

Nº 1

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MARZO 2015



*"Sueño con claustros de mármol
donde en silencio divino
los héroes, de pie, reposan;*

*¡de noche, a la luz del alma,
hablo con ellos: de noche!"*

José Martí

EDITORIAL

Después de un año de trabajo, finalmente presentamos el primer número de la revista de estudios lingüísticos y literarios *Marmórea*. Esta publicación surge como respuesta a la necesidad de brindar un espacio en el que los estudiantes de lingüística, literatura y áreas afines en todo el país puedan mostrar el resultado de las investigaciones que con tanta dedicación y esfuerzo llevan a cabo.

No ha sido fácil materializar la idea que a principios del año pasado comenzó a gestarse en la mente del comité editorial, el proceso para levantar este proyecto desde los cimientos no ha sido fácil, pasamos por largas horas en junta deliberando en favor de la revista, noches en vela trabajando para hacer avanzar el proyecto, etc. Queremos aprovechar y agradecer al Centro de las Artes y la Cultura y al Departamento de Letras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, los cuales entienden y apoyan la iniciativa de un espacio académico de estudiantes para estudiantes. Gracias también a los profesores del Departamento por no dejarnos solos y a la deriva en la creación de *Marmórea*.

El título de la revista es algo por lo que nos preguntan a menudo, así que nos permitiremos explicar de manera muy breve el concepto que nos llevó a elegir ese nombre. Algo marmóreo es aquello que imita alguna de las cualidades del mármol, esta publicación pretende imitar dicho material en el sentido de la perpetuidad y durabilidad que éste ofrece; consideramos que ya desde este primer número la publicación ya está perpetuando de alguna manera los siete trabajos que aquí se presentan, pues la publicación de los mismos contribuye a que el valioso trabajo de sus autores no se pierda. Con el tiempo esperamos que *Marmórea* crezca, y que número a número la revista ayude a perpetuar las voces de jóvenes investigadores que trabajan para ampliar el conocimiento que tenemos de la lingüística y la literatura.

Esperamos que en las páginas de este número los lectores encuentren textos que despierten su curiosidad por alguna obra literaria o algún fenómeno lingüístico, y que esa curiosidad los lleve a realizar investigaciones propias que contribuyan al conocimiento. Por nuestra parte seguiremos trabajando para que *Marmórea* siga creciendo y se convierta en una referencia obligada para todos aquellos interesados en los estudios lingüísticos y literarios. Mientras jóvenes investigadores sigan teniendo la necesidad de un espacio de publicación, *Marmórea* tendrá sus páginas abiertas en números venideros.

DIRECTORIO

M. en Admón. Mario Andrade Cervantes
RECTOR

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González
SECRETARIO GENERAL

M. en RSM. José Luis García Rubalcava
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

M.en E.H. Ana Luisa Topete Ceballos
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

EDITORES

Esteban Castorena Domínguez
Carlos Eduardo Rocha Gutiérrez

CONSEJO EDITORIAL

Cynthia Anaí Armas Hernández
Luis Leonardo Durán Siqueiros
Melinna Esmeralda Guerrero Romo
Andrea Trueba Ruiz

DISEÑO Y FORMACIÓN

Daniela Verónica Hermosillo Hernández

El contenido de las colaboraciones es responsabilidad exclusiva de los autores.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos infinitamente el apoyo y orientación de grandes maestros: M. en H.F.I. Ilse Guadalupe Díaz Márquez, M en L.A. Adán Josué Brand Galindo, nuestra jefa de departamento M. en E.H. Ana Luisa Topete Ceballos, nuestro decano M. en R.S.M. José Luis García Rubalcava y tantos otros que nos han apoyado en el proceso de dictaminación y revisión.



ÍNDICE

5-15

Belén Crisóstomo Miguel
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

16-27

Silvia Quezada Camberos
Universidad de Guadalajara

28-31

Mario Alfredo Valencia Limón
Universidad de Colima

32-36

Alejandra Fabiola Zapata Gloria
Universidad Autónoma de Aguascalientes

37-42

Sayuri Sánchez Rodríguez
Universidad de Guadalajara

43-50

Arely Joselín Jiménez Hurtado
Universidad Autónoma de Aguascalientes

51-67

Grecia Monroy Sánchez
Universidad Nacional Autónoma de México

Léxico de los mecanismos de relectura del discurso oficial de la lucha por la Independencia en *Los pasos de López*

BELÉN CRISÓSTOMO MIGUEL
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
belen-25@live.com.mx

Abstract

En este trabajo se presenta un análisis del léxico utilizado para revalorar el discurso de la Independencia de México, a través de los mecanismos de la parodia, la carnavalización y la ficcionalización, en la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia. Los elementos que se toman en cuenta son: personajes y acciones; topónimos y artefactos porque gracias a ellos se construye la secuencia de hechos que generan una lucha mal organizada y sin resultados, por lo tanto, son las piezas claves de la trama.

Palabras clave: revalorización, Independencia, léxico.

Introducción

Jorge Ibargüengoitia nació en Guanajuato, el 22 de enero de 1928 y murió en Madrid, el 26 de noviembre de 1983. Fue dramaturgo, narrador, traductor, ensayista y periodista, estudió arte dramático en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Este escritor publicó en 1982 el libro *Los pasos de López*, dividido en 24 capítulos cortos en los que con tono humorístico hace una reinterpretación del discurso histórico sobre la Independencia Mexicana.

La historia describe diversos acontecimientos sobre la lucha por la Independencia, Ibargüengoitia empieza describiendo a Matías Chandón, personaje que llega a Cañada con la intención de convertirse en el teniente de artilleros de la plaza; posteriormente conoce al Padre Periñón, al corregidor y su esposa, así como a los militares Aldaco y Ontananza, quienes forman parte de la Junta de Cañada y lo invitan a participar en la lucha por la independencia de la Nueva España, acontecimiento que no se consolidará debido a la mala planeación de estrategias, entre las que destacan: la poca seriedad con la que se procedió y la falta de organización por parte de los líderes. El relato concluye con la aprehensión de Ontanaza, Aldaco y Periñón, quien fue fusilado.

Esta novela se ubica dentro de la *Nueva Novela Histórica*, es decir, de acuerdo a Seymour Menton (1993) el segundo periodo de la Novela Histórica, a partir de 1949, en el cual, las obras se caracterizan por los siguientes rasgos:

1.- Subordinación en distintos rasgos, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro, las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y paradójicamente, el carácter imprevisible de

ésta, es decir, que los sucesos más inesperados pueden ocurrir.

2.- Distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.

3.- Ficcionalización de personajes históricos.

4.- Metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

5.- Intertextualidad.

6.- Conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

María Cristina Pons (1993) considera que la Nueva Novela Histórica funciona como una relectura que cuestiona el pasado y alienta en los lectores la desconfianza acerca de los hechos consignados en las versiones de la Historia oficial y agrega dos características a las señaladas por Menton: la subjetividad y la no neutralidad de la escritura de la historia.

El objetivo de este trabajo es el análisis del léxico de los mecanismos de relectura del discurso oficial de la lucha por la Independencia en *Los pasos de López*. Para lograr lo anterior se seguirán dos etapas:

1.- Localizar los fragmentos en los que se reinterpreta el discurso oficial de la lucha por la Independencia, partiendo de los siguientes temas: personajes y acciones; topónimos y artefactos. Estos rubros son analizados mediante los métodos de la carnavalización, la ficcionalización y la parodia.

2.- Análisis de las formas léxicas recurrentes en la construcción del discurso narrativo como medio de revalorización del discurso histórico en los fragmentos localizados.

Para realizar esta segunda fase, utilizaremos el método planteado por Luis Fernando Lara (2006), quien para establecer una delimitación en el estudio léxico construye una definición de palabra y vocablo, haciendo un recorrido por los distintos niveles de la lengua: fonológico, mor-

fológico, sintáctico y semántico. Llega a la conclusión de que existe una diferencia importante entre estos dos términos porque un vocablo representa al paradigma de flexiones, derivaciones y conjugaciones formados a partir de una raíz, mientras que la palabra es una expresión con un número entero de sílabas que establece sus límites de acuerdo a la función demarcativa de sus fonemas y está conformada por un morfema léxico, ligado con otros y también por morfemas de paradigmas cerrados de carácter flexional, conjugacional o derivativo. Concluye que la unidad de estudio es la palabra desde los diferentes niveles que la constituyen.

Retomando los niveles de la lengua que estudia Luis Fernando Lara, en este trabajo se analiza el nivel morfológico, sintáctico y semántico de los vocablos seleccionados.

El estudio cualitativo del significado léxico, requiere de varios procedimientos para realizarlo de manera adecuada. Primero es la obtención del corpus y la agrupación de vocablos de acuerdo a campos asociativos que involucren alguna de las siguientes cualidades: términos técnicos de una especialidad; misma etimología; agrupación por categoría gramatical; agrupación por características morfológicas y fonológicas y clasificación por dialectos o variedades regionales.

Para la obtención del corpus se han delimitado fragmentos significativos en los que se hace clara la reinterpretación del discurso histórico de acuerdo a los siguientes temas: personajes y acciones de guerra, topónimos y objetos de combate, el análisis léxico se hará de acuerdo a la recurrencia y significación de los vocablos aparecidos en los fragmentos.

Estructura narrativa

Narrador

La novela *Los Pasos de López* presenta focalización interna, debido a que el narrador es Matías Chandón, un personaje partícipe en la historia escrita por Ibargüengoitia. El primer párrafo de la historia no da indicios de que el narrador sea también personaje porque se utiliza la tercera persona del singular, es en el segundo párrafo donde aparece la primera persona del singular: “cuando yo le preguntaba cómo le había hecho para regresar a América, nomás movía la cabeza como quien quiere borrar un recuerdo amargo” (Ibargüengoitia, 2006: 7), de esta manera nos damos cuenta que el relato no sólo cuenta las acciones del narrador sino también las de sus compañeros.

Nos encontramos ante un relato homodiegético porque el narrador forma parte de la historia que cuenta, en este caso, la organización fallida de un movimiento revolucionario. Sin embargo no sólo utiliza la primera persona del singular para describir los diversos acontecimientos, a pesar de que este recurso gramatical es recurrente, también utiliza la tercera persona del singular: “El señor Borunda informó que el hombre que los hacía, había prometido cien y nomás le habían entregado setenta” (p. 54) y la primera persona del plural: “Llegamos a un cuarto elegante. El más elegante que yo había visto” (p. 15).

El tipo de narración que presenta es ulterior porque se hace uso del tiempo pasado, los verbos

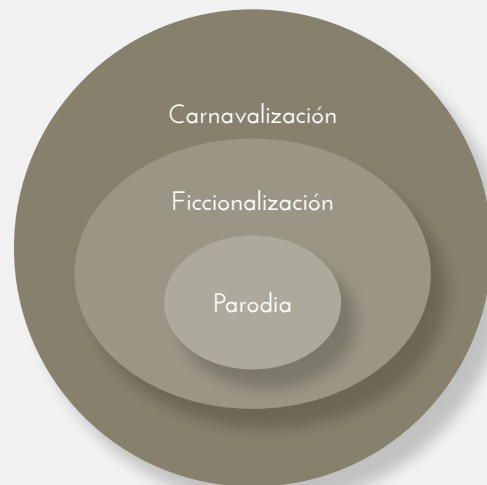
evidencian esta característica: “Ocurrió algo que me pareció un poco raro: Diego miró el cuadro como si nunca lo hubiera visto, después se encogió de hombros y dijo...” (p. 15).

El nivel narrativo en el que se inserta esta novela es el intradiegético. El relato va surgiendo dentro de la narración, los diferentes aconteci-

mientos se presentan de forma lineal según los recuerdos de Matías Chandón. El mismo empieza con la llegada de este personaje al pueblo “Ajetreo”. Describe la manera en que conoció a Periñón, Ortanza, Aldaco, Carmelita, etc., la manera en que se dio el movimiento revolucionario (parte central de la historia), y su fracaso.

La carnavalización en la construcción de los personajes y sus acciones

La carnavalización revierte los papeles de las reglas establecidas en una sociedad: “se caracteriza principalmente por la lógica de las cosas al revés y contradictorias, de las permutaciones de lo alto y lo bajo” (Bajtín, 1998:16). *Los pasos de López* ha tomado el discurso histórico de la Independencia como base para su construcción, éste glorifica a sus participantes, sin embargo, Jorge Ibarguengoitia al escribir una novela histórica realiza una relectura que cuestiona el pasado como lo establece Cristina Pons (1996). La relectura mencionada no glorifica a los participantes de la Independencia, al contrario, los ridiculiza y desmiente sus acciones mediante la evidenciación de la falta de estrategias, la improvisación y poca asertividad en la toma de decisiones. De esta manera, se establece la carnavalización porque rompe con un convencionalismo social transmitido a través de diversas generaciones. Sin embargo, la carnavalización no se construye de manera autónoma. Uno de sus mecanismos es la parodia, es decir, la visión cómica; pero ésta tampoco es independiente (en esta novela) porque apoya el proceso de ficcionalización de los personajes. Las relaciones de dependencia de estos tres mecanismos, se pueden establecer de la siguiente manera:



Carnavalización, parodia y ficcionalización en la construcción de personajes

Isaac Pasí (1972) ha clasificado la parodia en tres tipos: de obras, de personajes históricos y de ideas. En la novela, la ficcionalización se ha logrado mediante el segundo tipo porque las biografías son modificadas para desmentir la grandeza y reconocimiento que los personajes han logrado alcanzar en la sociedad. Para ejemplificar esta característica vamos a contrastar

algunas características de Juan Aldama con las de Matías Chandón y de Miguel Hidalgo con el cura Perión.

1.- Matías Chandón

“Este militar que tomó parte en la revolución de Dolores, fue amigo y compañero de Allende, y por él y sus ideas políticas, se afilió entre los conspiradores de Querétaro” (Villaseñor, 2010), de acuerdo al discurso oficial, Aldama era conocedor de los ideales de la conspiración de Querétaro, sin embargo, Matías Chandón, no tenía claro cuáles eran los ideales del grupo al que había ingresado y decidió participar en la batalla de Independencia, por la siguiente circunstancia:

“Estás con nosotros, comprendí que si le decía que no, él y Carmelita iban hacerme la vida imposible. -Estoy con ustedes. Me dio la mano emocionado-. Es la única actitud sensata. Piensa en qué perspectivas te abre esta invitación: ¡Matías, estás llamado a ser uno de los padres de la patria!” (2006:40).

“Aldama, en unión de Allende, prendió a los españoles Rincón y Cortina; y horas después salió para San Miguel con el puñado de hombres que se había reunido” (Villaseñor, 2010), Matías Chandón, menciona en repetidas ocasiones que él se mantuvo pasivo porque Perión era quien tomaba las decisiones y determinaba las acciones que debían hacerse: “Fuimos a buscar, primero al delegado Patiño y después a los cuatro españoles que vivían en el pueblo- Dense presos en nombre de la independencia les dijo Perión” (2006: 118).

En el fragmento referido a Matías Chandón, el verbo *estar* tiene mayor recurrencia, aparece dos veces en modo imperativo y una en indicativo, lo cual nos manifiesta la fórmula de orden y obediencia o persuasión, es decir, no tiene deci-

sión propia, sólo recibe órdenes o se deja convencer con la finalidad de ser aceptado en un grupo.

2.- El cura Perión

El cura Perión quien representa a Miguel Hidalgo, personaje que a pesar de “ser la figura principal de la insurrección y el símbolo de ella” (Villaseñor, 2010), tiene algunas características éticas y acciones dentro del movimiento que no pertenecen a su figura sacerdotal, ni a la de caudillo. Sus ideales van más encaminados a querer ser reconocido y alabado por todos, que a ayudar a los indígenas a liberarse de la esclavitud: “Perión en cambio estaba furioso: -¡se nos adelantaron!- decía” (2006:142). Los valores que debería tener como sacerdote se contradicen de la siguiente manera:

“-Aquí no hay nadie ya todas las muchachas se fueron, entonces Perión anunció: -Es López. Inmediatamente se recorrieron los cerros, se abrió la puerta, salieron a la calle media docena de putas, se hincaron en el empedrado y besaron la mano de López” (Ibargüengoitia, 2006).

Es evidente el doble discurso que existe en esta acción porque podría pensarse que “las putas”, salieron a besar la mano de Perión porque estaban arrepentidas de dedicarse a este oficio y de esta manera también le manifestaban respeto, pero no es así; Perión toca la puerta de un prostíbulo para contratar los servicios de las mujeres que trabajan en ese lugar. Supuestamente, viven con él sus sobrinas, pero tomando en cuenta las características que hemos mencionado se trata de mujeres que están a su disposición para satisfacer sus deseos sexuales.

Linda Hutcheon (1981) dice que la parodia puede estar destinada a dos funciones: la de mantener o subvertir una tradición; en *Los Pa-*

Los Pasos de López, está presente la segunda porque la tradición ha hecho ver a los dirigentes de la independencia como héroes que murieron defendiendo a la patria, por ejemplo, los libros de historia coinciden en manifestar que las cabezas de Allende, Aldama, Jiménez e Hidalgo fueron expuestas en la Alhóndiga de Granitas, para el escarmiento de la población novohispana, pero Ibargüegoitia modifica esta versión:

Los tres amigos fueron separados. Perriñón fue llevado a Horcasitas, Ontanaza a Mezcala y Aldaco a Pedrones –tres ciudades en donde nuestras ideas nunca tuvieron eco y en donde nuestros hechos no fueron aplaudidos-. Los juzgaron por separado, pero los tres fueron condenados y murieron rayando el sol (p. 171).

De acuerdo a lo expuesto en las oraciones anteriores, es posible notar la falsedad de la relevancia que causó la Guerra de Independencia, la historia nos ha enseñado que gran parte del país se movilizó con este suceso, pero en *Los Pasos de López* se revela que las ideas sólo llegaron a la región en la cual vivían estos personajes, mismos que no murieron como héroes vanagloriados por el país porque sus acciones y pensamientos no fueron recocidos.

El desenlace de la novela reafirma completamente que la lucha por la Independencia se trató de un espectáculo: “Dieciséis años pasaron antes de que alguien se diera cuenta que, en el acto de contrición que le llevaron, Perriñón, en vez de firmar, escribió nomás *López*” (Pág.171) recordemos que con este seudónimo participó en una obra de teatro para celebrar el cumpleaños de Carmelita, es decir, se trataba de su nombre artístico, con el cual se sintió identificado hasta el punto de firmar un documento serio antes de morir, aún sabiendo que si sus acciones trascendían a lo largo del tiempo, sería recordado de

esta manera, es decir, como personaje de una obra teatral en la que tuvo poca importancia, sus acciones salieron mal y por lo tanto el final no fue el esperado (mismos resultados que obtuvo en la lucha por la Independencia).

Elzbieta Sklodowska, (1991) realizando un análisis sobre la parodia en la novela histórica llega a la siguiente conclusión:

Es un vehículo ideológicamente significativo, que bien puede ser empleado para reevaluar el pasado y entablar una polémica reactualizadora con discursos preexistentes (los textos revisionistas, reivindicadores), bien puede servir de su propia característica de arma de doble filo para autocuestionar las premisas del discurso mismo (los textos autodesmitificadores, autoparódicos) (p. 30).

Tomando en cuenta los elementos que plantea esta autora, la subversión del discurso reevalúa y reactualiza la historia transmitida de generación en generación porque se retoma el argumento del discurso histórico, pero Ibargüegoitia lo modifica. De esta manera, el discurso oficial se transforma en un texto parodiado que se incorpora en un texto parodiante a través de la evidenciación de defectos y negación de algunas acciones que supuestamente no sucedieron y otras que son vanagloriadas, porque teóricamente significaron una gran hazaña, pero que en esta obra son manifestadas como hechos sin ninguna importancia porque se consiguieron sencillamente.

