas... (pp. 917–918)

Los retratistas y biógrafos, tal como lo exige el género, se ocupan del carácter del retratado, que se refleja en su comportamiento, de modo que el retrato suele ir acompañado de anécdotas que lo ilustren, método de trabajo, etc. La seriedad del rostro corresponde a la de su carácter. Esta imagen, la del hombre que no reía — ni sonreía — nunca, algunos biógrafos que lo conocieron, como Víctor Pérez Petit, intentaron modificarla con la inclusión de anécdotas divertidas, siempre las mismas, que vendrían a demostrar lo inexacto de la apreciación común. Eugenio Petit Muñoz, tras insistir en la dignidad que emanan sus facciones, recuerda que Rodó: “impresionaba como un hombre serio y respetabilísimo, como un meditativo, acaso triste, aun para aquel que no tuviese idea alguna de quién era ese hombre” (Petit Muñoz, 1974, s.p.). Este hombre, que paseaba solo y absorto por las calles de Montevideo, no abandonó la casa familiar hasta su largamente postergado viaje a Europa y, como es bien sabido, no se casó ni se le conocieron relaciones amorosas en la madurez.¹⁰ Rodríguez Monegal apunta que “es posible creer que Rodó nunca tuvo relaciones íntimas con ninguna mujer de su clase” (Rodríguez Monegal, 1967, p. 37). En su altisonante elogio a Rodó, Raúl Montero Bustamante insiste en que el desinterés por las mujeres está relacionado con la admiración a las castas estatuas griegas, acorde con su elevado espíritu:

Ni Afrodita, ni Friné turbaron la serenidad de su corazón, altivo y duro como el bronce para el amor, porque él sólo supo admirar a la mujer a través de la soberana y casta desnudez de la Venus de Milo o cubierta con la túnica de Andrómaca, de Antígona y de Ifigenia. Su espíritu palpita en las diosas inmortales de Fidias, en la soberana y serena armonía de Platón, en la selva marmórea de los propileos griegos. (Montero Bustamante, 1920, p. 123)¹¹

⁹ “(...) la disposición para adaptarse y readaptarse indefinidamente no constituye una cualidad, desde que no haya en el alma discernimiento activo, razón voluntaria, que distinga entre las influencias con que el ambiente nos solicita y consienta en las unas y provoque la inhibición capaz de contener y eliminar las otras. Hay también, cual diferente especie del mismo género, quienes siendo pertinaces e irreductibles en cuanto a los alineamientos generales de la actividad y las costumbres, oscilan extraordinariamente en lo emotivo o lo pasajero; con tal intensidad de mutación, que toda la máquina de su personalidad cede al impulso de la impresión triunfante, hasta el punto de improvisarse y aparecer por ella una nueva personalidad ignorada” (p. 971).

¹⁰ Eugenio Petit Muñoz recuerda al Rodó en los últimos años: “Así veíamos pasar en 1915 a José Enrique Rodó por las calles de Montevideo los que éramos entonces generación veinteañera, y así seguimos viéndolo un año más, por entre aceras bulliciosas o cruzando, absorto peligrosamente sobre los pavimentos lisos, con el sombrero redondo puesto hacia adelante, en posición incierta, el tráfico ya denso de una ciudad que venía llegando al medio millón de habitantes con saltos de pujante crecimiento. Otras veces se le veía viajar, pasajero solitario, en los tranvías menos concurridos, haciendo largos recorridos que se sabían destinados a la meditación” (E. Petit Muñoz, *Infancia y juventud*, s.p.).

¹¹ Después de narrar algunas anécdotas sobre la timidez de Rodó, Pérez Petit se pregunta: “¿Fue esta misma timidez la que le retrajo siempre del trato con las mujeres o era en realidad un poco misógino? No he podido nunca averiguarlo. Lo cierto es que no le conocido más que dos aventuras en su vida, y las dos muy platónicas por cierto” (Pérez Petit, 1918, p. 80).

Este desinterés por las mujeres, pronto se interpretó como una actitud misógina que, por otra parte, se relaciona con cierta misantropía, aunque siempre fuera amable y cortés. Muy conocida es la respuesta, tal vez falsa, que dio a un amigo cuando este le preguntó por su pertinaz soltería, de la que da cuenta Barbagelata:

Rodó contestó una vez: “Los soñadores, como los sabios, deben mantenerse célibes. Si la mujer pretende llegar al nivel del soñador o del sabio, nunca habrá mesa servida en la casa; y si quiere mantenerse extraña a los sueños o a la ciencia, ella morirá de aburrimiento o matará a disgustos a su marido”. (Barbagelata, 1920, p. 7)

Sus biógrafos señalan que era “amante de la buena mesa” y “Sólo fuma un cigarrillo en cada comida, bebe agua mineral después de la cena, y por la noche frecuenta pocos teatros y conciertos” (Barbagelata, 1915, p. 15). Por su parte, Víctor Pérez Petit se indigna ante la maledicencia de los que se refieren a su afición a la bebida, insinuada por Alberto Zum Felde, y transcribe un soneto burlesco, a propósito de una postal que envió Rodó de la torre de Pisa, donde se alude su condición de bebedor.¹² Dicen los tercetos:

Torre inclinada! Símbolo bizarro,
Gracias a ti se ha destapado el jarro!
Ya de Rodó, rodó la gracia toda,

Y de tanto rodar perdió hasta el taco...
La oposición de risa está beoda...
Y hasta se inclina *El Mirador de Baco*... (Pérez Petit, 1918, p. 238)

Quizá no esté de más mencionar que Rodó dedica uno de sus motivos del *Proteo* póstumo a “La embriaguez”. En esta breve reflexión apunta que este estado puede revelar la personalidad oculta, que puede ser la verdadera, aunque sea de forma efímera, al desprenderse el disfraz con el que se presenta ante los otros y ante uno mismo: “y de este modo se cambia, no el hombre real en una ficción, sino un hombre falso en otro real” (p. 928).

Es bien conocido que Rodó, poco amigo de la vida social, pasaba la mayor parte de su tiempo encerrado en la Biblioteca Nacional, de la que fue director durante unos meses, y luego en la del Ateneo, sobre todo a partir de 1905 cuando se vuelve todavía más serio y reservado.¹³ Recuerda Pérez Petit:

Salía poco de su casa; y cuando salía, era para encerrarse durante horas enteras en la biblioteca del Ateneo o para divagar por las calles y alrededores de la ciudad en las horas en que escaseaban más los transeúntes. Los amigos le dimos una denominación especial a estas desapariciones de quince y más días: era “la zambullida” de Rodó. (Pérez Petit, 1918, p. 213)

Rodó era desordenado con sus papeles y sus libros, que nunca sabía dónde había dejado y que siempre conservó.¹⁴ Víctor Pérez Petit describió extensa y humorísticamente el proceso de

¹² “Flaco en su juventud, aunque sin garbo, engrosó algo con los años, pero de su grosura fofa, como una hinchazón; y su cara pálida se abotagó como la de los bebedores, aunque sus íntimos aseguran que era abstemio” (Zum Felde, 1930, pp. 79–80).

¹³ Según Arturo Giménez Pastor: “Rodó había vivido en la sombra de un enclaustramiento estudioso que lo plasmó inhábil para el menudo ajeteo de la vida ordinaria” (Giménez Pastor, 1940, p. 201).

¹⁴ Señala Roberto Ibáñez al respecto: “Como no destruía (y conservaba) sus papeles, hoy cabe apreciar, brevemente siquiera, el aprendizaje sumergido. Lo representa una multitud de originales; tenaces poemas, equipados con ritmo e imágenes de excusable memoria y tenor neoclásico o mostrenca filiación romántica; impresiones sobre la política del momento, substraídas con extraña mesura a las constricciones pasionales del ambiente; comentarios sobre autores españoles e hispanoamericanos del día, en una prosa ya límpida y equilibrada; afanosos resúmenes de lecturas; hasta diarios íntimos que ilustran o un amor desgraciado o la lucha por el propio perfeccionamiento personal o el drama de la vocación impedida —