Por ejemplo, el Grito de Dolores presenta claras contradicciones con el discurso oficial:

De Guanajuato, Hidalgo partió hacia Valladolid.... Su obispo dejó la ciudad en compañía de otras autoridades y el gobernador sustituto de la mitra, canónigo y conde de sierra Gorda, para evitar que la excomunión que había lanzado Abad y Queipo fuera des-

estimada, la levantó y envió una comisión a encontrar al ejército insurgente en Indaparapeo, para informarle que la ciudad se entregaba en Paz y por lo tanto debía evitarse el saqueo (Villar, 1992).

Este mismo suceso es narrado de diferente manera por Jorge Ibarguengoitia:

Periñón se levantó, salió del comedor y regresó al poco rato con doscientos pesos que puso junto a las cáscaras de naranja que se había comido Alfaro. Nadie había hablado de dinero. Alfaro dijo: señores, no tienen más que darme aviso de cuando van a llegar a las puertas de Cuévano y yo les entrego la plaza (p. 128).

En este fragmento y en gran parte de la novela, la imagen de Periñón está construida mediante una enumeración de verbos en pretérito. *Salió y regresó* son intransitivos, aspecto que focaliza sus acciones como hechos importantes. La frase nominal, doscientos pesos, funciona como núcleo del complemento circunstancial de compañía y es la estructura con mayor carga semántica en el fragmento porque al no trascender la acción del verbo, este complemento genera que se entienda su finalidad. *Puso* es un verbo transitivo con ambivalencia semántica pues no sólo refiere al acto de colocar el billete en un lugar sino al soborno que Periñón pretendía.

El contraste entre los dos discursos nos da indicios de las características de los personajes, es decir, la ficcionalización se logra en gran parte con la negación o modificación de sus acciones, lo cual se hace evidente en el siguiente contraste:

“Al descubrirse el plan, Allende e Hidalgo adelantaron la fecha prevista para el levantamiento. En la madrugada del 16 de septiembre de 1810 Hidalgo llamó a las armas en el pueblo de Dolores” (Villaseñor, 2010).

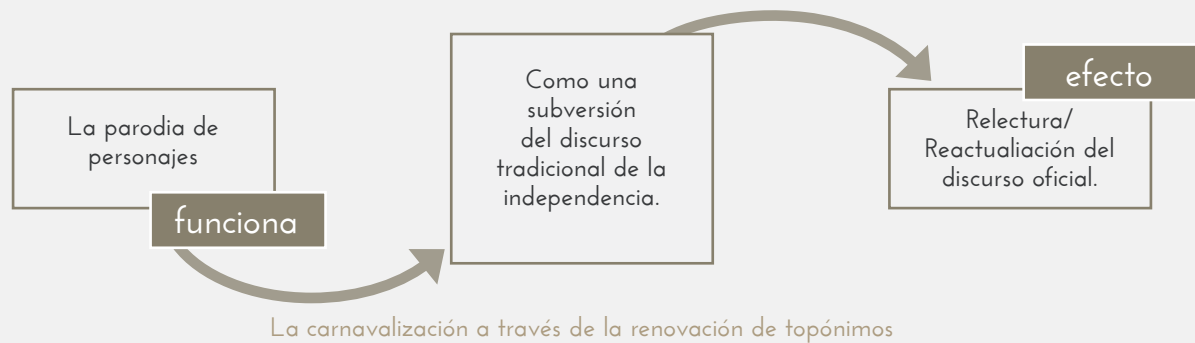
Ibarguengoitia pone en duda este suceso utilizando de manera repetida la frase *dicen* así como la conjunción *que*, rasgo que evidencia el suceso como un simple rumor sin fundamentos:

“Dicen que apenas di la noticia, Periñón hizo tocar a rebato, que llegaron los fieles corriendo y que cuando se llenó la iglesia, Periñón subió al púlpito y gritó: - ¡Viva México!, ¡viva la independencia!, ¡vamos a matar españoles! Que la gente le hizo coro, que él sacó una espada, que todos le seguimos” (p. 117).

Pero no conforme con dudar de la veracidad de este hecho, logra desmentirlo con las siguientes palabras:

A mi llegada a Ajetreo, Periñón no estaba... cuando la iglesia se llenó, salió al presbiterio y gritó:
-¡Viva México!, ¡Viva la Independencia!, ¡Viva la Virgen Prieta!
Ni él gritó “¡Vamos a matar españoles!, ni matamos a ninguno de ellos. Periñón abrió una barrica del vino que él mismo hacía y nos dio a probar...Después dispusimos guardias y nos fuimos a dormir. (Pág.117).

Los rasgos analizados hasta ahora pueden ser resumidos de la siguiente manera:



La carnavalización a través de la renovación de topónimos

De acuerdo al DRAE “topónimo” es el nombre propio de un lugar. En esta novela los nombres tienen significación de acuerdo a las circunstancias en que se está desarrollando la narración, podemos relacionar este fenómeno con un elemento indispensable del carnaval: “el disfraz, o sea la renovación de las ropas y la personalidad social” (Bajtin, 1998: 78) porque se da una nueva imagen a las características de los lugares históricos.

Los topónimos: “*Ajetreo y Reseca*”, son sustantivos derivados de acuerdo a la definición de Manuel Alvar (1999): “La derivación consiste en la creación de elementos léxicos nuevos por la adición a palabras ya existentes en la lengua de elementos inseparables, esto es, de afijos, o por la supresión de algún sufijo” (p. 49).

Ajetreo proviene de la raíz *ahetrar*, a esta se le ha añadido el sufijo *o* que de acuerdo a Elena Bajo Pérez (1997) aporta al lexema base los elementos que sirven para formar sustantivos.

Reseca proviene de la raíz *resiccāre*, presenta el mismo fenómeno que la palabra anterior, a excepción de que el sufijo añadido es *eco*.

El pueblo donde inicia la lucha se llama “Ajetreo”, palabra que se relaciona con revueltas y agitaciones que se realizan sin fundamentos y se dejan guiar por convenciones y falsos sentimientos, en las cuales se agrede al oponente por influencias de terceros, pero sin saber exactamente cuál es el problema, aspecto que se refleja en la trama de esta novela, mediante enumeración de acciones en las que el pueblo participa: “Los que estaban en la plaza se abalanzaron sobre el dinero. Hubo magullados, apachurrados, descalabrados. El ambiente festivo se extendió por la ciudad, hubo borracheras, comercios saqueados, mujeres violadas, incendios, robos, pleitos a puñaladas” (p. 140).

Uno de los pueblos participantes en la lucha es denominado “La Reseca”, distinción que coincide con las particularidades de los habitantes de la comunidad: “Eran tristes, amarillos y estaban casi desnudos” (p. 90) cuando decimos que algo está reseco es justamente porque ha perdido la vitalidad que lo caracteriza, aspecto que coincide con la tristeza y amarillez a la que Ibarregüengoitia hace referencia.

La parodia en de los objetos de lucha

El discurso construido por Ibargüengoitia, a través de los objetos de lucha es mediante la parodia de travestimiento porque expone un tema elevado recreándolo en un estilo bajo, en palabras de Isaac Pasí, (1972) tenemos un movimiento “de arriba hacia abajo”.

El cañón diseñado para combatir contra el enemigo fue denominado “El Niño”. *Niño* es un sustantivo simple, formada sólo con la raíz *ninno*, el cual está determinado por un artículo que da las características de género –masculino- y número –singular. Esta palabra puede ser relacionada con las características de un infante, es decir, es inofensivo y necesita de los cuidados de alguien. Esto es lo que sucede con el cañón, que puede ser visto como el hijo de los revolucionarios, quienes siempre lo cuidan y lo protegen: “no asistí porque estaba a una legua de distancia, empujando a «El Niño»” (2006: 129), un niño también puede modificar acciones si alguien lo corrige, el cañón es modificado en varias ocasiones, hasta que adopta las características necesarias para un combate: “Nos hace falta un libro –dije- en el aparezcan dibujos de cureñas, para elegir la que más nos conviene” (p. 87).

El cura Periñón construyó un estandarte con la imagen de: La Virgen *Prieta*, vocablo formado por composición mediante disyunción.

La **disyunción** origina lexías compuestas porque los elementos participantes no se

han soldado gráficamente, estos compuestos designan un solo objeto, ambos elementos son de carácter nominal, el primero es la denominación y el segundo la especificación. Se unen por una relación de identidad o similitud, mediante la cual el segundo elemento constituye un predicado que se une al primero a través de la fórmula (Qué) es. (Alvar, 1999: 25).

La estructura es la siguiente:



Esta lexía compuesta, semánticamente nos remite a “La Virgen de Guadalupe”, Ibargüengoitia exalta el color de piel de esta imagen, pero lo hace de manera despectiva porque el lugar de utilizar el adjetivo “morenita” -empleado cariñosamente por los fieles mexicanos- recurre a “prieta”, palabra que no es bien vista en la sociedad porque tiene una carga de discriminación. Con este adjetivo logra disminuir la apariencia del papel que La Virgen jugó en el proceso de Independencia porque la coloca al mismo nivel de todo el pueblo al no referirse a ella de manera respetuosa o devota. Este tono, como lo dice José Antonio Serrano Segura (2014) es: “cosmovisión carnavalesca que obliga a una ruptura del mundo oficial, de las normas, y a una contemplación del mundo desde el punto de vista cómico”.

Conclusiones

El discurso de *Los Pasos de López* sirve de relectura que cuestiona la Independencia de México mediante el método de la carnavalización, en el que se insertan la ficcionalización y la parodia, estos elementos dan una nueva visión y lectura del papel de los personajes en el movimiento independentista, logrando una desvalorización de la grandeza que se les ha atribuido a través del tiempo. El léxico mediante el cual se ha logrado este efecto es la negación de acciones; la relación

semántica entre los nombres de los artefactos y la función que tienen, en el caso de los nombres de lugares, la arbitrariedad del signo lingüístico parece no estar presente porque la palabra se relaciona directamente con las circunstancias que se viven en ese espacio. Esta manera de presentar los topónimos y los objetos está alejada de lo convencional, lo cual genera una visión cómica basada en la relación semántica y en el tipo de lenguaje en que se insertan las palabras.

Bibliografía

- ALCARAZ VARÓ, E. (1997). *Diccionario de lingüística moderna*. España: Editorial Ariel.
- ALVAR EZQUERRA, MI. (1999). *La formación de palabras en español*. Madrid: Arco Libros.
- BAJO PÉREZ, E. (1997). *La derivación nominal en español*. Madrid: Arcos Libros.
- BAJTÍN, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. España: Alianza Editorial.
- LARA, L. F. (2006). *Curso de lexicología*. México: El Colegio de México.
- HUTCHEON, L. (1981). "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, Nº 46, pp.140-155.
- IBARGÜENGOITIA, J. (2006). *Los Pasos de López*. México: Planeta.
- LUKÁCS, G. (1995). *La Novela Histórica*. México: Era.
- MENTON, S. (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1972-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

PACHECO, J. E. (Presentador). (1985). *La Novela Histórica y de Folletín*. México: Editorial Patria.

PASÍ, I. (1972). *Lo cómico*. Sofía: Nauka i izkustvo.

PONS, C. (1996). *Memorias del olvido: Del paso, García Márquez, Saer y la Nueva novela histórica de finales del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores.

PROTOCRÍSTOVA, K. (1985). "Hacia la teoría de lo paródico". *Literaturna misal*, Nº 3, pp.71-91.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <http://www.rae.es/rae.html> [Consultado el 15/marzo/2014].

SERRANO SEGURA, J. A. (s.f). "Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor". http://jaserrano.nom.es/LBA/#_10._LA_PARODIA [Consultado el 12/marzo/2014].

TODOROV, T. (1975). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

VILLAR, E. de la T. (1992). *La Independencia de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

VILLASEÑOR, A. (2010). *Biografía de los héroes y caudillos de la Independencia*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

YÁNEV, S. (1989). *Lo paródico en la literatura*. Sofía: Nauka i izkustvo.

El prototipo trágico en dos escritoras mexicanas

SILVIA QUEZADA CAMBEROS
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
silvia.camberos@csh.udg.mx

Abstract

Las escritoras mexicanas nacidas en los primeros años del siglo XX fueron pesimistas en su escritura, porque su existencia estuvo caracterizada por acontecimientos envueltos de fatalidad y violencia. Como muestra de esta conjetura en este trabajo se abordan dos nombres: Nellie Campobello, narradora postrevolucionaria que permite ver la crudeza y desilusión por el acontecer diario y por la ausencia de varones en el núcleo familiar a causa de la lucha armada y Antonieta Rivas Mercado, cuya correspondencia muestra el aislamiento de la mujer cultivada, quien sufre por la falta de amor correspondido y la nula participación fuera del hogar.

Palabras clave: Nellie Campobello, Antonieta Rivas Mercado, epistolarios, biografías, narrativa mexicana.

Introducción

Las escritoras mexicanas del siglo XX reunieron en su decir una marcada huella autobiográfica. El uso de la primera persona, la nostalgia por la niñez y los cuadros de familia son característicos de la escritura femenina, al grado que se identifican estos rasgos en la mayoría de las obras de las autoras. Con estas particularidades es posible esbozar un modelo trágico cuando se suman a sus representaciones escriturales temas fatídicos recurrentes en sus devenires como la conciencia de la finitud del ser que vive en constante pugna entre el deber y el querer ser, el olvido y el recuerdo, el enclaustramiento y la libertad, y los distintivos propios del talante artístico: la hipersensibilidad ante el acaecer de la presencia

humana, el sentimiento de aislamiento a pesar de la muchedumbre donde se mueven, la pasión por la belleza escrita y padecida por ser mujeres y, por ende, esas reflexiones ontológicas ante un contexto propio de lo masculino.

De entre los artistas en general, los escritores son ejemplos cabales para asociarse al prototipo trágico, entendido el término como aquél que designa: “Al ser que reúne en sí en el más alto grado las características de cierto tipo de cosas y puede representarlas” (Moliner, 1997: p. 870) dentro de contextos específicos. Además, el prototipo ofrece una plataforma analítica desde donde podemos comprender los extremos susceptibles de cotejo.

Materiales y Métodos

En este artículo se aborda a dos autoras de prestigio literario reconocido, nacidas en el 1900: Nellie Campobello y Antonieta Rivas Mercado. La elección no surgió del azar, sino que corresponde a las primeras dos literatas de una larga serie cronológica de escritoras susceptibles de catalogarse, por el tinte de sus obras, en el prototipo sugerido; piénsese incluso en Rebeca Uribe, Asunción Izquierdo o en Elena Garro.

Para llevar a cabo este análisis biográfico e iconológico se revisaron fragmentos significativos de la obra *Cartucho*, *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello; así como la *Correspondencia* de Antonieta Rivas Mercado, para delimitar los autorretratos escritos en primera persona. Un seguimiento a los modos del discurso dio cuenta de la poética femenina, anclada en roles insumisos, la cual no logró romper con los paradigmas masculinos de la vida sociocultural del siglo XX.

El método biográfico establece que en cualquier hacer humano siempre se vincula la historia del creador. A la literatura se puede acceder por medio de conocer la vida de los autores, quienes plasmaron algo de sí mismos en cada uno de sus textos. Al respecto Joan J. Pujadas (2000) explicó que parte de este método radica en la revalorización del actor social (individual y colectivo) como sujeto creador, quien no es reducible a la condición de dato o variable (o a la condición de representante arquetípico de un grupo), sino que es caracterizado como configuración protagonista de sus creaciones porque son sólidas aproximaciones a las realidades sociales; esta afirmación es más exacta en plural y no tanto en singular.

El método iconológico fue desarrollado por Aby Warburg en la década de los años veinte en el país de Estados Unidos. Se basó en una

acumulación de textos e imágenes por medio de los cuales se pudo realizar una lectura interpretativa de las producciones visuales y textuales. Además adicionó, este método resulta muy útil para desplegar una lectura iconográfica de textos e imágenes, porque por medio de su análisis se puede efectuar una historia de la cultura partiendo de fuentes escritas y/o visuales del objeto por analizar. Estos acercamientos analíticos tuvieron como eje los contextos y las representaciones femeninas de las literatas insertas en segmentos de sus correspondientes obras.

Resultados

Los métodos biográfico e iconológico, aplicados a textos e imágenes ya sean pinturas, esculturas, fotografías, grabados o cualquier otro signo visual, fueron: probados en este trabajo como herramientas útiles para el análisis literario, ya que se desarrollaron a partir de la descripción de imágenes y símbolos insertos en las obras, escritas durante la primera mitad del siglo XX, por Nellie Campobello y Antonieta Rivas Mercado respectivamente.

Nellie Campobello (1900-1986)

Vio la luz por primera vez en Valle de Ocampo, Durango. Fue la tercera de seis hijos, sus padres fueron Felipe de Jesús Moya y Rafaela Luna. Fue una ferviente admiradora de Pancho Villa, por tal motivo se autonombró *La Centauro del Norte*. Comenzó a publicar en 1929, cuando dio a conocer un libro de poemas titulado *Yo, versos por Francisca* –su verdadero nombre era

Es imposible desligar del análisis de la escritura de estas dos mexicanas sus propias biografías: Nellie Campobello fue una artista dedicada a la danza y a la escritura, pero a pesar de ello su vida estuvo cargada de desgracias y soledades. Antonieta Rivas fue precursora del feminismo mexicano y disfrutó de una posición económica e intelectual distinguidas, pero padeció en varias ocasiones su ser mujer, ya que fue alguien capaz de dar amor pero nunca fue realmente correspondida, hechos que la llevaron al suicidio tras el desengaño de su ideología política y amorosa.

María Francisca Moya Luna–, pero fue hasta la aparición de *Cartucho* (1931), colección de relatos, que obtuvo la atención del público de la Ciudad de México y de otras ciudades del país.

El primer evento significativo que marcaría su vida fue tomar el apellido Campbell de un empresario estadounidense, quien tuvo un romance con su madre y de este encuentro nació en 1911

su inseparable hermana Gloria. Ellas juntas recorrieron casi todo el país en compañías de danza y teatro, quienes además decidieron castellanizar su apellido dejándolo en Campobello; este suceso comienza a vislumbrar un poco la jerarquía que tuvieron los hombres en la vida sociocultural de Nellie Campobello.

En su obra percibe a la Revolución Mexicana como tema central, las narraciones ofrecen la visión, en primera persona, de una protagonista niña, quien funge como testigo en torno a la crudeza de episodios violentos por la rebelión armada. La característica primordial de la narradora de *Cartucho* es utilizar un lenguaje de una llaneza cotidiana que establece con el lector un pacto: el de provocarlo testigo.

El tono trágico de sus narraciones comienza desde una de las dedicatorias: “A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas” (Campobello, 2007: p. 93); ese contexto de luchas por prácticamente todo el territorio nacional claustró a miles de mujeres al igual que Campobello, quienes desde el anonimato se volvieron, sin tener opción, jefas de familias e hicieron actividades de hombres tornando esos ambientes en sitios de desesperanza y desolación por un presente incierto.

Las historias que se cuentan son aquéllas de los hombres armados del norte del país, como la del llamado “Cartucho”, quien no sabe reír, llora cuando canta a un amor perdido y busca la muerte ante cualquier provocación. La crudeza de las escenas fue objeto de duras críticas debido a la aspereza e iluminación con las que Campobello describió los episodios sangrientos, ausentes de artilugios literarios pero sazonados con tonos trágicos por las delineaciones de los roles de género, los cuales le provocaron: “la obligación cultural del ‘ser’ mujer [que ha sido construida desde] el discurso masculinista” (Butler, 2001: p. 42), o “falocéntrico” como lo expre-

saría Simone de Beauvoir; factores involucrados en la construcción social de los roles de género ya a partir desde ese México pre y post-revolucionario, significando esto una clara relación de dominio sobre las mujeres en aquellos tiempos.

Las manos de mamá (1937) no abandonó el rol hasta cierto punto independiente de la mujer en tiempos revolucionarios –porque los hombres estaban en la lucha–, aunque suavizó el estilo impresionista. Presentó a una madre perseguida, atenta a las necesidades de sus hijos, amorosa al límite. Es necesario acotar que tanto *Cartucho* como *Las manos de mamá* son piezas narrativas construidas a modo de evocación autobiográfica: “La literatura de Nellie Campobello está hecha con la sustancia de su propia vida” (Carballo, 1989: p. 408) en tiempos en los cuales se vivía la violencia como algo de la vida cotidiana.

La infancia “feliz” de la escritora transcurrió en un telón de miseria, cuyo tono dramático puede recogerse en cuadros plásticos hechos de recuerdos, verdades y ficciones mezcladas con palabras. El mundo de Rafaela, la madre de Nellie, culminó con su muerte temprana a los 38 años de edad, en Chihuahua. Con su deceso la escritora aprendió que lo trágico, entendido como aquello que se desarrolla con la condición de crueldad y miseria humanas, puede ser también mudo e inmóvil.

Las evocaciones de la infancia y adolescencia no son cabalmente narradas en *Cartucho* y *Las manos de mamá*, no sólo porque se trató de hacer literatura, sino porque Nellie Campobello quiso aparecer como personaje testigo que afirmó tener cuatro años de edad cuando sucedió la lucha revolucionaria; declaración a todas luces falsa por dos razones, ella nació en 1900, y por lo tanto en 1904 no había estallado la Revolución en México; sin embargo asentó en una entrevista: “A los cuatro años se me notaba, impresa en el rostro, la tragedia de la Revolución” (Carballo, 1989: p. 410).

La voz narrativa refiere a una *mente niña* cuando se muestra compasiva y da comida al soldado, se queda sin voz ante la atrocidad o discurre consigo misma acerca de las actitudes heroicas de la madre idealizada, quien se afanó por hacer felices a sus hijos, actuando como si todo aquel mundo atroz fuese natural. La irrealidad que buscó la madre para sus hijos permeó en la personalidad de Campobello, quien continuó gran parte de su vida anímicamente en la niñez y la juventud, según le confesó a Emmanuel Carballo en la entrevista fechada en 1960. En todo caso, el tono de la narración se encuentra logrado en grado sumo, porque alcanza ser verosímil pero no del todo realista.

El fragmento mayormente significativo para los fines de este acercamiento lleva por título “Amor de Ella”, en éste la madre transforma la miseria a través de canciones y danzas, por medio de su belleza, juventud y movimientos que inspiran estados de trance biológicos: “¿Nosotros? ¿El hambre? ¿Tortillas de harina, carne asada? Podíamos cerrar los ojos hasta la mañana siguiente” (Campobello, 2007: p. 173). La función del arte en la vida cotidiana, llena de penurias, es fundamental para la voz autobiográfica de esta escritora.

La imagen de esta sustitución del pan por la estampa de la belleza se transcribe completa, con la finalidad de tener su cabal apreciación:

Mamá, dance para mí, cante, deme su voz. Los panes de los escaparates no existen. Es mentira que los necesitemos. Quiero adorar las puntas de sus dedos. Quiero verla bordar ante mí su danza eterna. Mamá, vuelva

su cabeza. Sonría como entonces, girando en el viento como amapola roja que se va deshojando (Campobello, 2007: p. 174).

La madre se convierte en maná caído del cielo. En el eje del tiovivo de la vida deplorable de una parvada de chiquillos sin padre, una mujer limitada y débil, aunque actúe con fuerza ante la desolación. A su muerte, Nellie y Gloria, la hermana menor, viajan a la Ciudad de México a emprender una nueva vida, asumiendo ese mismo carácter férreo, en búsqueda constante de actividades en una disciplina y en otra, según se presentara la oportunidad.

Las aportaciones de Nellie Campobello a la literatura y la danza en México en los años subsiguientes la convirtieron en un icono nacional, dotado de perseverancia y trabajo arduo. En 1985, un grupo de admiradores quiso rendir homenaje a sus aportaciones artísticas, acción que dejó ver que la anciana no se encontraba por ningún lado: había sido secuestrada en su propia casa. Las indagatorias judiciales dejaron suponer que una ex alumna y el marido de ésta se encargaban de todos los asuntos legales de la bailarina y escritora.

El inmueble, una finca de dos plantas, marcado con el número 128 de la calle Ezequiel Montes, en la colonia Tabacalera, da cobijo actualmente a unas cien personas, quienes transformaron no sólo la fachada, sino los interiores, en un espacio transmutado para el olvido. El destino final de la casa habitada por Nellie Campobello y de la tumba donde se depositaron sus restos, ignorados por muchos años, trae a la memoria el caso de una de las promotoras culturales más intensas de aquellos años.¹

¹ Los detalles de esta privación se encuentran con amplitud en el libro Nellie Campobello. Crónica de un secuestro de César Delgado Martínez (2007), quien además agregó que en febrero de 1998 se planeó un homenaje en el Palacio de Bellas Artes, pero ella no acudió; se rumoró entre la prensa y algunos allegados a la escritora

Antonieta Rivas Mercado (1900-1931)

En estas páginas, la autora fue tratada desde su Correspondencia –un conjunto de cartas, notas, recados y mensajes–, pieza clave que su dueña nunca imaginó servirían para entenderla en su vida personal y artística. Antonieta Rivas Mercado nació en la Ciudad de México, era la segunda hija del matrimonio entre Antonio Rivas Mercado y Matilde Castellanos Haff; su nombre completo fue María Antonieta Valeria Rivas Castellanos. Recibió desde la cuna una educación esmerada, convirtiéndose en una voraz lectora, amante de la música, teatro, danza, literatura y de las artes en general. Además fue poliglota, porque estudió inglés, francés, alemán, italiano y griego.

Vivió los años de la Revolución en casa, asistida por institutrices porque su madre se fue a Europa a seguir a un amante. La lucha armada y la huida de su madre la marcarían de por vida, porque el dibujo de su madre de difuminaría en la imagen de los hombres machistas, quienes ordenaban y ellas debía obedecer. En 1918 se casó con un ingeniero estadounidense, quien se encontraba en el país apoyando la causa de Francisco Madero; el matrimonio duró poco, debido a que este caballero le pidió que llevara una vida tranquila en un rancho cercano a Torreón, Coahuila, sin la presencia molesta de los libros ni las salidas al teatro u otras diversiones.

La escritora se cansó pronto de esta existencia lisa, sin provocaciones artificiosas, y huyó del lazo matrimonial; procreó un hijo y deseó para

ambos una vida alrededor del piano, el teatro, los buenos libros, viajes y experiencias. En 1923, madre e hijo, partieron a Europa en compañía del padre de Antonieta. Tres años después, al regresar a México, la joven había disfrutado de la vida artística del viejo continente, sus conocimientos en torno a los movimientos actuales de su época la instaron a poner en práctica todo cuanto había visto, ante la urgencia espiritual que captó en el México postrevolucionario. Imbuida por este afán:

Se acercó al grupo de jóvenes intelectuales mexicanos y puso a disposición de ellos una de las viviendas de la vieja casona que poseía en la calle de Mesones número 42. Según cuenta Clementina Otero, fueron los propios integrantes de “Ulises” quienes la adaptaron y decoraron valiéndose del yute como único material. La vivienda, al igual que el grupo, tomó por nombre Teatro de Ulises (Mendoza López, 1985, p. 29).

Ulises también se llamaría la revista apoyada económica e intelectualmente por Antonieta Rivas Mercado, cuando los fondos económicos de ésta saltaron a la vista, así como algunas ediciones de libros cuyos autores serían identificados como Los Contemporáneos –sobre todo Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo. Pero también ayudó a Andrés Henestrosa, Celestino Gorostiza, Roberto Montenegro, Julio

que había muerto en el año 1986, y desde un año antes había permanecido como rehén en su propia casa, en la cual murió; para algunos otros ella duró 12 años secuestrada. Hasta el 2008 la casa de Nellie en la Ciudad de México se encontraba ocupada por familias mazahuas, quienes defendieron su derecho a permanecer en el inmueble, mostrando a las autoridades recibos de pagos prediales. Afirmaron que al tomar posesión: “La casa se había convertido en tiradero, depósito de cascajo, pues años antes había sido saqueada, las pertenencias de la escritora fueron hurtadas” (Quintero, 2010, p. 12).

Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano—. Antonieta trazó con ellos la renovación teatral mexicana, logrando que el selecto grupo trascendiera gracias a la apuesta por la originalidad y la actualización de las corrientes literarias, plásticas, musicales y artísticas.

La importancia de la promoción cultural de Rivas Mercado se extendió a la exhibición de otras artes, como la escultura. Es sabido que durante las representaciones teatrales, el libreto, la actuación y la exhibición de un buen decorado o escenografía fueron igualmente importantes, por lo que talentosos pintores se ocuparon de telones y bastidores.

Esta característica de las puestas en escena cobró un valor especial debido a los decorados que artistas plásticos llevaron a cabo: Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano. Fue de uno de estos artistas de la plástica que Antonieta se enamoró, con un sentimiento imposible, dado que Manuel Rodríguez Lozano tenía otras preferencias sexuales, ella lo supo, y sin embargo le dedicó encendidas cartas de amor, misivas que la sostuvieron en un mundo donde se sintió sola e incomprendida, espléndida en su fortuna, aunque presa de la amargura.

El trato desigual que existió en ese intercambio amistoso no la desanimó, antes bien ella deseó estar a la altura del hombre que había idealizado, y aunque fue traductora y periodista tanto en México, Estados Unidos como en Francia, acató lo que el pintor, junto con Julio Castellanos, le sugiriera. Entre estas peticiones estuvo la de apoyar la campaña a la presidencia del escritor y político José Vasconcelos, con quien terminó como pareja sentimental en 1929; episodios todos que la llevaron a acompañar al candidato a sus viajes difíciles donde el peligro siempre acechó.

Fue por esos días, agosto de 1929, que escribió advirtiendo la escasísima participación femenina en la política: “Aquí las mujeres no aparecen, sólo los hombres maduros y de peso, de dinero y

representación” (Rivas Mercado, 2005, p. 210). Ante los sucesos violentos que la campaña de Vasconcelos suscitó, en especial el asesinato del sobrino del escritor Ángel de Campo –Germán, estudiante de la Preparatoria Nacional–, Antonieta decidió refugiarse en Nueva York.

En una carta dirigida a sus hermanos les expresó sus temores por ser perseguida, hecho que no convino sumar al pleito que enfrentó por la custodia de su hijo, el cual la desgastó en demasía. Permaneció en la ciudad de Nueva York seis meses; durante este período continuó su labor en la promoción artística, reuniéndose con frecuencia con sus íntimos amigos: José Clemente Orozco, Alma Reed y Federico García Lorca.

Con el paso de los meses y los múltiples sucesos negativos en su vida sentimental, familiar y artística su estado de salud comenzó a deteriorarse, pues se encontró nerviosa, insomne, con fuertes dolores de cabeza por largos periodos. El epistolario que consumó gran parte de su obra narrativa permite seguir de cerca la vida de una mujer sensitiva en esas horas que sintió perdidas, lejos de las personas que amaba, aunque gozó aún de una mermada fortuna, había perdido su buena reputación del estereotipo de mujer familiar y de clase, comprendiendo el estereotipo de aquella que “tradicionalmente, desde el siglo XIX, se presentó en todos los estratos sociales con su papel subordinado al hombre” (Robles González, 2009: s.p.).

A partir de su inserción en la vida cultural neoyorkina, las cartas cubrieron los meses más intensos de la vida de Antonieta, quien trabajó en la distancia para hacer crecer la figura de sus amigos artistas radicados en México. El horario de trabajo que se impuso fue severo, mañanas de lectura, tardes de traducción, planes de difusión y exposiciones diseñadas a la distancia: “Tengo el corazón en el filo de una crisis [...] estoy sola, ante mí misma, para hacerme o hundirme. Sé de una cosa sola: refugio, medio, fin: el trabajo

(Rivas Mercado, 2005: p. 239). La soledad la enfermó, recluyéndola en el hospital St. Lukas donde debió restablecerse del agotamiento nervioso, físico y mental.

En abril de 1930 regresó a México, dado que se ratificó la sentencia desfavorable en torno a la custodia de su hijo, entonces decidió salir del país en forma clandestina, llevándose a su vástago a Tampico, luego a Nueva Orleans y finalmente a París. Ya en Francia sus recursos comenzaron a agotarse, tanto que la hicieron pensar en un vía crucis: “En mi apartamento actual, incultración voluntaria que favorecen las circunstancias, *debo* [imperativo] concentrarme y crear; convertirme en la primera escritora dramática de Hispanoamérica. Es mi revancha y será mi justificación y mi razón de ser” (Rivas Mercado, 2005: p. 349); planes que truncaría un año después.

La mujer de letras, quien escribió notas por encargo atendiendo a peticiones expresas –argumentar la condición de la mujer mexicana en dos mil palabras por ejemplo– tuvo sueños como hacerse cargo de un departamento cultural desde el cual pudiera, por medio de diversiones, liberar y fortalecer a su pueblo sojuzgado por la falta de educación y, por consecuencia, de oportunidades.

La terapia del trabajo la impelió a escribir por las mañanas, conocer museos y bibliotecas por las tardes, acercarse a lo desconocido como al teatro oriental y al medieval; ante todo, quiso trabajar como una jornalera, supo que iba a la conquista de sí misma, aunque la realidad se lo impidió. Aspiró a ser la primera dramaturga de Hispanoamérica, pero no pudo evitar la debacle depresiva que la embargó cuando supo que todas sus metas se vaciaban: conservó a su hijo de

manera ilegal, Vasconcelos se encontró derrotado porque sólo obtuvo el cinco por ciento de los votos, ella se quedó sin dinero y, por tanto, perdió con todo esto el gusto por la vida.

Decidió entonces terminar, la mañana del 11 de febrero de 1931, con la que consideraba una vida errada. Antes escribió una carta dirigida al cónsul mexicano en París: “Arturo: Antes de mediodía me habré pegado un balazo. Esta carta te llegará cuando, como Empédocles, me habré desligado de una envoltura mortal que ya no encierra un alma” (Rivas Mercado, 2005: p. 335). La muerte de Antonieta Rivas Mercado en la catedral de Nuestra Señora de Notre Dame, en el corazón de París, causó sorpresa en sus allegados. El cuerpo de la escritora estuvo varios días en la morgue, mientras se decidía qué hacer con él, finalmente la sepultaron en el cementerio municipal de Thiais, en una concesión que caducó cinco años después. En 1936, sus restos terminaron en una fosa común.

El hecho despierta interés en las letras mexicanas, e hispanoamericanas, porque Antonieta Rivas Mercado fue un gran apoyo económico no sólo para José Vasconcelos, sino también para el pintor Manuel Rodríguez Lozano, el escritor Andrés Henestrosa y varios de los miembros del grupo Contemporáneos, quienes terminaron olvidándola. Cobra sentido para el lector lo que ella escribiera dos meses antes del suicidio: “Es desgracia mi necesidad de ternura, de amor afectuoso, yo que tengo por elemento propio a la pasión” (Rivas Mercado, 2005: p. 369); la cual la escritora no supo canalizar, ya que la volvió implosiva porque su gran energía por amar y entregarse sin recelo terminó obligándola a dejar, de la misma manera que vivió, trágicamente esta vida.

Discusión

Para llevar a cabo este trabajo analítico se retomaron la vida y obra de dos poetisas mexicanas nacidas a principios del siglo XX, cuyas producciones literarias se desarrollaron bajo un ambiente de marcados roles de género, sociales y culturales. El retrato de sus biografías se extrajo de las propias palabras (descripción pura) de las literatas, con lo cual se vislumbraron sus particularidades artísticas con base en una generalizable atmósfera donde se identificaron, clasificaron y semantizaron sus espacios y tiempos concretos.

Nellie Campobello comparó los lugares de seguridad —la casa, los brazos protectores y la delicadeza femenil— con el símbolo de lo eterno y, a la vez, de lo perecedero, puesto que al poder deshojar a la madre con un solo giro de la mirada infantil se vuelve el símbolo contrapuesto, el pan que los niños no se llevan a la boca y que olvidan ante la contemplación del claustro; el círculo que la madre trazó es mágico, hipnótico.

Es sabido que conmociona al espectador la rudeza y la debilidad de las mujeres unidas al hambre, porque en el contraste se acentúa la estética y se marca la carencia. Las acciones pedidas a la madre, danzar, cantar, sonreír se han llevado a cabo en el pasado y son comparadas con otra, de suyo femenina: bordar. El contexto es íntimo, doméstico. La madre rural ha de alimentar a sus hijos en el cuerpo y en el alma, si es capaz con anteponer su propia vida, puesto que son escasos los divertimentos externos, más aún en aquellos tiempos revolucionarios.

El retrato de Antonieta Rivas Mercado nos presenta a una mujer ensimismada en el trabajo para olvidarse de la soledad que la corroe. El término apartamento nos sugiere estrechez de espacio pero también de miras, tan propicio para la concentración intelectual requerida, pero también para la modernidad de vida, de la elección del ser. El símbolo, o el atributo, para decirlo con la

palabra adecuada al método, es la palabra que se plasma en el papel, planeada, imaginada, escrita. La pluma que sueña habrá de redimir a la mujer asediada por el involuntario aislamiento.

El asidero en este romance, lo mismo que en la prosa de *Las manos de mamá* de Nellie Campobello y las cartas de Antonieta Rivas Mercado, es el disfrute de la perfección del mundo que ellas buscaron a pesar de lo adverso de sus vidas; en Campobello está representado por la danza de la madre, en Rivas Mercado por el acto de la escritura misma.

El contexto cultural de estas voces femeninas fue el del siglo XX, centuria en la cual las mujeres no podían ser independientes ni ejercer su libre albedrío. Sin embargo, estas mujeres sí pudieron decidir sus profesiones de vida, hacerse llamar escritoras, porque publicaron en algunos casos y hasta percibieron emolumentos por ello. Moralmente, las dos figuras tienen como constante la virtud de la belleza estética en su hacer y en su quehacer literario, y en su apariencia imprimieron esa dosis de fragilidad e indefensión, formulando una constante en ellas: la del destino acerbo por la lucha armada y sus vidas familiares extremadamente violentas.

La clasificación a la que hemos llegado se origina en el prototipo del artista como un ser infausto, visión que podríamos considerar como típica hasta muy entrado el siglo XX, cuando el amante de las musas era considerado un bohemio irredento o un ser tocado por el infortunio; la evolución de la imagen se ha ido transformando en un proceso lento, con mayores dificultades para las mujeres, quienes a pesar de haber avanzado mucho en su libertad vocacional no dejan de ser escudriñadas. Para algunos escritores el oficio del artista será arder, como llama Efraín Bartolomé a uno de sus libros, en clara reminiscencia de Prometeo.

Conclusiones

Nellie Campobello nació con el siglo XX. Su obra contempló la Revolución Mexicana como tema central y telón de fondo, ya que se afincó en los relatos armados del norte del país. El primero de sus libros dio a conocer la visión de una mujer en torno a la crudeza de los episodios violentos que rebasaban lo extraordinario para contemplarse como ordinarios, no importando mucho si con el recuerdo de una adolescente o con el discurso infantilizado de una adulta.

La ausencia de un lenguaje sofisticado coadyuva una lectura popular, aunque la economía de su lenguaje sea contundente y esté llena de imágenes, lejana al estilo intelectual de Alfonso Reyes, José Vasconcelos o Martín Luis Guzmán. El repudio de la crítica se orienta hacia las escenas demasiado grotescas que se narran, en las cuales se describen a los cuerpos victimados con la excesiva rudeza.

La toma de conciencia de la escritora, ante la brutalidad de la muerte que la rodeó en su niñez y adolescencia, es de tal modo reciente en su narrativa que se contrapone al deseo de reconstrucción. La Revolución Mexicana sigue mostrando una visión trágica del devenir social, afirmando así el prototipo de una escritora mexicana marcada por el hecho revolucionario.