“cimentación” de sus escritos; y Crispo Acosta, “Lauxar”, da cuenta de su método de trabajo. Primero, concibe el plan general, después apunta en pequeñas hojas sueltas las ideas que se le ocurren: “Así forma en páginas hacinadas, el material, la cantera de sus futuras creaciones proficuas” (Acosta, 1914, p. 394). Cuando se decide a trasladar al papel el artículo o el ensayo, deja espacios en blanco que rellenará posteriormente con las notas desperdigadas en cualquier parte (puños de camisa, dorso de tarjetas, papel de sobre...). Después, empieza lo más difícil: “la gesta de la forma”. A veces hay tantas enmiendas, señala Pérez Petit, que el escritor tiene que hacer una nueva copia. Finalmente, cuando el artículo o el libro va a la imprenta se muestra obsesivo con la corrección de las pruebas. Este modo de trabajo, y por tanto de estilo, según Zum Felde, propende “por su propio extremo de perfección verbal, a la frialdad parnasiana; y, lo que es peor, a la correcta monotonía académica” (Zum Felde, 1930, p. 1112), aunque en ocasiones Rodó logre cierto equilibrio entre la perfección escultórica y el movimiento de la vida. Rafael Cansinos Assens, al comentar el libro del crítico uruguayo, encuentra que este “procedimiento detestable” es acorde con el carácter de los escritores que utilizan esta técnica, como Azorín entre las letras españolas:

[Rodó] era un hombre tímido, irresoluto, cargado de linfa, de una frigidez intelectual que le hacía incapaz de amor y preferir el mármol a la carne. “El mármol, esa carne de los dioses...” Pero él, no de mármol, sino de carne y linfa, buscaba la blandura de los términos medios y huía de las actitudes verticales. (Cansinos Assens, 1947, p. 291)

En los últimos años, Rodó recibe la veneración de los jóvenes en su propia casa, que se acercan a oír al maestro, ya que no a conversar con él. En estas ocasiones, los recibía en una sala oscura en la que apenas se distinguía su figura, convertido en una “voz”:

Hablaba el artífice de arte, de letras y hombres, de sus manuscritos inéditos, de un vasto proyecto de revista latinoamericana. Y al referirse a su pasión política — sonámbulo de la belleza que baja al patio de las fieras — habló con melancolía de próximas luchas de que atormentaban el ambiente.¹⁵ (Arrieta, 1917, p. 55)

No cabe duda que Arrieta, como Petit Muñoz, al evocar la visita a Rodó, parecen tener presente el comienzo de *Ariel* cuando se describe “al viejo y venerado maestro” que congrega a sus discípulos a su alrededor, “y con su firme voz — voz *magistral*, que tenía para fijar la idea e insinuarse en las profundidades del espíritu (...) comenzó a decir, frente a una atención afectuosa” (p. 207). Para no abundar en los ejemplos, bastará con citar las palabras de Antonio Gómez Restrepo en la necrológica dedicada a Rodó, que alude a que sus cualidades intelectuales y morales lo convirtieron en maestro, evocando indirectamente la citadísima parábola del rey hospitalario: “Hay genios hoscros, nacidos para vivir solitarios, como el león de las selvas: otros son hospitalarios, tienen el instinto de la sociabilidad y llevan en torno suyo cortejo de oyentes y discípulos” (Gómez Restrepo, 1920, p. 264).

Antes de convertirse él mismo en una voz magistral, fue profesor de Literatura en la Sección de Enseñanza Secundaria de la Universidad de Montevideo durante cuatro años, de 1898 a 1901. Un joven serio, a quien ningún estudiante vio reír, que “tenía modales de profesor y erudición de sabio”. La enseñanza supuso para Rodó una aportación importante a su

pues necesidades familiares infligían rumbos prácticos a quien quería estudiar y escribir” (Ibáñez, 1967, p. 8).