La figura de Nellie Campobello es preferentemente deseada para ubicarla como un prototipo nacional en el área dancística: “Su belicosa alegría reflejada en una danza llena de vigor gustó en los círculos revolucionarios de los Treinta, cuando se buscaban artistas identificados con el espíritu de la Revolución” (Bidault de la Calle, 2003: p. 107). Como escritora no logró la misma estatura, tanto por la calidad de su pluma como por la irreverencia de sus representaciones femeninas en una sociedad patriarcal, la cual no aceptó la excesiva libertad y el protagonismo de las mujeres en sus libros. La afirmación de Jorge

Aguilar Mora en cuanto a que los personajes de Nellie Campobello: “se distinguen por la asunción de su destino trágico” (25), es consecuencia de la vida que les correspondió, el gravamen que supieron adoptar en su tiempo.

Un testimonio similar es asumido por Antonieta Rivas Mercado, quien al trasgredir la vocación mujeril de su época supo que había traspuesto la norma y habiendo perdido el dominio de su vida, prefirió anularse para mejorar las condiciones de su hijo. Es curioso que Antonieta haya calificado su vida igual que lo hiciera el poeta Jorge Cuesta en la carta previa al suicidio, ella expuso: “Yo soy la única responsable de este acto con el cual finalizo una existencia errabunda” (335), mientras que Cuesta, el otro suicida, afirmó en otro poema: “Un error soy sin sentido” (Cuesta, 1991: p. 63).

En el caso de la escritora capitalina, lo más impresionante es advertir la preocupación constante que tuvo, porque los hombres que amó no sufrieran lo que ella padecía, al grado de planear su suicidio en un momento en el cual José Vasconcelos estuviera acompañado para que la noticia le fuera más leve: “No quiero que esté solo cuando le llegue la noticia” (Rivas Mercado, 2005: p. 380), escribió. El telón de fondo de Rivas Mercado fue un mundo caótico que no comprendió, sólo se sumió en la desdicha.

Vale la pena cerrar este texto uniendo a las dos escritoras con el solo afán de su vida: su compromiso con el arte, primero, y con su nación en segundo término. De forma explícita las autoras abordaron el compromiso de resistirse ante los embates de su época y su condición, por lo cual son consideradas prototipos de una intensidad espiritual adversa. Además, ellas buscaron con sus vidas y en sus obras consolidar sus identidades femeninas, con las cuales esbozaron, a pesar de la represión machista, un amor por la

danza, la literatura, las artes y, sobre todo, a la humanidad; significando la primera y más fuerte relación de dominio femenino que las llevó a tener finales trágicos.

Así, la revisión de fragmentos significativos de las obras de estas autoras, desde los métodos iconológico y biográfico, permite delimitar la poética trágica de estas mujeres por haber nacido

en un siglo con poca apertura real, sin que esto haya sido suficiente para romper con los paradigmas masculinos de la vida sociocultural del siglo XX, cuando lo que más marcaba a las sociedades mexicanas, esto bien apuntado en plural, era una época de violencia tanto dentro como fuera de los recintos familiares, escolares, laborales, religiosos, políticos y, sobre todo, personales.

Bibliografía

AGUILAR MORA, J. (2000). *Cartucho, relatos de la lucha armada en el norte de México*, de Nellie Campobello. México: Era.

BIDAULT DE LA CALLE, S. (2003). *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. México: CONACULTA/ INBA.

BUTLER, J. (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. México: UNAM.

CAMPOBELLO, N. (2007). *Obra reunida*. México: Fondo de Cultura Económica.

CARBALLO, E. (1989). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño.

CASTELLÓN, F. J. (2007). *Nellie Campobello, crónica de un secuestro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CUESTA, J. (1991). *Poesía y Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.

MENDOZA LÓPEZ, M. (1985). *Primeros renovadores del teatro en México*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social.

MOLINER, M. (1997). *Diccionario de uso del español*. Tomo H-Z. 20ª Edición. Madrid: Gredos.

PUJADAS, J. J. (2000). "El método biográfico y los géneros de la memoria", *Revista de Antropología Social*. Nº9, pp.127-158. Cataluña: Universidad Rovira i Virgili.

QUINTERO, J. (2010). “Defienden mazahuas a piedra y lodo casa de Nellie Campobello”, *La Jornada*, México. <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/15/index.php?section=capital&article=040n1cap> [Consultado el 4/abril/2014].

RIVAS MERCADO, A. (2005). *Correspondencia*. México: Universidad Veracruzana.

ROBLES GONZÁLEZ, M. C. (2009). “El papel de la mujer durante la revolución mexicana”, *Resurgere magazine*, <http://resurgere.wordpress.com/2009/12/02/el-papel-de-la-mujer-durante-la-revolucion-mexicana/> [s/f].

Verso y prosa: El deslinde ausente en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes

MARIO ALFREDO VALENCIA LIMÓN
UNIVERSIDAD DE COLIMA
mario_note@hotmail.com

Abstract

Visión de Anáhuac de Alfonso Reyes comprende una composición narrativa que no se atiene a las valoraciones de una sola forma literaria, sino que incluye un roce con la poesía, de acuerdo a las consideraciones de Octavio Paz en su obra reflexiva *El arco y la lira*.

Decía Borges, aunado a la opinión de otros escritores, que Alfonso Reyes era una cátedra de la lengua española; no se refería, sin duda, al posible gramaticismo de su continente intelectual, sino más bien a su humanismo reflejado en el lenguaje. Quienes lean *Visión de Anáhuac* tendrán, sobre sus intuitivos ojos, la historia de una América fluctuante; en cuanto a lo poético que se puede valorar de la prosa, este tipo de evocaciones encuentra una subversión total al verso en *Canto general* de Pablo Neruda que por cierto, también canta una historia peculiar, si se quiere, de Machu Picchu. *Visión de Anáhuac* tiene en sus pasajes narrativos versiones de una prosa que fluye más como poesía. Tomando en cuenta lo anterior, mi investigación consiste en revisar lo poético que tiene la prosa de *Visión de Anáhuac*, considerando las reflexiones sobre poesía que Octavio Paz, de manera oportuna, hace en su obra *El arco y la lira*. Primero ahondaré sobre aspectos generales de poesía y a medida que la explicación conceptual vaya creciendo, fundamentaré mi tesis con fragmentos del texto analizado. Al final del trabajo el lector tendrá una visión general que le permita comprender por qué el ensayo *Visión de Anáhuac* puede leerse desde los límites (o líneas imaginarias) de la poesía.

Alfonso Reyes (1889-1959), maestro del estilo, tiene una obra que se ha convertido en una vasta y esencial enciclopedia que aporta estudios importantes al campo de las Letras y la cultura en general. En palabras de José Luis Martínez: “La producción siempre generosa que desde sus orígenes mantuvo Alfonso Reyes dio a la cultura una de las obras de mayor esplendor y uno de sus más claros orgullos” (1993: p. 290). En cuanto a *Visión de Anáhuac*, basta mencionar que fue escrito en 1915 durante su estancia en Madrid y desde su aparición, ya otros poetas señalaban aquella prosa como una posible “descripción lírica” (Valéry citado por Luis Martínez, p. 13).

Actualmente sabemos que no todo lo que está en verso es poesía, ni todo lo que está en prosa se detiene a ser algo más. Octavio Paz en *El arco y la lira* (2005) habla de la naturaleza del ritmo y su intrincada relación (imprescindible) con una imagen y un sentido, sin dejar de lado cuál es su importancia para poder diferenciar la prosa de la voz poética en este nuevo, libre y a la vez complejo mundo literario. Si en sus inicios el ensayo, tomaba esa voz que nadie sabía diferenciar (como en *Ariel* de Enrique Rodó), entonces *Visión de Anáhuac* es una de esas composiciones que solventa el historicismo académico con suficiente sensibilidad poética. Bien dice Paz que en un principio el lenguaje oral fue poético, entonces, ¿cómo prescindir de la poesía después de tantas luchas entre lo formal y lo fónico de las estructuras canónicas gramaticales? El ensayo es a todos los estilos narrativos, lo mismo que la poesía es a toda forma que pretenda reducirla al verso. Abramos los horizontes y sumerjémonos en las posibilidades de la verdadera literatura.

El arco y la lira señala que un poema “es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo” (p. 56). El ritmo, continúa Paz, es una apacible celeridad que se percibe de las palabras cuando son pronunciadas, y de allí que al poema se le adjudique la cualidad de ritmo y que el poeta se apropie de “frases [como] caídas del cielo” (p. 52). Pero en la literatura actual, la fisonomía estructural del poema ya no se funde en la métrica sino en la mención: en la sola mención poética, esto es abrir la posibilidad de que la aparente prosa sea un poema, lirismo puro. En *Visión de Anáhuac* están bien distribuidas, ciertas breves, pero efectivas enumeraciones; me refiero más al segundo capítulo del texto que las contiene en mayor reincidencia, en donde Alfonso Reyes se apropia de las visiones concedidas por los cronistas del Nuevo Mundo y que lo resume de manera magistral, otorgando al lector moderno la misma impresión primigenia, la impresión

que en su momento pudo conceder Bernal Díaz del Castillo, entre otros cronistas no menos importantes. Prueba del ritmo y la enumeración se encuentra el siguiente fragmento que se forja entre los caprichosos signos de puntuación:

Hay cueros de venado con pelo y sin él, grises y blancos, artificiosamente pintados; cueros de nutrias, tejones y gatos monteses, de ellos adobados y de ellos sin adobar. Vasijas, cántaros y jarros de toda forma y fábrica, pintados, vidriados y de singular barro y calidad. (Reyes, 2006: p. 40-41)

La acentuación de cada una de las palabras, la colocación armoniosa de cada una de ellas provoca una singular apreciación del sonido, una eufonía invadiendo la lectura: celeridad propia del lirismo. Además, las comas (que emulan la cesura en un poema), así como la conjunción “y” modulan el ritmo de todo el enunciado. Tal y como es posible apreciarse hay una manera especial de enumerar toda una imagen. El lector ingenuo pensaría que la colocación descomunal de conjunciones y comas es meramente artilugio pueril y lujoso; sin embargo, todo signo parece ser muy bien pensado y no por nada esta *Visión de Anáhuac* es laureada incluso por intelectuales del extranjero.

Al parecer, Alfonso Reyes nos exhorta a pasar a otro nivel narrativo, en el cual los límites del verso y de la prosa se desdibujan. Octavio Paz admite que hay obras que se dejan llevar por la corriente rítmica, en un “flujo y reflujo de imágenes” (2005: p. 72); y es allí mismo donde la prosa, esa descripción lineal de razonamientos, se niega a sí misma. El ensayo *Visión de Anáhuac* contiene entonces fragmentos poéticos, aunque estos no tengan por qué ser llamados así; el hecho es que permanece el lirismo. Si, como dice Paz, el poema es una entidad autosuficiente, un círculo en el que las imágenes del poeta se re-

crean una y otra vez, entonces la creación es un mundo autónomo. Alfonso Reyes nos indica que algo sucede más allá de simples oraciones bien construidas fonéticamente: “Más allá, las pilas de granos vegetales, negros, rojos, amarillos y blancos, todos relucientes y oleaginosos” (2006: p. 42), en este caso habrá de notarse la ubicación adecuada de los colores, mismos que decrecen en intensidad conforme son presentados; no por nada el negro empieza y el blanco culmina. A esto último le llamamos imagen.

El arco y la lira nos ayuda a comprender un elemento más del poema: la imagen. Ésta es la representación de la frase poética, el significado contenido en recursos estilísticos (metáforas, prosopopeyas, antítesis, etc.) que dicen una realidad de la obra sin apegarse a la realidad externa del lector (Paz, 2005). Si Paz menciona que “las imágenes poéticas poseen su propia lógica” (p. 107), entonces nadie protestaría que Alfonso Reyes haya proferido a su modo, a su sentir, variedad de imágenes significativas, explicando la historia en metáforas como cuando expone la fundación de Tenochtitlán: “Extáticos ante el nopal del águila y de la serpiente [...] oyeron la voz del agorera que les prometía seguro asilo sobre aquellos lagos hospitalarios” (2006: p. 33).

Paz prueba que la propiedad más importante de la imagen, además de propiciar un sentido, es concebir lo inexpresable, como decir que las plumas son piedras pesadas. Allí vemos “cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir” (2005: p. 106); en *Visión de Anáhuac* están descritas imágenes que sólo la conceptualización salva: “Semejante al espíritu de sus desastres, el agua vengativa espiaba de cerca a la ciudad; turbaba los sueños de aquel pueblo gracioso y cruel, barriendo sus piedras florecidas; acechaba, con ojo azul, sus torres valientes” (2006: p. 30). En las imágenes hay ritmo, y en éstas un sentido. El sentido es el significado de la frase poética, la explicación de

la imagen (Paz, 2005). No puede haber imagen sin sentido, ni viceversa. Las imágenes no nos envían fuera del texto; en cambio, nos llevan a confrontarnos con la realidad del poema, y así uno va aceptando cierta parte de la historia de México a través de los ojos de Alfonso Reyes.

En conclusión, *Visión de Anáhuac* es un ensayo que narra con cierta voz poética una historia cutánea e íntima de México. Durante su lectura podemos encontrar un gran número de razones para abogar por la genial escritura del maestro regiomontano. Creo que además, de alguna manera, se entiende el porqué de las transformaciones en el texto literario, y sobre todo en el ensayo, cuya imagen se le asemeja más a

la de un río, por abrirse paso y persistir en un devenir infinito, a manera de Heráclito: en un devenir que siempre nos dice algo nuevo. *Visión de Anáhuac*, como ya vimos, no ha dejado de actualizarse incluso por los lectores del siglo XXI. Menciona José Luis Martínez sobre Reyes: “La tónica de su estilo no es la pasión ni el dramatismo, ni la exuberancia imaginativa ni la serena proporción, ni la aguda lucidez ni el cálido temblor del sentimiento” (p. 290), y creo que tiene razón, pues también es más que ese flujo y reflujo de imágenes que menciona Paz. El asunto es que el texto sigue diciéndonos, o mejor sería decir mostrándonos, algo que permanecerá oscuro si no llega alguien más también a presenciarlo.

Bibliografía

CABRAL DEL HOYO, R., LÓPEZ CHÁVEZ, J. y PIMENTEL ÁLVAREZ, J. (1977). “Los horizontes del estilo”. *La fuerza de las palabras*, pp. 583-588. México: Reader’s Digest.

MARTÍNEZ, J. L. (1993). *El ensayo mexicano moderno* (Tomo I). México: FCE.

_____ (2006). “Presentación” en *Alfonso Reyes (Voz viva de México)*. Edición especial de texto con dos cd’s y un dvd. Presentación de José Luis Martínez, pp. 7-25. México: UNAM.

PAZ, O. (2005). *El arco y la lira*. México: FCE.

REYES, A. (2006). “Visión de Anáhuac” en *Alfonso Reyes (Voz viva de México)*. Edición especial de texto con dos cd’s y un dvd. Presentación de José Luis Martínez, pp. 27-62. México: UNAM.

El yo poético en *Los ríos profundos* de José María Arguedas

ALEJANDRA FABIOLA ZAPATA GLORIA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
alefza@gmail.com

*Ecos de voces preferidas han de surcar el agua de las páginas.
Benjamín Valdivia, Indagación de lo poético*

Abstract

Los ríos profundos es considerada una de las obras más hermosas de la literatura no únicamente hispanoamericana sino universal. En este caso se interrelaciona otro elemento igualmente hermoso en la vida del hombre: la poesía, específicamente el yo poético, con la intención de demostrar que éste está presente a través de dos elementos: uno que la novela es autobiográfica, y otro que el quechua juega un rol interesante en cuanto a manera de comprender la vida.

Palabras clave: yo poético, autobiografía, quechua, José María Arguedas, Perú.

En 1958 se publicó por primera vez *Los ríos profundos*, novela autobiográfica de José María Arguedas (1911-1969), quien fue peruano y estuvo marcado por el indigenismo no únicamente desde una perspectiva literaria, sino también personal, pues la crisis de identidad que lo persiguió por toda su vida fue la de no saberse indio o blanco. Esta situación lo incitó a profundizar en el tema, debido a que la manera en que mostraban al indio era, desde la perspectiva de Arguedas, errónea, y él que fue criado por indígenas se sentía con mayor experiencia para hablar de ellos. La novela relata la estancia del niño Ernesto en un colegio de Abancay, donde describe la manera en que las personas se relacionan con los indígenas, el trato que les dan, pero también aprovecha para describir paisajes del Perú e incluir de una forma habilidosa la lengua quechua. La obra se ve impregnada de una prosa poética, ya que utiliza recursos como la prosopopeya, la metáfora o las comparaciones que podrían considerarse únicas de un poema, sin embargo el narrador demuestra que también en prosa lucen bien. El lenguaje, entonces, tiene un tono más ameno, no tan pesado como comúnmente es el de las novelas, que en ocasiones puede hasta caer en lo aburrido, más bien el que integra *Los ríos profundos* resalta por su esteticismo, el cuidado que se nota le pone a los sucesos que quiere transmitirle al lector y las explicaciones que da de la mano con el quechua. Respecto a este tipo de lenguaje, Benjamín Valdivia (1993) lo describe de la siguiente manera: "De las inconformidades, del deseo de lo que no se tiene, de una realidad que nos es insuficiente, surge un lenguaje más vasto y excesivamente inasible, pero con una presencia sólida y productiva como todo objeto humano." (p. 11)

Es por lo anterior que existe la presencia de un "yo poético". Esta teoría la desarrollaré de dos maneras: la primera servirá para ejemplificar el elemento autobiográfico, esto es, en su mayoría

con las descripciones paisajistas, y la segunda concentrará la idea de que palabras e incluso frases en quechua no están en el texto gratuitamente, sino que le dan un sentido estético al recurrir ya sea a la sintaxis o a la misma lengua, la cual posee un carácter metafórico que sirve para demostrar ese yo poético.

Arguedas se la pasaba viajando con su padre de pueblo en pueblo, lo que le dio la oportunidad de conocer el bello paisaje provinciano de Perú, hasta que lo internan en un colegio en Abancay, suceso que marcará al autor, pues de haber pasado meses enteros respirando el aire fresco de la libertad, de pronto se ve enclaustrado en una escuela de varones en donde solamente puede salir los domingos y las únicas caras que se le hacen familiares son las de los indios, ya que su padre se encuentra lejos de ahí. Por lo tanto "la ruptura traumática de la adolescencia originó, andando el tiempo, la novela autobiográfica *Los ríos profundos*, la más bella de las obras de Arguedas, y una de las más hermosas de la literatura universal." (Vega: p. 3) Dentro de la novela hay un pasaje en donde habla de esto: "Yo tenía catorce años; había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilada siempre por crueles personas.[...] Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría." (Arguedas, 1958: p. 12) Ahora bien, la belleza de la narración se ve reflejada, como se dijo con anterioridad, en la manera en que expresa los paisajes. Las descripciones más significativas son:

"El río, el Pachachaca [...] baja en corriente tranquila, lenta y temblorosa [...]. Parece un río de acero líquido, azul y sonriente, a pesar de su solemnidad y de su hondura. [...] el agua que salta de las columnas forma arcoíris fugaces que giran con el viento. [...] ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el

más profundo camino terrestre!" (Arguedas, 1958: pp. 50-51)

y otras como: "Podía escucharse el caer del sol sobre el cuerpo de las mujeres, sobre las hojas destrozadas de los lirios del parque." (Arguedas, 1958: p. 74), "En el cielo brillaban nubes metálicas como grandes campos de miel." (Arguedas, 1958: p. 79) Las comparaciones "río de acero líquido" o "campos de miel" dan la impresión de que fácilmente podrían formar parte de un poema, al igual que la sinestesia del sol ("escuchar-se el caer del sol"), como si en verdad el astro mayor emitiera sonido alguno cuando desprende sus rayos.

Existen también otros elementos como la prosopopeya o la metáfora. De la prosopopeya hay dos ejemplos indispensables: uno es el de la campana, la cual ocupa buena parte del inicio de la novela: "La 'María Angola' lloraba, quizás, por todos ellos, desde el Cuzco. [...] A cada golpe, la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas." (Arguedas, 1958: p. 12) Otorgándole sentimientos de pena y tristeza a la campana, como si cada campanada fuera una lágrima cayendo de su rostro metálico (y si se va con profundidad, el mismo badajo puede tener con frecuencia forma de lágrima); y otro ejemplo es cuando personifica a la fiebre, la cual se halla hacia la parte final:

"Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente, la vería pasar, arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre." (Arguedas, 1958: p. 187)

Como si fuera posible siquiera ver la forma de la fiebre, y aquí Ernesto le da omnipresencia,

pues irá en el viento, la podrá ver pasar. Por otro lado, la metáfora representa un punto esencial: el pueblo de Abancay, que viene referido de la siguiente manera:

"Se llama *amank'ay* a una flor silvestre, de corola amarilla, y *awankay* al balanceo de las grandes aves. *Awankay* es volar planeando, mirando la profundidad. ¡Abancay! Debió de ser un pueblo perdido entre bosques de pisonayes y de árboles desconocidos, en un valle de maizales inmensos que llegaban hasta el río." (Arguedas, 1958: p. 26)

Es el pueblo en el que ahora él vendrá a perderse, a separarse de su padre, su única familia. Será el recordatorio de que pudo haber seguido volando, conocer los pueblos del Perú, pero permanecerá atrapado, perdido.

Pasando al siguiente punto, así como hay poemas de carácter prosista, es válido que exista la prosa poética. En ambos casos estamos hablando de una permeabilidad de estilos literarios, por lo que obtener un resultado exitoso de esta mezcla es cuestión de conocer a la perfección los dos. El caso de José María Arguedas es particular. Toda su obra está en prosa, pero el hecho de dominar primero la lengua quechua es para él ventajoso, pues tiene el dominio de dos lenguas para expresarse. Este bilingüismo vuelve al cerebro más ágil en cuanto a ser capaz de comunicar, ya que son dos concepciones diferentes de ver la vida, el quechua es sintético, o en términos lingüísticos es aglutinante, se refieren muchas cosas con pocas palabras, además de que el contexto juega un papel fundamental. Por ejemplo, para poder hablar de un trompo típico de Perú que formará parte de gran parte de la novela, el narrador ve necesaria la explicación de la palabra en cuanto a su composición, ya que parte de una partícula semántica en común de las palabras que explica, con el objetivo de demostrar que en el quechua es

importante no sólo saber diferenciar todos estos significados, sino que también lo es unir varios de éstos para crear uno más completo:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. [...] Se llama *tankayllu*, al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo librando flores. [...] No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en el corazón, durante toda su vida, como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. [...] La voz del *pinkuyllu* o del *wak'rapuku* los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. [...] ¿Qué podía ser el *zumbayllu*? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos? [...] Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankuyllus* fijos en un sitio. (Arguedas, 1958: pp . 52-55)

Resulta magistral el dominio que tiene Arguedas de la lengua quechua, por lo que a la hora de explicarle al lector el significado de la palabra, decide hacerlo de una forma poética, no resumiendo o tratando de traducirla al español, sino como si nos llevara de la mano, yendo de menos a más, para darnos una idea de la complejidad de la lengua, todo con ejemplos vívidos que provean una mejor visualización.

Para terminar este apartado de la importancia del quechua en la exaltación del yo poético quisiera añadir la siguiente muestra de idiosincrasia dentro de la cultura de los quechuas, la cual nos hace ver que su forma de enfrentarse a algo tan natural como la muerte es muy distinta a la que tenemos en la actualidad:

"Les gusta hablar mucho de la muerte, a indios y mestizos; también a nosotros. Pero oyendo hablar en quechua de ella, se abraza casi, como a un fantoche de algodón, a la muerte, o como a una sombra helada que a uno lo oprimiera por el pecho, rozando el corazón, sobresaltándolo; a pesar de que llega como un hoja de lirio suavísima, o de nieve, de la nieve de las cumbres, donde la vida ya no existe." (Arguedas, 1958: p. 172)

Y aunque se puede llegar a sentir todo esto que describe el narrador cuando se habla en quechua, decide mejor explicarlo en español, tal vez porque todo aquel que no fuera hablante de quechua no alcanzaría a entender la epistemología de los significados en la lengua, y una simple traducción echaría todo a perder. Por eso el yo poético se esmera en este tipo de comparación.

"La poesía no busca convencer: es un convencimiento. La poesía no pretende recordar: es el río mismo de las memorias. La poesía no quiere designar las cosas: es las cosas mismas en su papel de significaciones." (Valdivia, 1993: p. 20) Y el yo poético, eso que podríamos llamar la corporeidad del alma infundida de poesía actúa a través de la poesía misma, del arte de nombrar las cosas sin nombrarlas, sino encubriéndolas con una máscara fina pero hermosa. Todo este procedimiento lo logra Arguedas en *Los ríos profundos*, principalmente en las ramas de la autobiografía y la lengua quechua. Pues qué mejor manera de referir un acto autobiográfico que con la presencia de un yo poético, y el dominio de una lengua tan antigua y por ende tan sabia, que es necesario el empleo de ella para hablar del fenómeno que es la poesía. Porque la poesía no necesita explicaciones, se explica por sí sola con el entendimiento de todo lector que esté dispuesto a despojarse de la objetividad y el sentido, y esté conforme con lo inalcanzable.

Bibliografía

ARGUEDAS, J. M. (1958). *Los ríos profundos*.

http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&tt_products=38

[consultado el 25/ febrero/ 2014].

VALDIVIA, B. (1993). *Indagación de lo poético*. México: Tierra adentro.

VEGA, R. (s. a.). “El legado cultural de José María Arguedas” www.rebelion.org/docs/159761.pdf [consultado el 27/ febrero/ 2014].

El rostro de la eternidad en tres cuentos de Juan José Arreola

SAYURI SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
sayurizr777@gmail.com

“Para conservarse, el hombre empezó por implantar valores en las cosas.
Él fue quien creó un sentido humano para las cosas.”
Friedrich Nietzsche, *Así habló Zarathustra*

“Yo no soy el héroe de mi propia vida”
Mijaíl Bajtín, *Problemas sobre la poética de Dostoievski*

Abstract

En el presente trabajo, se analizará la función de la eternidad como espacio diegético a través de tres cuentos del escritor jalisciense Juan José Arreola: "El prodigioso miligramo", "El Guardaguñas" y "El silencio de Dios", para comprobar si dicho concepto es más dinámico al configurarse una característica del espacio donde se desarrolla la historia y no como un ser creador. Después del existencialismo, finalmente, la eternidad está más al alcance de humano.

Palabras clave: otredad, eternidad, irregularidad, prodigioso miligramo, silencio.

Definir las facciones de la eternidad sin recurrir a un sistema de creencias estable nos habrá de llevar a lo siguiente: la eternidad no tiene rostro. Dicho desmascaramiento es un proceso que inicia a finales del S.XIX con Friedrich Nietzsche y su frase "Dios ha muerto". Doscientos años después, a pesar de la sencillez sintagmática de la oración, no está de más rectificar quién ha muerto: muere Dios, más no la eternidad; al contrario, una vez disperso el rostro, la eternidad, para la perspectiva del hombre, se vuelve un espacio que, invariablemente, conserva su valor sagrado.

La eternidad como espacio sagrado es incognoscible para el hombre, pero por su mismo carácter sagrado está propenso a la profanación; entendamos, en este contexto, profanación como el deseo natural del hombre por habitar dicho espacio para el reconocimiento de su origen. El hombre es un ser finito en la constante contemplación del infinito, más ningún símbolo le ha sido dado y tampoco ninguna esencia para llevar a cabo el proceso.

De esta manera, la contemplación se vuelve la misma construcción del hombre, el reconocimiento de sí mismo a través de su entorno y del otro: "El hombre es el porvenir del hombre" expone Sartre a través del concepto de intersubjetividad (Sartre, 2007: p. 21) y se refuerza la afirmación con el concepto de otredad propuesto por Bajtín a lo largo de su teoría. El hombre, al construirse como porvenir, profana, pero amplía las posibilidades de atribuir a sus creaciones un carácter sagrado, carácter que se solidifica a través del reconocimiento e interpretación del colectivo hacia el objeto.

"El prodigioso miligramo", "El guardagujas" y "El silencio de Dios". Se han elegido estos cuentos del escritor jalisciense, Juan José Arreola por el hecho de que en cada uno se nos ofrece un espacio diegético distinto para la simbolización de la eternidad. Hasta este punto, se plantea la

siguiente hipótesis: la misma simbolización de la eternidad influye no sólo en el fondo sino también en la forma del texto a partir de su irregularidad. Al igual que Jaques Derrida, Yuriy Lotman plantea a la irregularidad como una característica que hace vigente a la obra.

Hay un significante, las palabras consecuencia de innumerables diálogos con el otro, para el otro. Hay un significado, las palabras consecuencia de un instante en donde los diálogos con el otro se conglomeran y devienen en revelación para uno.

En el siguiente análisis se tiene como objetivo identificar las características irregulares de los cuentos tanto en su estructura narrativa como textual y hacer una comparación entre los lugares diegéticos que simbolizan a la eternidad en cada cuento y el impacto que causa dicho carácter al desarrollo de la historia. El primer cuento a analizar será "El prodigioso miligramo", seguido de "El guardagujas" y, finalmente, "El silencio de Dios".

Es vital conocer el origen del término, prodigioso miligramo: Carlos Pellicer en 1948 escribiría a Jaime Sabines un poema titulado "Hermano Sol, "Nuestro padre San Francisco", donde encontramos el siguiente cuarteto:

Si en la última piedra nos sentamos
verás cómo caminan las hileras
y las hormigas de tu luz raseras
moverán prodigiosos miligramos.

El último verso de dicho cuarteto aparece en el relato como epígrafe. A lo largo del poema la conversación se desarrolla entre el hombre y el Hermano Sol con un tono fraternal que consolida la armonía entre el ser y su espacio. No hay deseos de posesión, sólo de agradecimiento, porque al sol se le reconoce como el dador de la vida, la cantidad exacta de luz para iluminar un posible rostro de lo eterno.

Pero, ¿qué pasa si dicho prodigio se pone al alcance de una colectividad cuyos movimientos sólo se desarrollan en la penumbra? Con este posible como escenario diegético, se lleva a cabo la deconstrucción del término en el relato.

Prodigioso miligramo: un oxímoron en donde el adjetivo vuelve al sustantivo un espacio vacío, un ente que se adapta a las irregularidades específicas de cualquier ser para su trascendencia. En el relato, una simple hormiga durante su rutina de hormiguero es quien encuentra el prodigioso miligramo. Mientras la hormiga coloca al miligramo en su espalda, se hace una digresión en la narración donde patentiza la injusticia que sufre una hormiga común a través de la perpetuidad de su rutina, la vida apenas le alcanza para cumplir su trabajo.

El adaptarse el prodigioso miligramo como una virtud para la hormiga, representará la posibilidad de justicia individual; capacidad que, a nivel colectivo, será considerada una irregularidad y, por lo tanto, una amenaza para la organización. La hormiga, como símbolo, se encuentra estrechamente ligada a la vida en conjunto (Chevalier, 2003: p. 576), la individualidad queda excluida. De esta manera, ¿cómo exponer un fragmento de la eternidad como una posibilidad de disolver la rutina perpetua, si dicha rutina constituye la *physis* de los seres sociales, la concreción de un suelo que los aparta de los abismos de la incertidumbre? Ante este panorama, la consolidación del prodigioso miligramo como símbolo de justicia y equilibrio se torna imposible, su valor dentro del colectivo es inminentemente peligroso.

La hormiga poseedora del miligramo ha transmutado en un ser sobrenatural, cuyo poder debe de ser reprimido antes de que se vuelva una amenaza para el sistema establecido. El primer paso para dicha represión es expulsar al individuo del colectivo para evitar su convivencia con los demás y posteriormente, al ser expuesto pú-

blicamente como un ser transgresor, el diálogo como un medio constructor de posibilidades de existencia queda aniquilado a través del cuestionamiento de la sociedad hacia el individuo sobre las propiedades del prodigioso miligramo, pero, ¿cómo explicar que es un fragmento de la eternidad lo que te complementa?

Finalmente, el miligramo como carácter complementario de la hormiga se revierte; el carácter sobrenatural del individuo, aquel poder maravilloso asignado para la justicia ahora lo único que puede modificar son las medidas de su propia celda. En sus últimos días la hormiga, además de criminal, su discurso es juzgado como producto de su locura.

Exclusión, arresto, locura y muerte. Tanta violencia parece figurarse necesaria para la exaltación de lo divino. A pesar del proceso de degradación que sufre el personaje, el carácter divino de su poder nunca se empaña. En el instante de su muerte, cuando su cuerpo es descubierto, iluminado por el aura del miligramo, por fin se le habrá de reconocer como una hormiga heroica.

Vida y muerte son los hechos más medulares de nuestra existencia y sin embargo, como explica Bajtín en *La poética de Dostoievski* (p.98-108), no habrán de pertenecernos. Para la construcción total de su espíritu, el héroe no habrá de pertenecerse, su carácter trascendental siempre será una incertidumbre para él mismo, porque es necesaria su muerte para la consolidación de dicho estado en la memoria del otro, en este caso, de todo un colectivo.

Después de la muerte de la hormiga, y al quedar el carácter sagrado del miligramo intacto, viene el reconocimiento del héroe y el proceso de divinización del objeto, actos que irónicamente terminan por acelerar la destrucción del hormiguero debido a la revaloración que la colectividad efectúa de los mismos; Nos enfrentamos ante una sociedad con miedo a aceptar su existencia como un porvenir, de este modo, al apreciar la figura

del héroe como un ente libre de la incertidumbre, con principio y final demarcados, las demás hormigas inician su ardua búsqueda del miligramo para alcanzar la condición del héroe y recibir las honras del mismo en vida, sin tomar en cuenta el siguiente aspecto (acertadamente señalado por Bajtín): “El enfoque estético de una persona viva (que) anticipa su muerte, determina su futuro y lo vuelve casi innecesario, porque a todo determinismo espiritual le es inmanente el fatalismo.” (Bajtín, p. 98)

Al inicio de la historia, el poder que asignaba el prodigioso miligramo estaba ligado a la justicia; ahora ha sido revalorizado y dicho poder habrá de estar ligado a la trascendencia. A partir de aquí, la búsqueda de poder para la inmortalidad, habrá de ser la principal recurrencia en el relato. Sin embargo, al ser la eternidad imposible de formularse como una virtud característica del hombre por su condición finita, el carácter sagrado del miligramo termina por degradarse: “Y el hormiguero comenzó a llenarse de falsos miligramos.” (Arreola, 1975: pág 60).

Lo prodigioso se ha disuelto para transmutar en la devastación; un falso miligramo también es un espacio vacío que surge de una proyección desesperada para continuar la negación de nuestra *alma* – término adoptado por Bajtín en contraposición de *espíritu*, pero finalmente complementarios el uno con el otro –. Ante dicho fenómeno, los individuos se vuelven un espectro, no construyen su existencia ni para sí mismos ni a través del otro.

En "El guardaguñas", las acciones del colectivo son igualmente efecto de su negación a la incertidumbre, con la diferencia de que en dicho relato, uno de los personajes principales, el forastero, a pesar de su finitud, se nos presenta como un individuo con destino sólido. Y al ser el ferrocarril la invención que resguarda un carácter eterno en dicha historia, el forastero habrá de hacer del tren el medio para llegar a su destino.

En el íncipit de la historia, el forastero arriba a a estación; dicha presencia lanza una mirada a las vías del tren y las contempla como si en frente de sí, pudiera proyectar su incertidumbre hacia un oceano o un desierto: “[...] con la mano en visera miró los rieles que se perdían en el horizonte. Desalentado y pensativo consultó su reloj: la hora justa en que el tren debía partir.” (Arreola, p.30)

En la inminencia de su decisión se resguarda un carácter propio del héroe; sólo un espíritu heroico es capaz de devenir en la infinitud, sin importarle ceder la existencia con tal de no causar estragos en el cosmos, pero, ¿qué tal si el cosmos ya ha sido dañado antes de nuestra irrupción?

El forastero es sacado de su transe contemplativo por un personaje con aspecto de ferrocarrilero. A partir de este momento, todos los acontecimientos relatados por el ferrocarrilero irán constituyéndose, durante el transcurso del relato, como una totalidad significativa del horizonte en dónde reposan los rieles, para el aniquilamiento de la incertidumbre y finalmente el sabotaje inconsciente del destino del forastero, pues la esencia de un individuo no puede construirse en un lugar ya determinado; a través de su construcción, el hombre construye, transfigura su incertidumbre para la expansión de sus límites. De otra manera, el sujeto, gradualmente, cede al *quietismo*, a la pasividad de lo creado hasta incluso ceder su libertad.

La colectividad, a pesar de que sea la que habite los vagones del tren, ya no son personajes, están propensos a devenir como objetos dentro de la historia, es una parte del espacio diegético, o para ser más específicos, su irregularidad, la manifestación de un caos rutinario, un caos que se fue gestando a largo plazo al considerar probablemente los individuos – como el forastero – al tren como un medio de transporte para sus destinos. El ferrocarrilero, posteriormente, le revela al forastero lo siguiente:

Todo esto lo hace la empresa (de trenes) con el sano propósito de disminuir la ansiedad de los viajeros y de anular en todo lo posible las sensaciones de traslado. Se aspira a que un día se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen. (Arreola, 1975: p. 37-38)

En "El prodigioso miligramo" la recurrencia a lo largo del relato era la búsqueda del poder. En este caso el tema recurrente del relato es el destino, sin embargo, el concepto de poder aquí también cobra importancia, pero ya no a través de la búsqueda, sino de su consolidación a partir de la destrucción del otro.

Ahora, las demás imperfecciones anteriormente escritas por el ferrocarrilero – las vías hechas de gis, el puente nunca construido, las estaciones falsas e incluso el vagón capilla y cementerio – cobran sentido como meros indicios de propósito de la empresa.

Después de dichos antecedentes de los vagones y de su poca probabilidad de llegar a su destino, el forastero no habrá de desistir, si bien dichos acontecimientos producen horror, ceder a ellos sería solamente ceder a una espera vacía, ceder al *quietismo*.

Antes de finalizar la charla, volvemos al punto de inicio: la estación del tren. El ferrocarrilero revela que nunca ha viajado en tren, él es solo *El guardagujas*. Ante tal revelación, la identidad del caos se deploma para transmutar en una posibilidad del abismo, en un rostro probable al cual el forastero tenga que confrontar o ceder.

El tren ha llegado a la estación. Antes de abordar, el forastero le revela su identidad al guardagujas: "X". Un ser cualquiera, más espacio vacío con aspiraciones heroicas que al final queda solamente ante la locomotora: "Al fondo del paisaje, la locomotora se acercaba como un

ruidoso advenimiento" (Arreola, 1975: p.39)

Y ante dicha imagen eternamente en movimiento, no se nos habrá de revelar si el forastero se dirigió o no a su destino. El tiempo diegético finaliza y lo único que viene a la memoria para concluir el relato es la imagen del forastero suspendida entre los vagones. La valoración personal de su carácter heroico habrá de esbozarnos alguna decisión.

¿Qué tan prodigioso debe de ser un miligramo para contrarrestar la incertidumbre respecto al origen del hombre? ¿será productivo trazar la eternidad, aunque sea en un trozo de papel?

La escritura: tradición y controversia, invención humana, pero también revelación sagrada. Forma sintáctica pero fondo, inconclusión, fragmento de eternidad.

El desarrollo del siguiente relato se lleva a cabo a partir de un diálogo a silencio, las cartas se consolidan como el espacio diegético inmune al transcurrir del tiempo, aunque su creador muera, su contenido no habrá de opacarse. Hay un fin que la constituye como obra, pero es su esencia la mantiene vigente.

En *El silencio de Dios* la esencia de la primera carta es, principalmente, incertidumbre y a la vez persistencia, se viste a la eternidad de mar para poder lanzar un "mensaje de naufragio" dirigido principalmente a la nada, pero interceptado de manera accidental por el mismo ente divino al cual se cuestiona en el contenido.