¹⁵ Eugenio Petit Muñoz, que lo visitó en junio de 1916 confirma el recuerdo de Arrieta: “Había anochecido totalmente y hacía gran frío. El Maestro, arropado en su sobretodo, semi convaleciente de una pequeña dolencia invernal, conocía nuestros deseos, porque se los había transmitido el doctor José Pedro Segundo (...) y nos esperaba en la salita contigua al gran salón, en el ambiente apenumbado, de un verde mortecino, como de gruta remota, del fondo del mar, en que gustaba recibir a las visitas: con luz que venía de otro lado, del vestíbulo, de la pieza vecina... (E. Petit Muñoz, 1974, s.p.).

formación autodidacta, ya que debió de ver obligado a sistematizar sus conocimientos y a reflexionar sobre la enseñanza de la literatura, tema al dedicará un ensayo en *El Mirador de Próspero* (Barbagelata, 1920, p. 10). Rodríguez Monegal da cuenta del recuerdo de Pedro Erasmo Callorda, que fue su alumno en 1899:

Hablaba con relativa tranquilidad, mirando a un punto vago del techo; su frase era fluida, limpia de recursos oratorios, como si se oyera a un lector, y accionaba con su diestra descarnada y flaca (...) No osaba mirar a sus discípulos; y cuando se cansaba de mirar al cielo raso, miraba, siempre hablando, a la puerta de la clase. (...) Rodó hablaba con sosiego, a veces con presteza, como si tratara de redactar sus pensamientos a fin de que salieran limpios y claros; y su voz tenía un timbre agudo, algo aflautado y nasal, al que imprimía una acentuación docta y viril. (Rodríguez Monegal, 1967, pp. 29–30)

Otra vez tenemos esa “voz” que dicta, sin que medie el diálogo, por otra parte casi impensable en esas fechas. Por esta razón, Víctor Pérez Petit, su biógrafo más entusiasta, opina que su amigo fue “antes que nada, un estupendo y admirable conferencista. (...) Rodó servía, más bien, para los que poseen ya conocimientos generales de la literatura y a los que puede hablarse como Próspero habla a sus jóvenes amigos” (Pérez Petit, 1918, p. 125). Tal vez pensara que en esos jóvenes, que recibían en absoluto silencio la clase magistral, sus palabras fructificarían, como se desprende de las palabras iniciales de Próspero, en *Ariel*:

Pienso que hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cualesquiera que sean, es un género de oratoria sagrada. Pienso también que el espíritu de la juventud es un terreno generoso donde la simiente de una palabra oportuna suele rendir, en corto tiempo, los frutos de una inmortal vegetación. (p. 207)¹⁶

La condición de profesor se opone, en nuestro caso, a la de maestro. Si este título, propiciado por la figura de Próspero, es otorgado sin reserva por los admiradores sin fisuras de su obra, en cambio el de profesor rebaja el magisterio de Rodó.¹⁷ Es ineludible mencionar la opinión que le merecen al joven Borges los modernistas, “rubenistas vergonzantes, miedosos”, entre los que se encuentra Rodó que “fue un norteamericano, no un yanqui pero sí un catedrático de Boston, relleno de ilusiones sobre latinidad e hispanidad” (Borges, 1926, p. 18). También Ventura García Calderón dictamina: “Buscábamos a un maestro de la vida y habíamos encontrado a un profesor” (García Calderón, 1920, p. 23).¹⁸ Por su parte, Hernán Díaz Arrieta (1944), en un diálogo en el que dos interlocutores anónimos muestran opiniones contrarias sobre Rodó, insiste en que este siempre habla de forma distante ante un auditorio silencioso, como un profesor:

— Era un profesor, un orador; no hablaba de asuntos ligeros.

¹⁶ Sobre este aspecto y sobre la publicación en España del libro pirata del misterioso Vázquez Varela basado en los apuntes de las clases de Rodó, véase el pormenorizado estudio de P. Rocca (2000).

¹⁷ Escribe Gonzalo Zaldumbide: “Más o menos presentes o lejanos, más o menos ficticios o reales, parece tenerlos [discípulos] perennemente congregados en torno de su mesa. A ellos se dirigen, aun sin hacerlo expresamente, la página solemne, la plática íntima, la visión profética. Es Próspero *for ever*, Y el coro de discípulos ideales es un auditorio unánime — cual fue en verdad la multitud que le escuchó diseminada en el continente —, y como persuadido de antemano, sin más que saber que es Próspero quien habla” (Zaldumbide, 1944, pp. 124-125).