Dios responde usando la palabra, un "material evidentemente humano" donde, sin embargo, es probable construir un punto de encuentro a partir del silencio (o la creencia de ese silencio). O tal vez si inexistencia, porque incluso, la irrupción de lo divino es cascabeleo. Probablemente sea el silencio el símbolo íntimo de lo eterno, donde se resguarda nuestra alma, la esencia que habrá de debutar como primera línea de nuestro espíritu el día de nuestra inminente ausencia.

Bibliografía

ARREOLA, J. J. (1975). *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN, M. (s.a.). *La palabra en la novela*.

BAJTÍN, M. (s.a.). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

CHEVALIER, J. (2003). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder.

DERRIDA, J. (s.f.). *De la gramatología*.

LOTMAN, Y. (s.f.). *Composición de la obra artística*.

SARTRE, J. P. (2007). *El existencialismo es un humanismo*, España: Folio.

El libro vacío. Los reflejos del silencio

ARELY JOSELÍN JIMÉNEZ HURTADO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
furub56elric13@hotmail.com

Abstract

José García, personaje principal de *El libro vacío* escribe un libro que es, en la diégesis de la novela, un borrador. Este no poder escribir pero, en efecto, hacerlo, en un sentido más práctico, puede explicarse a partir de las reflexiones sobre la novela de André Gide, específicamente sobre la *mise en abyme*, que en español se conoce como “puesta en abismo”, se aplicará también la teoría de Lucien Dällenbach sobre la puesta en abismo, con la cual se analizará cómo en *El libro vacío* se transpone en el nivel de los personajes, el asunto mismo de la obra: la escritura. José García y su novela construida a partir de la preterición, será el asunto a tratar.

Palabras clave: Josefina Vicens, Puesta en abismo, *El libro vacío*.

Introducción

Es seguro afirmar que el tópico que define a Josefina Vicens es el silencio. Cada escritor parece guardar un cuestionamiento y su camino por la escritura no es más que la respuesta que se da a sí mismo. ¿Qué es el silencio? Vicens recurre a él continuamente y define distintas cosas a través de él: la muerte, la vida, las pérdidas; el silencio contiene todo: aquello que no es, lo que es transparente a los hombres bajo el velo de la cotidianidad y la afirmación universal de “a todos nos pasa”, que mengua el tamaño de los hechos por debajo de la medida de la humanidad.

Es imposible medir el silencio, pero el silencio puede ser fácilmente la medida de las cosas, no obstante y pese a su riqueza, no es asible. Una manera de hacer perceptible el silencio es a través de la escritura, que puede funcionar a manera de espejo o saco donde caerá todo aquello que, por ser su destino la ficción, podrá adquirir su justa dimensión, expandirse. El santuario donde un hijo enfermo, la muerte de un padre,

un trabajo monótono, entre otras situaciones “comunes”, consigue dar cabida a cada gradación, cada tono, cada color, es la literatura. La literatura que parece un inmenso no decir, una mentira maravillosa. Son incontables las veces en que una persona admite primeramente que *no es* poeta o escritor con tal de poder decir algo.

Así pues, José García, personaje principal de *El libro vacío* escribe un libro en lo que es, en la virtualidad de la novela, un borrador. Este *no poder* escribir pero en efecto, hacerlo, en un sentido más reduccionista, puede explicarse a partir de las reflexiones sobre la novela de André Gide, específicamente sobre la *mise en abyme*, en español se conoce como “puesta en abismo”, se aplicará también la teoría de Lucien Dällenbach, con la cual se analizará cómo en *El libro vacío* se transpone en el nivel de los personajes, el asunto mismo de la obra: la escritura. José García y el problema de José García, que en realidad pertenecía a Vicens, serán el asunto a tratar.

Planteamiento del problema

El objeto de estudio es básicamente la enrucijada de José García y su imposibilidad de la escritura, agregada a las situaciones propias de la escritura y los cuestionamientos que giran alrededor de ella. Desde las continuas inseguridades y cuitamientos de José García, el acto mismo de escribir, hasta la literatura, se ponen en tela de juicio. No obstante, al mismo tiempo que José García lamenta su imposibilidad de escribir y ahonda sobre el trabajo del escritor y sus dificultades, escribe sobre su vida: sus hijos, su mujer, su antigua amante, su trabajo. Este problema esencial: la escritura, le pertenecía propia-

mente a Vicens, sin embargo la novela no puede girar alrededor del problema de la escritura solamente, aunque es la premisa principal, para esto, Josefina Vicens se aseguró de crear un personaje

...porque un problema de esa naturaleza [el de escribir], tan inasible, no podía sostener un libro: el personaje tenía que tener su vida propia. De esa forma este problema no queda en el aire, sino que es parte de los enormes problemas que tiene uno en la vida. [...] La vida de José García es como una corriente, pues no voy a dejar caer la balanza sólo

en su problema de escribir o no escribir, dejando de lado todo lo que conforma la vida de un ser humano. Esto le permite seguir viviendo, enfrentando su problema de escribir o no escribir. (Vicens, 2009: pp.32-34)

Así, al tanto José García vive comúnmente, en una puesta en abismo, está su obsesión por la escritura. Aline Petterson, señala, dejando de lado la importancia de José García, la finalidad de la novela de Vicens:

Sin embargo, detrás de la pluma torpe de José García se perfila la pluma espléndida de Josefina Vicens. Entonces, si se lee desde la propuesta de su autora, la novela se transforma, además, en una meditación – que rebasa al protagonista –: el oscuro acto de escribir, la escritura como personaje central, sin que por ello se descuiden los ires y venires de García (Vicens, 2013: p.14)

La intención de Vicens, confiesa ella en una entrevista donde le han preguntado si hay una seguridad de que el lector lea el primer cuaderno o sea ya el segundo, con ajustes y correcciones, es hacernos creer que en efecto leemos el borrador:

Si doy esa idea no logro lo que quiero, porque no es así. En eso somos iguales José y yo. Tenemos un cuaderno y quisiéramos que ese cuaderno se convirtiera en algo interesantísimo para todo el mundo, pero tenemos una determinada medida y ciertos recursos. Si parece un artificio, si parece que nos está dando el segundo cuaderno, ya como novela, entonces no logré mi objetivo (Vicens, 2009: p.35)

La compleja pintura de José García en su despacho, sudoroso frente a la página en blanco, escribiendo, mientras escucha los pasos de su mujer a lo lejos: “el murmullo tierno de una mujer que va y viene haciendo cosas mínimas” (Vicens, 2013: p.24) e imagina aquello que le dirá sobre lo que escribe y se remite nuevamente a su escritura y su mujer: “¿Cómo va a entender que esas cosas, que se pueden hacer pensando en otras, no agotan como las que no pueden hacerse ni pensando constante, profunda, desgarradoramente en ellas mismas?” (p.24). El desenvolvimiento de un mundo, el de la escritura y sus dificultades, y el reflejo del otro, el de una vida en apariencia común, dentro del primero, es una de las problemáticas esenciales en *El libro vacío*.

Marco teórico

Mise en abyme o la "puesta en abismo"

Desde la antigüedad se han observado textos donde se desarrollan dos historias en una sola, una especie de espejo interior refleja a la otra, que está al mismo nivel de la que se está desarrollando. Gide escribe en su diario: “Agradezco mucho que en una obra de arte se encuentre transpuesto, en el nivel de los personajes, el

asunto mismo de esa obra: seguramente nada aclara ni establece mejor todas las proporciones del asunto.” (Gide, 1951: p.41)

Una manera más directa de comprender la puesta en abismo, es en el Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa de Jan Van Eyck, donde aparece nuevamente la pintura pero desde otra

perspectiva y el pintor a lo lejos. Es así que se manifiesta lo implícito en una obra y entra al juego ficcional.

Gide menciona que en la novela –la cual el denomina la novela psicológica típica– la puesta en abismo refiere a una “retroactividad del sujeto sobre sí mismo” (p.41) y ejemplifica: “Un hombre furioso cuenta una historia: he ahí el asunto del libro. Porque no es suficiente que un hombre cuente la historia; es necesario que ese hombre esté furioso, y que haya una relación entre su cólera y la historia narrada.” (p.41)

Por su parte, Lucien Dällenbach ha teorizado sobre las distintas formas en que puede presentarse la *mise en abyme*, que por mencionar algunas, están:

- 1.- La presentación diegética del productor o del receptor del relato.
- 2.- La puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales.
- 3.- La manifestación del contexto que condiciona (que ha condicionado) esta producción, recepción (Del Prado, 1994: s/n).

Cabe aclarar que Dällenbach, aunque parte de la intuición de Gide para su teoría sobre la *Mise en abyme*, establece diferencias entre ambos, además de su propia definición:

La generación de medio siglo

Los integrantes de la generación del 29 resultaron ser los orientadores académicos de la llamada “Generación de medio siglo”. Cabe destacar que dicho término fue concebido por el filósofo, arqueólogo e historiador mexicano Wi-

Whereas Gide understands by the term the repetition within a work of “the subject of the work” “on the level of the characters”, my own use of the expression covers any sign having as its referent a pertinent continuous aspect of the narrative (fiction, text or narrative code, enunciation) which it represents on the diegetic level (Dällenbach, 2011: pp. 436-444).

(Mientras que Gide entiende el término como la repetición dentro de la obra “del tema de la obra” “a nivel de los personajes”, mi propio uso de la definición cubre cualquier signo teniendo como su referente un aspecto pertinente y continuo de la narrativa (ficción, texto o código narrativo, enunciación) el cual es representado en el nivel diegético)¹

También y para concretar el instrumento de análisis, menciona Dällenbach:

Es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por duplicación simple, repetida o especiosa... Reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato (pp. 436-444).

gberto Jiménez Moreno. Esta generación fue la más plural, en palabras de Adriana Sáenz, ya que incorporó a las mujeres en la literatura.

En general, esta generación tuvo una actitud crítica hacia los diversos ambientes del desarrollo

¹ Traducción del autor.

artístico y se manifestaba contra el nacionalismo de los años cuarenta. México se veía innovado por distintos y radicales cambios; tanto la inclusión femenina en la literatura como en el campo laboral y en la vida política a través del voto en 1953 (Saenz, 2011, pp. 150-154).

Elementos literarios en la escritura de Josefina Vicens

Josefina Vicens asegura que su estilo no posee ningún adorno: “el estilo seco y árido que tengo” (Vicens, 2009, pp.36). La escritura para Vicens era un ejercicio en sumo doloroso: “Ese problema de escribir y el no escribir, por los motivos que José García expresa, es autobiográfico, no es una invención, es una cosa sentida por mí y que he padecido y sigo padeciendo” (pp.32). Cuando Vicens ganó el premio Xavier Villaurrutia (siendo la primera mujer en ganarlo), se abrumó al pensar qué respondería cuando le preguntaran sobre el nuevo libro en que estaba trabajando, análogamente, José García se abruma cuando su hijo le pregunta de qué trata su novela.

El tema recurrente en la escritura de Josefina Vicens es la muerte, es el leit motiv tanto de *Los años falsos* como de *Petríta. El libro vacío* representa una obra anómala, ya que la muerte es algo que preocupa bastante poco al protagonista, tampoco se cuestionan del todo los símbolos en la sociedad como sucede en *Los años falsos*, donde el pensamiento patriarcal es expuesto sin ningún tropiezo o reserva. Vicens encontró inspiración para las obras que le siguieron a *El libro vacío* en las vivencias de sus amigos, Carlos Soriano le confiesa su temor de visitar los amigos de su padre por la posibilidad de que le puedan heredar su trabajo, así es como nace *Los años falsos*; *Petríta*, por su parte, se inspira en una pintura que Soriano obsequió a Vicens. De algún modo,

Vicens consigue, luego de la obra que le mereció el Villaurrutia, lo que su protagonista tanto anhelaba, escribir las historias que aparecerían en su primer cuaderno. Ya que la única novela que rescata un aspecto directo de la vida de Vicens es *El libro vacío*.

También hay que mencionar que al inicio, Vicens era publicada con seudónimos. Para Sáenz Valadez, al publicarse *El libro vacío*, Josefina Vicens se afirma como escritora, narrando así la lucha contra el silencio. Vicens para Sáenz, representó muchas de las características de la escritura de mujeres, entre ella cuenta los pseudónimos, demarcar encierro en los personajes a un ámbito limitado, la indecisión y el silencio como formas repetidas de narrar (Saenz, pp.170-183).

Retomando estos puntos, Sáenz ejemplifica los seudónimos de Vicens: Diógenes García y Pepe Faroles, también hay una teoría que afirma que la combinación de estos seudónimos fue lo que dio resultado al nombre del protagonista de *El libro Vacío*. Tanto José García como Luis Alfonso, son personajes enclaustrados por las condiciones de su propia vida, a su vez, los personajes femeninos son limitados y dependientes, mantienen el rol que les ha sido asignado. En cuanto al silencio, Sáenz señala solamente el silencio presente en las gemelas de *Los años falsos*, que sólo son expuestas para demostrar la hombría de Poncho Fernández (pp.170-183).

Análisis

Una novela de la escritura en la escritura misma, ese es el punto culmen de *El libro vacío*. Retomando el término de Dällenbach, si cualquier elemento narrativo que remita al código narrativo, consigue una puesta en abismo, en *El libro vacío*, este mecanismo es un lazo íntimo que une las dos esferas principales que giran la obra: la vida común de José García que condiciona su escritura y la escritura de José García que se ve sometida por sus problemas cotidianos.

Es fácil visualizar a un José García frente al papel en blanco en primer plano y el espejo interior reflejaría a su familia, o a su trabajo, o sus recuerdos. Este espejo interior en *El libro vacío* es el silencio, ya que el borrador, no ha sido leído por nadie, si acaso una vez José García pensó en compartirlo:

Pero apenas había empezado a hablarle (se refiere a los cuadernos) cuando comprendí que un muro frío nos separaba y que él, tan bueno, tan generoso, tan cuidadoso de mi vida y de nuestra amistad, no podría nunca comprender una obsesión que él mismo no fuera capaz de padecer. Tampoco puedo culparlo. Pero Tampoco puede acompañarme (Vicens, 2013: pp.32-33)

Por otra parte, la continua acción de remitir se ve imbuida en José García a sí mismo, ya que como menciona Gide, en sus intuiciones sobre la mise en abyme, al describir el proceso de la puesta en abismo, lo importante en un hombre furioso que cuenta una historia, es que está furioso y esto se relaciona con la historia que cuenta. En el libro vacío, tenemos a un José García que continuamente se cuestiona a sí mismo sus actos, pero sobre todo, ese irreprochable y sin embargo, doloroso y desgarrador acto oscuro del escribir. Así, al inicio de la novela, José García se pregun-

ta y responde, explica el acto de escribir y en el acto mismo, también escribe:

Así, para poder escribir algo, tuve que mentirme, escribo para mí, no para los demás y por lo tanto puedo relatar lo que quiera: mi madre, mi infancia, mi parque, mi escuela. ¿Es que no puedo recordarlos? Los escribo para mí, para sentirlos cerca otra vez, para poseerlos. El niño, como el hombre, no posee más que aquello que inventa. Usa lo que existe, pero no lo posee. [...] La única forma de apoderarnos hondamente de los seres y de las cosas y de los ambientes que usamos es volviendo a ellos por el recuerdo, o inventándolos al darles un nombre (Vicens, 2013: pp. 32-33)

La única forma en que llega a estas reflexiones José García es a través de las continuas dubitaciones que hace sobre sí mismo, y continúa:

¿Qué sabía de mi madre cuando tenía yo nueve años? Que existía, solamente. “Mamá está durmiendo..., mamá ha salido... mamá se va a enojar...” Éramos entonces demasiado reales, demasiado actuales para poder darnos cuenta de lo que éramos de cómo éramos (pp.32-33)

No hay que olvidar que José García equivale a dos personajes y en ese espejo interior está también reflejado él, porque la puesta en abismo exige la reduplicación de la obra, así, José García revisa lo escrito y se desdobra:

Del párrafo anterior, por ejemplo, me gusta esto: “regresar, por el recuerdo, para poseer con mayor conciencia lo que comúnmente sólo usamos”. Pienso: ¡en torno a esto, en

torno a esto hay que poner algo! Pero la frase se me queda así, seca, muerta, sin el calor que tiene cuando la empleo para justificarme (pp. 32-33)

Justamente, si no es para justificar sus problemas ante la escritura y sus descubrimientos alrededor de ella, la frase lapidaria de José García pierde su sentido, ya que surge con la motivación de responderse a un conjunto de preguntas que inicia desde su temor ante escribir sobre su madre y concluyen en cómo a partir de la escritura es el único modo en que la posee realmente.

Es un juego intrincado de confesiones, se van sumando una con otra, y cada vez el personaje vuelve más sobre sí mismo, consigue escribir frases delicadas y sublimes, lapidarias, luego, para continuar el juego ficcional, vuelve a la figura predominante en el espejo, José García enfrentando la página en blanco, ahora escrita y que es mirada con inseguridad.

Esto se repite a lo largo del texto, de pronto, José García olvida sus problemas con la escritura y la vida lo sobrepasa, entonces comienza a escri-

bir y desarrollar personajes, esto sucede en varias ocasiones, una de ellas, es cuando recuerda a su amante, el capítulo en que introduce su recuerdo, claramente tiene aún descripciones sobre su conflicto creativo, pero conforme la historia avanza, se pierde la noción de que José García no puede escribir y escribe, así sobresale más lo que hay reflejándose en el espejo interno: en el profundo silencio de José García, que adquiere dimensiones reales, sus recuerdos llenan por completo el reflejo, así sabemos de su primer amor, la amante por la cual estuvo loco y no sabe si aún ama: “Y en realidad casi no la recuerdo. Lo que no he olvidado ni olvidaré jamás es mi desesperado amor por ella. No sé si esto equivale a seguir amándola. Tal vez.” (Vicens, 2013: p.159)

José García se entrona como escritor al hablar sobre sus recuerdos, el lector lo percibe al ver que el capítulo que sigue, en el juego ficcional, la próxima noche en que se enfrenta contra la hoja en blanco, la historia continúa sin perder su hilo hasta que termina el tránsito de aquel personaje en la vida de José García y el recuerdo apaga sus luces.

Conclusión

El libro vacío es una obra ciertamente compleja, es de pensarse que las cosas más sencillas siempre oculten una fragilidad de la que nadie pueda comprender completamente su funcionamiento. Es difícil llegar a la raíz de su ejercicio narrativo, exige un lectura cuidadosa de cómo se introducen los distintos elementos, y observar no sólo la imagen principal de la obra, sino también lo que hay en el fondo del espejo y que en el caso de *El libro vacío*, cambia continuamente.

El espejo se logra, si se toma en cuenta tanto la teoría enunciada por Dällenbach como las re-

flexiones realizadas por Gide, hay una continua y persistente referencia hacia una enunciación, en este caso, la escritura, y a la vez, lo importante en esta historia es que un hombre común y corriente pero con una necesidad desesperante por escribir algo maravilloso cuente la historia, también se logra una proporción entre el todo que representa al texto, ya que las frases lapidarias, aunque independientes posean tanta fuerza, su principal propiedad radica en justificar la escritura de José García y sus constantes inseguridades y cuestionamientos.

Las perspectivas en el espejo se turnan a lo largo de la historia, a veces, el problema de la escritura parece persuadir todo, en otras, se desatan las historias que García lleva dentro y toma por completo su papel de escritor en el juego ficcional y delinea con dulzura personajes que habitan sus recuerdos, aquel silencio tan fecundo: su maestra de escuela, su abuela, la amante por la que se desvivió tanto tiempo y aún le duele pensar en ella, su primer amor.

Bibliografía

DÄLLENBACH, L. (2011). *Reflexivity and Reading*. EUA: The Johns Hopkins / University Press.

DEL PRADO, J. (et. cols.). (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. España: Universidad de Castilla-La Mancha.

GIDE, A. (Traducción de David Roas). (1951). *Journal*. 1889-1939. París: Gallimard.