¹⁸ Carlos Fuentes, tras establecer la condición de orador de Rodó, establece el lugar que ocupa en el retrato de familia de las letras hispanoamericanas: “Irritating, insufferable, admirable, stimulating, disappointing Rodó: our Uruguayan uncle, sitting in a corner of our family portrait, letting us become ourselves as we push him into the shadows, then realize that he has something to say yet: we give the limelight again and then, old man, we bang you over the head again. So, yo are part of our family quarrels and must bear with you disrespectful, equally disappointed, intuitive, incomplete nephews, living in a world that you helped define for us, and offered unto our revolt” (Fuentes, 1988, p. 28).

— Precisamente, por ser orador y profesor y por no hablar sobre asuntos ligeros, debería haber aliviado un poco el tono. Hay que pensar que se dirigía a los jóvenes y le convenía, por tanto, inspirarles confianza, no mantenerles siempre los nervios en tensión y el espíritu estático. (Díaz Arrieta, 1944, p. 468)¹⁹

Aunque todos los que trataron a Rodó insisten en su cortesía y trato afable, la imagen que persiste es estatuaría, pese a los esfuerzos de algunos de sus biógrafos por humanizarlo.²⁰ A ello ha contribuido la identificación de la personalidad del uruguayo con sus escritos y, por ende, con su estilo. Así, escribe Rubén Darío:

Desde sus comienzos, la obra de Rodó se concreta en ideas, en ideas decoradas con pulcritud por la gracia dignamente seductora de un estilo de alabastros y mármoles. Solamente él pigmalioniza, y el temor de impasibilidad, de frialdad desaparece cuando se ve la piedra cincelada que se anima, la estatua que canta. (Darío, 1929, p. 36)²¹

La célebre frase “las canteras de mármol que dan la carne de los dioses” (p. 354) se traslada a su prosa y, por ende, a su persona, de ahí que pronto se represente a Rodó como una estatua de mármol, de una “impasibilidad superhumana” (Lasplacas, 1919, p. 84), totalmente alejado de la vida y de los demás, que al morir encuentra su lugar entre los dioses, como quieren José G. Antuña y Antonio Bacchini.²² A pesar de estas apreciaciones, sus contemporáneos, sus biógrafos y algunos de sus escritos dan cuenta de las crisis espirituales que sufrió desde su juventud, de su temperamento melancólico, lo que apuntaría a la dualidad esencial de la naturaleza rodoniana. En *Motivos de Proteo* al hablar de “Dos distintas especies de alma entusiastas”, Rodó escribe que las “almas simples inmutables” son las que miran a lo sublime, de modo que “la más alta forma de perseverancia, del entusiasmo y de la fe, es su aptitud para extenderse y transformarse, sin desleírse, ni desnaturalizarse” (p. 426). De algún modo esto se relaciona con una situación, de clarividencia del espíritu, el “estado glauco”, que responde a ese enigmático personaje interior al que Rodó llamó Glauco que, como señaló Rodríguez Monegal, tiene una importante significación autobiográfica. En el último motivo dedicado a Glauco, Rodó se preguntaba si este estado podría dominar su alma, y se respondía:

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

¹⁹ La condición magisterial de Rodó parece haber servido de modelo para otro maestro de la juventud, el profesor Fombona, protagonista del cuento “Obras completas” de Augusto Monterroso, como señala Belén Castro: “En general, la generación de Monterroso, lectora en la escuela de *Ariel* y de las “parábolas” de Rodó por prescripción educativa, le había dado el carpetazo en consonancia con la actitud de la llamada “generación crítica” uruguaya. (...) En este clima, donde se registra un cambio de valores estéticos, retóricos, intelectuales e ideológicos, Rodó se convertía en un blanco perfecto para los objetivos de Monterroso” (Castro Morales, 1999, p. 511).

²⁰ Gustavo Gallinal escribe en “El alma de Rodó”, diez años después de su muerte: “Ahora, al volver a Rodó, después de esta penumbra, para el maestro tan llena de vislumbres y presentimientos luminosos de inmortalidad, su figura armónica y serena resurge a nuestros ojos en quietud pensativa de estatua” (Gallinal, 1967, p. 371).

²¹ Juan Francisco Piquet, amigo de Rodó, utiliza la misma imagen que Darío. El joven Rodó, enamorado de la forma, siente “el prurito, llevado hasta la tensión martirizante, de cincelar la prosa y verla palpitar bajo el poder evocador de su magia de artista, como Pigmalión el mármol al influjo de su cincel creativo” (Piquet, 1896, p. 49).

²² Fernando Antuña, que piensa que el monumento a Rodó debe inspirarse en la “Respuesta de Lauconoe”, escribe en su proyecto: “Mármol o bronce para el que supo esculpir, como el artista la estatua, el estilo de su prosa. Mármol o bronce, y del más puro, armonioso e impecable estilo, como cuadra al espíritu sereno que fue luz y armonía” (Antuña, 1920, p. 133). Antonio Bacchini, por su parte, lo eleva a alturas mitológicas: “Pero al desprenderse de la mísera desolación, su brillante espíritu, ave de las cumbres, debió ascender sobre las tierras mitológicas, sobre la cresta de los Titanes, sobre el sitio de los dioses, para entrar dignamente, majestuosamente, en el reino de las magnas sombras y de los signos inmortales” (Bacchini., 1920, p. 168).

fuera del cerco de su luz, hay manantiales y veneros para los que él no sabe el paso... Allí nutre sus raíces el interés por el sagrado e infinito Misterio; allí brota la vena de amor cuya pendiente va a donde están los vencidos y los míseros; allí residen la comprensión de otra beldad que la que se contiene en la Forma, y la tristeza que lleva en sí su bálsamo y cuyos dejos son mejores que la dulcedumbre del deleite... (p. 980)

Algunos estudiosos de Rodó ya habían aludido a que sus estados melancólicos tendrían su causa en problemas personales, depresiones, penurias económicas, desengaños políticos, a lo que se uniría cierta tendencia al “vicio de beber”, que puede conducir al “estado glauco”.²³ Carlos Real de Azúa, por su parte, relaciona la figura de Proteo, también marina, con el Rodó desengañado:

Y los tres, mar, Proteo e inconsciente marcan así un entrañable movimiento de fuga, de renuncia, de entrega a fuerzas latentes y hasta entonces dominadas. No es fácil señalar con seguridad su dirección. Pero tampoco es fácil descartar una posible evasión del medio, cada vez más opaco, más hostil. O una evasión de fidelidades partidarias, ideológicas y personales — tan marchitas ya en él —, y aún una evasión de todo su contorno social. También, y esto resulta más grave, parecerían marcar una secreta aspiración dimitente, un claro cansancio de la personalidad cultural, de la función magisterial sobre discípulos tontos, distraídos, infieles. Un incontenible deseo de iniciar, bajo otros cielos, en otras condiciones, la figura completa de una personalidad distinta. (Real de Azúa, 1976, p. LII)

A la luz de los escritos publicados póstumamente y de algunas de las cartas dirigidas a su amigo Piquet, el retrato de Rodó muestra una dualidad profunda. Ya no es solo una figura serena, casi apolínea, sino que él mismo señala esta dualidad en las páginas dedicadas a Glauco, ya mencionadas, o al motivo del dolor. Por esta razón Carlos Ibáñez habla de “optimismo heroico”, del “triunfo sobre sí mismo en la lucha”.²⁴ De modo que, poco a poco, dejando a un lado la consideración que pueda merecer la obra de Rodó, la estatua marmórea va cobrando vida. El retrato íntimo de Rodó, que venía anunciándose en la “opacidad melancólica” a la que se refiere Pérez Petit en su biografía, proyecta su sombra sobre el público,²⁵ y es el que acaba imponiéndose al final de su vida, lejos de Montevideo, prematuramente envejecido, solo y enfermo en un hotel de Palermo. Y sin embargo, el secreto retrato de Rodó permanece oculto detrás del traje oscuro, las lentes y el bigote, que le sirvieron de máscara durante la vida.