SÁENZ VALÁDEZ, A. (2011). *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

VICENS, J. (2009). "Josefina Vicens habla de *El libro vacío*". GONZÁLEZ DUEÑAS, D., TOLEDO, A. *Josefina Vicens: la inminencia de la palabra*, México: Ediciones sin nombre / Universidad del Claustro de Sor Juana.

_____. (Prólogo Aline Petterson). (2013). *El libro vacío, Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Imagen narrativa y paratextualidad del yo en *Sociedades americanas...* de Simón Rodríguez¹

GRECIA MONROY SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
grecia.monroy@gmail.com

Como seres humanos, la comprensión del mundo no sucede únicamente a través de nuestra experiencia inmediata, sino también por lo que otros han comprendido antes o al mismo tiempo que cada uno de nosotros. Esta comprensión es posible, fundamentalmente, porque somos capaces de proyectarnos en el tiempo y el espacio gracias al lenguaje y a la capacidad de hacerlo perdurable mediante la escritura. Los textos tienen, por eso, la cualidad de hablarnos tanto del mundo como de nosotros mismos. Sin embargo, ya que ni nosotros ni el mundo hemos sido siempre iguales, la comprensión de los textos tiene, en ocasiones, más mediaciones que las que una época determinada nos permite entender.

Los que estudiamos literatura sabemos bien esto. De hecho, ese problema es el que justifica la

existencia de una profesión como la nuestra, que a veces puede parecer tan inútil. El problema de la mediación es el meollo de muchas de las actividades en las que los “literatos” nos ocupamos. Tanto la traducción, como la edición y la crítica literaria tienen en común hacer comprensible para alguien lo que, al menos a primera vista, no lo es o ha dejado de serlo. La traducción de una lengua a otra es la muestra más contundente de esto, porque se basa en la divergencia del código lingüístico que permite la comunicación. Sin embargo, aun cuando se trata de una misma lengua, hay variaciones que dependen de la condición histórica de los modos de expresión y de comunicación. Esos cambios ameritan, en cierto modo, un tipo propio de “traducción” que haga comprensible lo que el devenir de las circunstancias vuelven ilegible.

¹ Trabajo ganador del 1er Premio de Crítica literaria “Elvira López Aparicio” convocado por la Universidad Autónoma de Aguascalientes

Esa historicidad no sólo se refiere a las variaciones que, desde un criterio meramente cronológico, son resultado de los acontecimientos que conforman el contexto referencial de los textos, sino que también incluye la manera particular en que un sujeto vive y da cuenta del mundo mediante la palabra escrita. Esta *historicidad radical de los discursos*² opera, pues, no sólo en los textos del pasado, sino en cada uno de los fenómenos textuales que está ocurriendo en el presente. Cada texto es resultado de una compleja red de interacciones: las circunstancias desde las que es enunciado, las intenciones del autor que lo escribe, las formas discursivas o géneros literarios con los que está en diálogo o en ruptura, las mediaciones por las que tiene que pasar en el campo de producción, etc. Todo esto constituye la historicidad del texto y su desconocimiento, en ocasiones, puede volverlo “incomprensible”. Es en

este punto donde la edición y la crítica literaria entran en juego.³

Decir que la crítica literaria, en tanto discurso que dialoga “profesionalmente” con los mensajes literarios, tiene la función de hacer comprensible para un público lo que un cierto autor “quiso decir” no es nuevo. Sin embargo, vale la pena traer a cuento este supuesto para poder deslindarlo de lo que quiero decir aquí. Colocar a la crítica literaria y a la edición con la función común de hacer comprensible lo que los desfases entre la historicidad del texto y la de los lectores vuelven difuso, es un gesto que pretende unir, asimismo, dos “partes” del texto que a veces se consideran por separado: su materialidad y su inmaterialidad, entendiendo por esto último sus contenidos “abstractos” o las ideas en estado “puro”. Hacer comprensible únicamente “las ideas” de un texto, sin importar la forma material que adquiere en

² Retomo estas palabras de lo dicho, en coincidencia formal, aunque con matices de sentido particulares, por Arturo Andrés Roig y Henri Meschonnic. En el primero, historiador de las ideas argentino, la frase aparece como título de una entrevista (“La radical historicidad de todo discurso”). En *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano* (Homenaje a Arturo Andrés Roig), número especial de la revista *Análisis*, vol. XXVIII, enero-diciembre de 1991, pp. 129-136) en la que explica, entre otras cosas, que cualquier discurso nace en relación con otros y en el seno de una totalidad social conflictiva. En el segundo, crítico literario francés, las palabras provienen de un ensayo en el que argumenta la necesidad de que el sujeto sea el foco de atención de la teoría del discurso: “[...] es la obra la que hace la lengua, y no la lengua la que hace la obra [...] no más genio, naturaleza, sino historia. Radicalmente historia” (“Olvidarse de Hegel, acordarse de Humboldt” [2004]. En H. MESCHONNIC (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo Editores, p. 51).

³ Con “edición” me refiero a la labor de dar forma material, impresa o electrónica, a los textos, lo cual conlleva, por supuesto, la crítica textual, entendida como “[...] la suma de los principios y procedimientos de los que se sirve el editor para transmitir el mensaje contenido en las obras de autores antiguos o modernos [...]”. Este método parte, podríamos decir, de un principio de incertidumbre al respecto de las variaciones, omisiones y errores que ha sufrido un texto en su proceso de transmisión. Así pues, “[s]us objetivos, ante este panorama desconsolador, consisten en restituir la versión más cercana al original [...]” (A. HIGASHI y A. L. ZAVALA (coords.). (2012). Introducción a la edición crítica y a la crítica textual [inédito]). Ahora bien, por “crítica literaria” me refiero a la actividad, menos “práctica” y más discursiva, que tradicionalmente ha caracterizado al crítico como aquel “[...] que puede captar y comunicar el mayor número posible de las infinitas dimensiones que hay en toda gran obra literaria, el que más se acerca a la intuición creadora del poeta en toda su riqueza y complejidad, agotándola en todos sus sentidos” (A. ALATORRE (2004). *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Lecturas Mexicanas-CONACULTA, p. 19).

sus procesos de transmisión, es una exploración incompleta de su historicidad. De hecho, en cierto modo, constituye una negación de ella.

Ahora bien, el reconocimiento de la importancia de las mediaciones materiales por las que pasan los textos tampoco es un tema nuevo, pero sí es algo que no ha terminado de asentarse práctica y metodológicamente en la crítica literaria. Por supuesto, la edición y la crítica literaria no son las únicas disciplinas responsables de “traducir” los textos en una dimensión integral —basta tener presente los valiosos aportes que la Historia de las Ideas ha hecho, desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días, para la construcción de una historiografía particular del pensamiento latinoamericano y sus formas discursivas (ver Roig, 2008, pp. 163-192), pero sin duda tienen un lugar privilegiado y siglos de experiencia filológica e historiográfica para sumar herramientas a esta labor.

Sabemos que la edición crítica de textos antiguos ha desarrollado herramientas muy rigurosas para volver comprensibles fenómenos textuales de los que nos separan siglos de variaciones no sólo contextuales y lingüísticas, sino también las que son consecuencia de los procesos de transmisión y edición de una obra. Así pues, la edición crítica se ocupa, como ha señalado el filólogo Francisco Rico, de los problemas de transmisión relacionados con la fijación por escrito de textos orales y de las variantes originadas por las manos de los copistas. Sin embargo, a partir de la revolución cultural ocasionada por la invención de la imprenta, también se encarga de los fenómenos tecnológicos y materiales que pueden afectar o incluso determinar la estructura de los textos,

así como de las variantes que se originan, en este nuevo contexto de transmisión, por acción del editor y del impresor del texto. En ambos casos, se trata de una labor cuyo fin es reconstruir, de entre una constelación de variantes, un texto que en ocasiones ni siquiera puede ser calificado con absoluta certeza de ser el “original”, sino acaso de ser un texto “ideal” que no se ha escrito nunca, pero que está latente en sus versiones.

Así pues, el crítico tiene que ser un poco de editor y un poco autor para, respectivamente, describir las mediaciones por las que pasó el texto y para imaginar las intenciones, también cambiantes, del autor. En este sentido, el trabajo “práctico” de la edición y el “teórico” de la crítica literaria no deben estar distantes entre sí, porque no son dos momentos radicalmente diferenciados, sino más bien complementarios para la comprensión de un texto. Ambas actividades organizan y explicitan la historicidad de los textos en tanto fenómenos comunicativos cuya materialidad los *ins-cribe* de una manera particular en el mundo; la edición, en cierto modo, busca hacer resonancia de esa materialidad original en las plataformas propias de la época en la que se realiza, mientras que la crítica literaria puede dar cuenta de esta historicidad cuando opta por desempeñar una función más descriptiva que valorativa de los textos literarios.

Hay más de un opinión contemporánea que, ante la supuesta crisis de la literatura y de la crítica literaria, propone optar por una función, más que normativa, descriptiva de ésta última.⁴ Ahora bien, ¿cómo entender esta descripción sin asumirla como una actividad pasiva y anti-creativa? No se trata de proponer que la función del

⁴ Puede señalarse la propuesta que expone el crítico literario francés Jean-Marie Schaeffer en su último libro, titulado *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar literatura?* (2013, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica), al respecto de que “[...] en los estudios literarios el discurso normativo debe ce-

crítico sea meramente describir el texto en sus características superficiales, de un modo únicamente cuantitativo o enumerativo, insertándolo de una manera simplista en categorías historiográficas ya establecidas. Más bien, la propuesta sería repensar la función de la descripción y su potencial creativo en relación con la historicidad de los textos. Tanto la crítica como la edición requieren un momento descriptivo, porque están tendiendo puentes entre fenómenos que, por diversos motivos, no son del todo comprensibles y precisan ser “traducidos” para poder serlo. Así pues, la descripción de la historicidad de un texto constituye un nuevo texto y, en ese sentido, una creación.

La descripción es un momento necesario de escucha no sólo de la voz del texto, expresada en sus contenidos temáticos, sino también de los gestos latentes en el ritmo de sus páginas, de su manera de organizarse en capítulos o apartados, de sus notas y, en fin, de todos los elementos en los que el autor imprime un poco de sí mismo y en donde la historicidad de sus circunstancias se hace presente de una manera radical. Aunque creo que es posible afirmar que esto ocurre en todos los textos, creo que hay algunos en los que es más evidente un ímpetu por dar cuenta de su propia historicidad. Entre estos casos, ocupa un lugar paradigmático una de las obras del filósofo venezolano del siglo XIX Simón Rodríguez. Es preciso decir que, de hecho, muchas de las reflexiones expuestas hasta el momento, tienen sus raíces en el estudio que he hecho de este autor y de su obra, a lo largo del desarrollo de la investigación de mi tesis de licenciatura. El

acercamiento a Rodríguez me ha mostrado que, en ocasiones, hacer crítica literaria de un autor precisa repensar la manera misma en que esa crítica se lleva a cabo, pues *Sociedades americanas* desafía los modos convencionales de dar cuenta de la historicidad de los textos, así como de hacer comprensible materialmente aquello que el tiempo y las circunstancias han hecho difuso. Por ello, el estudio de la mencionada obra de Rodríguez me permitirá mostrar y ejemplificar algunas de las consideraciones anteriores sobre la relación entre crítica y edición, narración y descripción, y texto e historicidad.

Pero antes, ¿qué puedo decir para presentar a Simón Rodríguez? Su nombre es poco conocido aun entre nuestras comunidades académicas. En Venezuela y en otros países de América Latina, probablemente se le conoce más por haber sido el maestro de Simón Bolívar. Sin embargo, Rodríguez fue un hombre de muchos trabajos. Además de su labor como educador, no sólo de Bolívar, sino de otros muchos niños en escuelas populares fundadas por él en diferentes localidades de Perú, Chile y Venezuela, Rodríguez fue uno de los mayores críticos de lo que estaba ocurriendo en las recién emancipadas naciones americanas. En una afirmación como “En la América del Sur las Repúblicas están Establecidas pero no Fundadas” (1828, s/p [“Advertencia”])⁵ se manifiesta el “[...] certero sentido histórico de lo contemporáneo [...]” que Rodríguez poseía y gracias al cual pudo “[...] señalar en todos los tonos posibles, desde el dramático hasta el satírico, que en ese momento se estaba decidiendo el destino de las sociedades americanas” (Carrera Damas,

der el paso al modelo descriptivo/hermenéutico, posteórico (no antiteórico) e interdisciplinario” (reseñado por Roberto Cruz Arzabal, “Repensar el estudio literario” (21 de agosto de 2013). La tempestad. Recuperado en: <http://latempestad.mx/repensar-estudio-literario-jean-marie-schaeffer-pequena-ecologia-estudios-literarios-roberto-cruz-arzabal>).

⁵*Los textos de Sociedades americanas... que se citarán fueron consultados en versiones facsimilares, por lo que*

1973, p. VII). Rodríguez llevó a cabo, pues, la doble labor de, por un lado, ofrecer un agudo diagnóstico del presente y, por otro, de indicar los medios para lograr una verdadera fundación de repúblicas en América, y no sólo una perpetuación de las tradiciones y estructuras coloniales bajo el disfraz de una supuesta emancipación política.

Dicha labor fue llevada a cabo de manera incansable por Rodríguez mediante la puesta en práctica de sus ideas pedagógicas —base de su proyecto social—, así como de sus intentos por convencer a los gobiernos en turno de hacer efectivas las reformas sociales que eran la contraparte necesaria de los cambios políticos. Sin embargo, las ideas de Rodríguez no lograron encarnar en los proyectos políticos que determinaron el rumbo del siglo XIX latinoamericano.⁶ De ellas, lo que principalmente nos queda es su expresión en diversas publicaciones en las que Rodríguez puso por escrito sus revolucionarias ideas, al mismo tiempo que, mediante la misma forma de la escritura y publicación de las obras, llevaba a cabo otra revolución.⁷

La mejor muestra de lo anterior es su proyecto *Sociedades americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venide-*

ros. Éste es un título que está presente en cuatro diferentes obras que Rodríguez publicó en distintas fechas, imprentas y ciudades a lo largo de los catorce años que van de 1828 a 1842. Sin embargo, todas forman parte de un mismo proyecto que, por razones de tipo económico y político, Rodríguez nunca pudo publicar por completo y que fue sacando a la luz fragmentariamente conforme las circunstancias se lo permitían. A muy grandes rasgos, estas publicaciones son un tratado político, pedagógico y filosófico sobre “el estado actual de la América” en el que “el autor ha procurado reunir pensamiento en favor de la causa social” (Rodríguez, 1828, s/p [“Advertencia”]). Se trata, pues, del intento de Rodríguez de difundir el proyecto que había formado a lo largo de muchos años de viajes, trabajo y reflexión sobre las sociedades de América Latina.

Aunque no sea evidente, esta breve descripción de *Sociedades americanas...* constituye ya una toma de postura. El gesto mismo de agrupar cuatro obras con un mismo título y decir que se trata de un *proyecto* determina el modo en que esos textos pueden ser leídos. En este sentido, no podemos perder de vista que la objetividad de una descripción nunca es absoluta, pues supone una *selección*, muchas veces inconsciente,

se referirán sus datos originales de edición.

⁶*Sin embargo, el pensamiento de Rodríguez sí tuvo continuidad. Hay, al menos, una línea de recuperación de sus ideas en el filósofo chileno Francisco Bilbao, el cual, a su vez, pudo haber sido el “conducto” para que las ideas de Rodríguez “llegaran a la generación de José Martí, escritor que, en muchos sentidos, es el más radical continuador de Rodríguez” (R. MONDRAGÓN. (2012). Francisco Bilbao y la caracterización de la prosa de ideas en nuestra América en el siglo XIX, tesis de doctorado inédita. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, p. 142).*

⁷*A grandes rasgos, la obra de Rodríguez se compone de, por un lado, textos cuya intención fue responder a una circunstancia muy concreta; en este rubro se ubican seis diferentes escritos que Rodríguez dirigió a ayuntamientos, directores de escuela y demás agentes del gobierno. Por otro lado, hay al menos otros catorce escritos que, sin perder su carga de historicidad, se proyectan más allá de sus circunstancias y amplían radicalmente los interlocutores a los que se dirigen; entre estos textos, además de las publicaciones de Sociedades americanas, destacan El libertador del Mediodía de América y sus compañeros de armas, defendidos por un amigo de la causa social (1830) y la serie de once artículos titulada Partidos (1840).*

de elementos a ser descritos, así como una *organización* discursiva de esos mismos elementos. Es inevitable, entonces, que la objetividad de la descripción, mediada siempre por la voz de una subjetividad, conlleve una valoración. Sin embargo, esto no se contraponen con lo que en párrafos anteriores se planteó sobre una crítica literaria más descriptiva que valorativa, siempre y cuando la valoración se lleve a cabo reconociendo cómo se ha gestado y cuáles son las consecuencias que tiene sobre el objeto de estudio.

Para el caso de Simón Rodríguez, hay un trabajo en particular que constituye un parte aguas en la aproximación a su obra, ya que se trata de una descripción que no sólo tomó forma a nivel textual como un breve estudio bibliográfico, sino también material, pues es la primera compilación de los escritos de nuestro autor (Grases, 1954). Este importante trabajo fue encargado al filólogo venezolano-catalán Pedro Grases en 1954, cuando se conmemoraron 100 años de la muerte de Rodríguez. El estudio bibliográfico con el que Grases presentó la compilación de textos se conoce con el título de “La peripecia bibliográfica de Simón Rodríguez”. Mediante ese sugerente título, Grases parece insinuarnos que la historicidad de las obras de Rodríguez no es algo de lo

que se pueda dar cuenta únicamente describiéndolas de manera cronológica, sino que se trata de una “peripecia” que precisa ser narrada. En este sentido, la aproximación a una obra o a una serie de obras puede requerir, además de una clave descriptiva, una clave narrativa.

Describir un texto implica narrar su historia. Como diría el teórico francés Gerard Genette a propósito de la mimesis y la diégesis en la literatura, ni la narración ni la descripción se suelen encontrar en estado puro, ya que “[...] desde el punto de vista de la representación, contar un acontecimiento y describir un objeto son dos operaciones similares que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje” (Genette, 1991, p. 203). Concediéndonos la licencia de extrapolar estas reflexiones al ámbito de la crítica literaria y de sus relaciones con la historicidad de los textos, podríamos decir que al estar estos en el cruce de “un siglo y un segundo” o de lo sincrónico y lo diacrónico, demandan ser comprendidos tanto en clave descriptiva como narrativa. Una de las tareas de la crítica literaria sería encontrar y volver comprensible la narración que se encuentra latente en los gestos de escritura y de edición de una obra, lo cual no es sólo un ejercicio historicista de contraste referencial, sino una búsqueda

⁸ Las cuatro obras se publicaron, respectivamente, en: 1) *Arequipa*, en 1828; 2) *la Imprenta del Instituto en Concepción*, en 1834; 3) *la Imprenta del Mercurio en Valparaíso*, en 1840; y 4) *la Imprenta del Comercio en Lima*, en 1842. Además de estas cuatro publicaciones, hay varios textos asociados al proyecto de Sociedades americanas, entre los cuales se encuentran diferentes fragmentos de la obra publicados por entregas en periódicos, así como dos textos (*Crítica de las providencias del gobierno [1843]* y *Extracto sucinto de mi Obra sobre la Educación Republicana [1849]*) cuya vinculación con el proyecto no es explícita, sino que se delata en diferentes gestos editoriales y paratextuales que dan cuenta del ímpetu de Rodríguez por dar a conocer, como se pudiera, las ideas de su proyecto.

⁹ Como explica Daniela Rawicz: “[...] una de las explicaciones de la accidentada historia del escrito tiene que ver con el rechazo que provocaron las ideas y proyectos de Simón Rodríguez en las nuevas clases dominantes de los países americanos. [...] De aquí que sus audaces propuestas causaran la irritación de más de un funcionario del gobierno que no dudó en retirarle el apoyo cuando sus proyectos editoriales iban más allá de lo permitido” (*“Ensayismo y utopía del lenguaje en Sociedades americanas en 1828 de Simón Rodríguez” en E. F. NADAL (comp.). (2001). Itinerarios socialistas en América Latina. Córdoba: Alción, p. 46, nota 14).*

de la historicidad misma de un sujeto y de una voluntad. Estos gestos pueden estar dispersos a lo largo de las páginas de la obra, pero también pueden hallarse en algunos lugares discursivos privilegiados para el despliegue de la subjetividad, tal como explicaremos más adelante a propósito de Simón Rodríguez.