²³ Rodríguez Monegal señala la cercanía entre ciertos aspectos de Glauco y la embriaguez con “El poema del haschish” de Baudelaire. Al respecto cita unas anotaciones de Rodó en uno de sus cuadernos de trabajo, denominado “Azulejo”, conservado en el Archivo Rodó: “Ese estado maravilloso no tiene síntomas premonitorios. Es imprevisto como un fantasma. Esa agudeza del pensamiento, ese entusiasmo de los sentidos y del espíritu. El hombre busca en la embriaguez la reproducción ficticia de ese estado...” (Rodríguez Monegal, 1967, p. 40). Ahora bien, como señala Belén Castro: “*simulación* de la ascesis cognoscitiva inducida por el estímulo del alcohol o la droga. El ‘paraíso artificial’ al que se accede no es más que una pálida sombra del *verdadero* paraíso que se impone a la mente como un destello en los raros momentos de inspiración y de videncia” (Castro Morales, 1994, p. 219).

²⁴ Carlos Ibáñez transcribe un bosquejo para estos motivos: “DOLOR. El optimismo de Proteo- Cada uno de mis motivos esperanzados es la sanción de una previa e intrincada lucha interior con la desesperanza y el pesimismo. De manera que lo que ofrezco cuajados de admonición y arte son momentos excepcionales, no los momentos normales que son, en mí como en todos, de duda y a veces de desesperación. Ofrezco a los demás la manera como triunfo de mí mismo en la lucha (Ibáñez, 1967, p. 114).

²⁵ Así, Gustavo Gallinal en 1933 todavía escribe: “Otros hablaron del sentimiento trágico de la vida; en él predominó siempre el sentimiento estético de la vida. La vio como un espectáculo; no la sufrió como un drama. Fáltale por eso el pesimismo acre y remozador de los que de veras se han asomado a los abismos del corazón humano” (Gallinal, 1967, p. 381).

REFERENCIAS

- Acosta, C. (“Lauxar”) (1914). *Motivos de crítica hispanoamericanos*. Montevideo: Imprenta y Librería Mercurio.
- Aínsa, F. (1977). Un mensaje para los náufragos que luchan: La victoria sobre sí mismo de José Enrique Rodó. En *Tiempo reconquistado* (pp. 41–45). Montevideo: Géminis.
- Antuña, J. G. (1920). El monumento a Rodó. *Ariel* (pp.131–144).
- Ariel* (Homenaje a José Enrique Rodó) (1920), 1 (8–9).
- Arrieta, R. A. (1917). La voz en la penumbra. *Nosotros*, XI (97), 1–56.
- Bacchini, A. (1920), Discurso del señor Antonio Bachini. *Ariel*, 1 (8–9), 162–170.
- Barbagelata, H. D. (1915). Rodó (Silueta que podrá servir para un retrato futuro). En J. E. Rodó, *Cinco ensayos* (7–18). Madrid: Editorial América.
- _____ (Ed.) (1920). *Rodó y sus críticos*. París: Imprenta de Vertongen.
- _____ (1920). A manera de prólogo. En *Rodó y sus críticos* (pp. 5–38). París: Imprenta de Vertongen.
- Benedetti, M. (1966). *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Borges, J. L. (1926). Prólogo. En A. Hidalgo, V. Huidobro y J. L. Borges *Índice la nueva poesía americana* (pp.14–18). Buenos Aires: El Inca.
- _____ (1989). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- Cansinos Assens, R. (1947). *Verde y dorado en las letras americanas. Semblanzas e impresiones críticas (1926–1936)*. Madrid: Aguilar (Colección Crisol).
- Castro Morales, B. (1994). Los motivos de Glauco: Rodó y el genio pagano en los paraísos artificiales. *Deslindes*, 4–5, 211–228.
- _____ (1999). Maestros y discípulos, de Monterroso a Rodó. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 507–518.
- _____ (2000). “Introducción”. En J. E. Rodó, *Ariel* (pp. 9–135). Madrid: Cátedra.
- Cortinas, I. (1920). Algo sobre Rodó. *Ariel*, 1 (8–9) 125–130.
- Darío, R. (1929). *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos. Novelas y novelistas*. Madrid: Imprenta Galo Sáenz.
- Díaz Arrieta, H. (1969). En torno a Rodó. En R. Silva Castro, *La literatura crítica de Chile. Antología* (pp. 468–471). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Frugoni, E. (1953). *El libro de los elogios*. Montevideo: Editorial Afirmación.

- Fuentes, C. (1988). Prologue. En J. E. Rodó, *Ariel* (trad. M. S. Peden) (pp. 7–28). Austin: University of Texas Press.
- Gallinal, G. (1967). *Letras uruguayas* (pról. C. Real de Azúa). Montevideo: Ministerio de Cultura (“Biblioteca Artigas”, Colección de Clásicos Uruguayos).
- García Calderón, V. (1920). José Enrique Rodó (1872–1917). En *Semblanzas de América. (Rodó, Silva, Darío, Herrera y Reissig, Palma, Chocano, Gómez Carrillo, Almafuerte)* (pp. 9–25). La Revista Hispanoamericana “Cervantes”.
- Giménez Pastor, A. (1940). Ariel de cerca. En *Figuras a la distancia* (pp. 199–207). Buenos Aires: Losada.
- Gómez Restrepo, A. (1920). José Enrique Rodó. En H. D. Barbagelata (ed.), *Rodó y sus críticos* (pp. 263-274). París: Imprenta de Vertongen.
- González Blanco, Á. (1917). *Escritores representativos de América: José Enrique Rodó, R. Blanco Fombona, Carlos A. Torres, O. Bunge, J. Santos Chocano*. Madrid: Editorial América.
- González Echevarría, R. (2001). El extraño caso de la estatua parlante: *Ariel* y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano. En *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna* (pp.28–61). Madrid: Verbum.
- Ibáñez, R. (1967). El ciclo de Proteo. *Cuadernos de Marcha*, 1, 7–52.
- Jiménez, J. R. (2009). *Espanoles de tres mundos (1914–1940)* (eds. J. Blasco & F. Díaz de Castro). Madrid: Visor.
- Lasplaces, A. (1919). El *Ariel* de José Enrique Rodó. En *Opiniones literarias. (Prosistas uruguayos contemporáneos)* (pról. V. Pérez Petit) (pp.78–138). Montevideo: Claudio García Editor.
- Montero Bustamante, R. (1920). ¿Qué es Rodó?. *Ariel*, 1 (8–9), 121–123.
- Pérez Petit, V. (1918). *Rodó. Su vida. Su obra*. Montevideo: Imprenta Latina.
- Petit Muñoz, E. (1974). *Infancia y juventud de José E. Rodó*. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/infancia-y-juventud-de-jose-e-rodo/html/175a7a2e-93ac-49d7-9fb6-85741987ad9a_36.html#I_0
- Piquet, J. F. (1896). *Perfiles literarios*. Montevideo: Imprenta y Litografía Oriental.
- Real de Azúa, C. (1976). Prólogo. En J. E. Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo* (pp. IX–CVI). Caracas: Ayacucho.
- Rocca, P. (2000). La lección de Próspero. Rodó, la enseñanza de la literatura y los apuntes inéditos. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 17, 51–74.
- Rodó, J. E. (1967). *Obras completas* (ed. E. Rodríguez Monegal) (2ª ed.). Madrid: Aguilar.

- Rodríguez Monegal, E. (1967). Introducción general. En J. E. Rodó, *Obras completas* (2ª ed.). Madrid: Aguilar (pp. 17–139).
- Salgado, M. A. (1968). *El arte polifacético de las “Caricaturas líricas” juanramonianas*. Madrid: Ínsula.
- _____ (1989). El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18–23 de agosto 1986* (ed. Antonio Vilanova) (pp. 959–968). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Senabre, R. (1997). Introducción. En *El retrato literario (Antología)* (pp. 7–31). Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Zaldumbide, G. (1944). *José Enrique Rodó. Su personalidad y su obra*. Montevideo: Claudio García & Cía.
- Zum Felde, A. (1930). *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Tomo II). Montevideo: Imprenta Nacional Colorada.

Referencias audiovisuales

http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/rodo/pcuartoniveld5ed.html?conten=imagenes

http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose_Enrique_Rodo/doku.php