Antes de dar paso a esto, es preciso señalar que otra de las razones por las que el trabajo de Pedro Grases es un parte aguas para el estudio de la obra de Rodríguez es que ofrece un sistema de filiación y de cronología de los textos a partir de una rigurosa investigación de archivo y de las referencias hechas por otros autores, pero, fundamentalmente, a partir de lo que el propio Rodríguez escribió sobre “las andanzas de sus escritos”. Grases presta atención a las narraciones de las “peripecias bibliográficas” que Rodríguez dejó escritas en *epitextos*, como cartas, así como en los *paratextos* de las publicaciones de *Sociedades americanas...*, y reconoce que en esos contenidos, que podrían parecer marginales respecto a los temas “principales” de los textos, se encuentran claves fundamentales para comprender cómo se articulan las diferentes publicaciones del proyecto. En este sentido, la narración es una estrategia que el mismo Rodríguez empleó para dar cuenta de las dificultades que tuvo para publicar por completo su obra; de manera que, en el momento de la recepción crítica, es preciso escuchar esa narración con el fin de “traducirla”, tanto en el nivel de la interpretación de sus contenidos, como en el del trabajo de compilación y reedición de la obra, tal como hizo Grases.

La narración permite pensar la publicación de la obra de Rodríguez no como algo estático y cerrado, sino como un proceso dinámico y abierto, cuya vigencia radica precisamente en su historicidad. En este sentido, la “peripecia bibliográfica” de Rodríguez puede ser leída como una alegoría narrativa que permite que la vida y la voluntad que determinaron ese hecho de escri-
ta y de expresión se manifiesten más claramen-
te. Grases inaugura una propuesta metodológica
para el estudio de la obra de Rodríguez que se
podría hacer extensiva a otros autores de la tra-
dición latinoamericana. Esta propuesta se con-
trapone a una visión en la que los procesos de
publicación y edición de la obra se miran como
algo marginal o, en todo caso, meramente com-
plementario respecto a los “grandes contenidos
de la gran obra”; en otras palabras, va a contra-
pelo de una perspectiva en la que se resta im-
portancia a los caminos en los que las ideas y la
voluntad del autor se hacen presentes, objetivas
y materiales en la realidad. Vale la pena aclarar
que no se trata de abogar por una crítica litera-
ria cuyo fin sea expresar lo que el autor quiso,
como si éste fuera la autoridad infalible y exclu-
siva para comprender la obra.¹⁰ La propuesta, en
cambio, es prestar atención, en justa medida, a
la voz del autor respecto a su obra en tanto hue-
lla de la historicidad de ésta.

El estudio bibliográfico de Pedro Grases es
un intento inaugural de escucha y diálogo con
las ideas de Rodríguez sobre la publicación de
su propia obra. Al recuperar, a manera de citas,
algunas de estas declaraciones, Grases va recons-
truyendo la narración que corre paralela con la
descripción de *Sociedades americanas*. Esta for-
ma de narración crítica tiene uno de sus focos
principales en la imposibilidad de Rodríguez de
publicar su obra:

Durante su vida no le acompañó la suerte
para publicar y difundir sus ideas. Hombre
de vastísima experiencia humana, de pro-
funda reflexión y buen conocedor de las so-
ciedades, quiso en diversas ocasiones iniciar
formalmente la edición de sus escritos. En
Chile y en el Perú, como vamos a ver, in-
tentó imprimir sus textos. Apenas comen-
zados sus propósitos, nuevas inquietudes o
desazones le llevaban a otros sitios, donde

reemprendía la obra. Hombre de admirable tensión, no cejó nunca en su empresa, pero la fortuna le fue adversa (Grases, 1954, pp. XLIII y XLIV).

Al leer a Rodríguez en clave narrativa, se configuran tópicos que van dibujando un perfil del autor y de su modo de relacionarse con su obra, los cuales tienen una cualidad metafórica que puede condensar, en una sola imagen, la historicidad del texto y la del autor. La tensión entre descripción y narración se resuelve en *imágenes narrativas* que, al mismo tiempo que explican el texto, también cuentan su historia. En el caso de la obra de Rodríguez, una de las imágenes más importantes es la del *baúl* que contenía la “[...] enorme serie de manuscritos que [Rodríguez] cargaba consigo para todas partes y que había bautizado con el nombre de «Sociedades americanas»”, la cual era “[...] síntesis de cuanto había observado y escrito en cincuenta años de vida andariega por América y Europa [...]” (Cova, 1973, p. XXXI). Prestar atención a esta imagen no implica abogar por la recuperación real del baúl de Rodríguez —que, según se sabe, fue destruido en un incendio—,¹¹ sino de darle su lugar como imagen verosímil de la intención y voluntad de Rodríguez en su afán de transmitir el conocimiento que había ido elaborando a

lo largo de sus años de experiencia. Al final de cuentas, lo que la imagen del baúl transmite es la idea de un proyecto que existía en forma de manuscritos, los cuales, pese a no haber alcanzado los beneficios de perdurabilidad de la imprenta, se encontraban listos para hacerse públicos.

Ahora bien, las imágenes narrativas no reemplazan la investigación de lo que efectiva y objetivamente ocurrió con un texto, ni deben tener la función de evadir los hechos que determinaron cómo se escribió y publicó. En el caso de *Sociedades americanas...*, estos hechos serían los referentes a cuestiones tales como por qué no fue posible para Rodríguez publicar todo su proyecto por entero, por qué eligió ciertas ciudades y ciertos años para publicar, bajo qué criterios eligió los fragmentos a publicar, cómo eran sus relaciones con los editores de la época, quién costaba los gastos de publicación, cómo era la difusión y venta de sus textos, etc. Sin embargo, lo que las imágenes narrativas hacen es añadir a estas consideraciones “objetivas” algo de la “subjetividad” propia tanto del autor como de los receptores que, a lo largo de los años, lo han leído y han transformado sus impresiones en tópicos que arrojan luz sobre la manera en que la historicidad de la obra se desarrolla y, en cierto modo, configura un imaginario alrededor de la figura del autor y de su obra. Por supuesto, estos

¹⁰ Esto se conoce como “falacia intencional”, tal como explica Paul Ricoeur en su libro *Teoría de la interpretación* (2006. México: Siglo XXI, p. 43): “Por una parte tendríamos lo que W. K. Wimsatt llama la falacia intencional, que sostiene la intención del autor como el criterio para cualquier interpretación válida del texto, y por otro lado, lo que yo llamaría, de forma simétrica, la falacia del texto absoluto: la falacia de hacer del texto una entidad hipostática sin autor”.

¹¹ Con datos de Pedro Grases, Fabio Morales escribe: “Los dos cajones de papeles y libros que llevaba consigo Rodríguez en el momento de fallecer, quedaron, según se cree, en Guayaquil. Parece ser que la mayor parte de los manuscritos habían sido recogidos y ordenados por Alcides Destruque, y se perdieron en el incendio ocurrido en dicha ciudad entre el 5 y el 7 de octubre de 1896” (1990. “Cronología”. En *Sociedades americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 334).

tópicos no deben ser tomados de manera literal ni volverse lugares comunes que encubran y nos alejen de una investigación rigurosa del texto. Es fundamental reparar en que su sentido metafórico tiene una función metodológica, ya que es punto de partida o una primera hipótesis de trabajo en la aproximación a la obra.

Volviendo a Rodríguez, la imagen narrativa del *baúl* orienta hacia una caracterización y comprensión de la obra como un proyecto, más allá de su fragmentación formal. Se trata de una metáfora que condensa la tensión entre la completud de la obra y las circunstancias adversas que impidieron su publicación. Además, pone en juego, mediante una especie de retórica de la imaginación, una serie de valores asociados a su sentido; por ejemplo, la imagen narrativa sobre que Rodríguez llevaba deambulando con él sus escritos en un baúl y que los iba mostrando a todo aquel que se lo permitiera, transmite la convicción que este autor tenía en sus ideas, así como en la necesidad de expresarlas. Así pues, la expresión de las ideas se erige como un criterio para juzgar el hecho de que *Sociedades americanas* se haya ido publicando por partes y permite entender que el ímpetu de la expresión es un valor más importante que el deseo de querer publicar de una sola vez una obra perfecta y completamente terminada.

Si desarrollamos la metáfora narrativa del baúl de manera contrastiva con la estructura de cada una de las publicaciones de *Sociedades americanas* y con las declaraciones que Rodríguez fue dejando en los paratextos de éstas, la hipótesis de la supremacía de la *expresión* sobre la *perfección* de las ideas como valor estructurador del proyecto se comprueba y la metáfora adquiere un sentido crítico renovado. Asimismo,

determina la visión que se tiene de *Sociedades americanas*, ya que la sola afirmación de que se trata de algo “incompleto” es una toma de postura, que puede parecer ingenua, pero que tiene un sentido profundo: si la obra llegó a nosotros incompleta es porque existe un “todo-completo”, al menos como idea reguladora, que permite afirmar esta incompletud. Y es precisamente la certeza de que había un “gran proyecto” —ilustrado en la imagen narrativa del *baúl* con los manuscritos— lo que permite redefinir la función de cada una de las publicaciones de *Sociedades americanas* y de las relaciones que se establecen entre ellas. Por supuesto, esto tiene consecuencias tanto en la descripción discursiva que se puede hacer de la obra, como en su “descripción material”, es decir, la edición moderna de los textos.¹²

Resumiendo las reflexiones anteriores, es indudable que Pedro Grases propone, desde su misma práctica de investigación y de escritura, una metodología crítica que se basa fundamentalmente en la atención a los comentarios de Rodríguez sobre su obra y a la narración de las “peripecias bibliográficas” que influyeron en la estructura y publicación de los textos. Así pues, Grases pone bajo el reflector un espacio discursivo en el que se expresa de manera privilegiada la voz del autor al respecto de su propio modo de expresión y escritura: los elementos paratextuales que Rodríguez dispuso en cada una de sus publicaciones. Recordemos que la categoría de “paratextual” fue enunciada por el teórico literario francés Gérard Genette a propósito de los elementos (títulos, prólogos, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones, borradores, esquemas...) que no están propiamente incluidos en el texto “principal” (usualmente identificado con el *contenido*), pero que se encuentran alrededor de

¹² La necesidad de esto último se hace evidente si consideramos que la única edición de Obras completas de

éste, acompañándolo y construyéndolo como una obra dirigida a un público. En palabras de Genette: “[e]l paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público” (Genette, 2001, p. 7).

Como cualquier elemento discursivo, la forma y función de los paratextos están sujetas a los cambios históricos del campo literario.¹³ Por esa razón, quizás resulte más productivo hablar de “efectos paratextuales” —categoría que Genette enuncia, mas no desarrolla a profundidad— que sólo de paratextos, pues la intención no es definir un conjunto homogéneo de formas discursivas, sino más bien señalar ciertos espacios textuales en los que es posible identificar de manera más intensa cómo la obra *se construye a sí misma* como comunicable para un público.

En el caso de Simón Rodríguez, los efectos paratextuales de sus obras tienen la función no sólo de mediar entre la intención del autor y el campo discursivo de la época, sino también de *formar* ese mismo campo con la proyección de la voluntad del autor y de la toma de responsabilidad de su discurso. En ese sentido, pueden ser considerados en sí mismos síntomas de la formación de los elementos del campo de producción discursiva (editores, impresores, traductores, público, etc.). Esto se explica más claramente si pensamos que el siglo XIX latinoamericano dio

lugar a un campo de producción discursiva (ya filosófica, ya política, ya literaria) cuya formación iba de la mano de los procesos de emancipación que atravesaba todos los niveles de la vida de las nuevas repúblicas americanas. Entonces, no es demasiado aventurado postular que muchos de los autores de esa época, entre los cuales Simón Rodríguez sería un caso ejemplar, sintieron la necesidad de plasmar su *intención* y *responsabilidad* aprovechando al máximo la densidad discursiva de la paratextualidad.

Los efectos paratextuales que se encuentran en *Sociedades americanas* podrían tener al menos dos maneras de ser categorizados en cuanto a la función que cumplen. Por supuesto, ambas categorizaciones están estrechamente vinculadas y, de hecho, se podría decir que son dos caras de una misma moneda. Sin embargo, resulta pertinente enunciarlas de manera distintiva con el fin de explorar al menos algunas de las cualidades explicativas que la paratextualidad tiene para la comprensión de la obra de Simón Rodríguez. Por un lado, estarían los efectos paratextuales entendidos como reflexiones *metaeditoriales*. De hecho, el paso de lo *paratextual* a lo *metaeditorial* responde a la necesidad de dar cuenta del lugar privilegiado que Rodríguez otorga a los paratextos, lo que hace que la balanza de estos con el “texto principal” se encuentre muy equilibrada. El peso de los paratextos es tal que, por decirlo

Rodríguez (2 tomos, Caracas, Universidad Simón Rodríguez, 1975) que se ha hecho hasta ahora introdujo al menos dos variantes editoriales que alteran la comprensión de *Sociedades americanas*...: por un lado, fusiona los textos de 1834 y 1840 en un sola obra titulada *Luces y virtudes sociales*; por otro, separa a ésta de las otras dos publicaciones de *Sociedades americanas*, abriendo una brecha entre las cuatro publicaciones y provocando que se pierda su sentido como un único proyecto. Esta edición se ha replicado en reimpressiones posteriores (1988, 2001, 2011), así como en el tomo que la Biblioteca Ayacucho dedicó a *Sociedades americanas* (1990).

¹³ Lo que en una época es un paratexto puede después dejar de funcionar como tal, ya sea ganando autonomía, o desapareciendo al pasar por nuevas ediciones (cuando una obra es despojada de sus prólogos o notas originales, por considerarlos sin vigencia). Piénsese, por ejemplo, en los prefacios o prólogos de obras que luego han sido leídos como ensayos o manifiestos de una corriente literaria o de pensamiento. Un ejemplo de ello es el prólogo a *Cromwell* de Víctor Hugo, el cual representa el gran manifiesto del romanticismo.

de algún modo, pierden su carácter *para-* (“junto a”, “al margen de”) y adquieren una función de intensificación, más que de soporte, respecto al “texto principal”. Por ello, el prefijo *meta-*, que puede tener el sentido de algo *que actúa sobre sí mismo* —de manera análoga a lo que ocurre en el término *metalingüístico*, enunciado por Roman Jakobson como una de las seis funciones de la lengua—, se perfila como una partícula más funcional para dar cuenta de una conciencia plena por querer llevar la reflexión hacia el objeto mismo desde el cual se está hablando.

La reflexión metaeditorial es abundante en cada una de las publicaciones que conforman *Sociedades americanas* y se puede sistematizar en al menos ocho temas. Estos, al provenir de lo metaeditorial, tienen una función no sólo pasiva, en tanto condensan la reflexión de Rodríguez, sino también activa, porque expresan y explican la misma práctica escrituraria y editorial del autor, es decir, la manera en que se situaba en el campo discursivo de su época y en la que le fue dando forma material a sus ideas. En ese sentido, más que temas, son claves de lectura para entender el fenómeno de la obra como tal. Estas ocho claves son: intención autoral, expresión de las ideas, libertad de imprenta, propiedad de las ideas, los tiempos de la lectura, economía del consumo de la escritura, el género discursivo de la introducción y la previsión del proyecto. No es suficiente el espacio de estas páginas para desarrollar por extenso cada una de ellas. Sin embargo, ejemplificaremos brevemente una que ya ha sido mencionada en párrafos anteriores: *la expresión de las ideas*. Esta clave es un tema a la vez que un criterio de valor que invita a pensar que la adversidad de las circunstancias para que Rodríguez realizara efectivamente sus ideas fue un aliciente para expresarlas. Esto tuvo consecuencias sobre la forma misma de la publicación de esas ideas, por lo que la fragmentariedad de *Sociedades americanas...* es consecuencia, en

parte, del carácter necesario y urgente que Rodríguez dio a la expresión de las ideas:

Bueno es, sin duda, que las obras sean completas y perfectas; pero, también, por quererles dar toda su extensión, ó por empeñarse en perfeccionarlas, al extremo, la sociedad se queda sin las cosas, y los autores sin el premio que esperaban por ellas
(Rodríguez, 1834, p. 7).

Este planteamiento es metaeditorial en tanto lleva la atención del lector a los cómo y porqués de la expresión y publicación de las ideas. Asimismo, esa declaración resuena en la práctica editorial que Rodríguez ejerció en *Sociedades americanas*, además de que, de manera análoga a las imágenes narrativas delineadas a partir de la recepción la obra, insinúa algunos criterios valorativos que permiten comprender mejor cómo ésta *se presenta* a sí misma. En este sentido, se podría establecer una escala de valores en la que la “perfección” de la obra es “buena”, pero jamás “preferible” a la “incomunicabilidad” de las ideas. Para Rodríguez, la obra tiene una función comunicativa primordial y, por ello, su importancia expresiva está dada por las circunstancias en las que la comunicación acontece.

Lo metaeditorial es una reflexión que recae sobre el proceso mismo de expresión y edición material de las ideas, visibilizándolo, justificándolo y colocándolo en relación con otros *modos de decir*. Asimismo, es la manera en que la obra se representa a sí misma, volviéndose simultáneamente *sujeto y objeto* de la reflexión. A través de lo metaeditorial, la historicidad del texto se pone de manifiesto porque, en cierto modo, es una forma de *narrar* su propio devenir. Así, la atención a los comentarios metaeditoriales permite reparar en que una de las vertientes más importantes y nutridas del pensamiento de Simón Rodríguez, en estrecho vínculo con sus ideas políticas, socia-

les, pedagógicas y filosóficas, es precisamente lo que tiene que ver con *cómo decir*. A Rodríguez no le pasó desapercibido que la reflexión sobre las formas de decir, los modos de expresión y los fines de la comunicación era imprescindible en el contexto de la fundación de una nueva realidad histórica para América Latina.

Ahora bien, de la mano con lo metaeditorial, otra de las categorizaciones posibles de los efectos paratextuales sería la de una “paratextualidad del yo”, la cual permite dar cuenta de los vínculos de lo paratextual con algunos recursos de la escritura autobiográfica. Éste es un planteamiento que debe desarrollarse con cuidado, pues no se puede pasar por alto que las “escrituras del yo” se definen a partir de una intención muy precisa que es, a grandes rasgos, lograr, mediante recursos de la ficción y del lenguaje, una identificación creativa de la vida de quién narra con la narración misma; cosa que no ocurre tal cual en *Sociedades americanas*. Sin embargo, reelaborando la categoría de paratextualidad de Genette, así como una imagen de la crítica literaria Silvia Molloy a propósito de las introducciones como géneros discursivos prosopopéyicos que, en cierto modo, *re-presentan* por última vez al autor (1996, p. 11), sería posible imaginar un tipo especial de paratextualidad cuya función no sólo es ubicar una obra dentro del campo discursivo de su época, sino también dotar al autor de un espacio extra para, a partir del uso de algunos recursos propios de las escrituras del yo, ejercer “[...] una acción sobre el público, al servicio, más menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente [...]” (Genette, 2001, p. 7). En el caso de Rodríguez, esta “lectura pertinente” tiene como uno de sus principales objetivos lograr una comprensión, por parte del lector, del *desde dónde* escribe el autor.

En este sentido, el ímpetu por la historicidad que caracteriza la escritura de Rodríguez atraviesa lo paratextual pues este espacio discursivo permite, más fácilmente que otros, el despliegue de la representación que el autor hace de sí mismo en relación con su obra. Los vasos comunicantes con lo metaeditorial son evidentes, sin embargo, la categoría de *paratextualidad* del *yo* muestra de una manera más precisa cómo la producción de una obra está mediada por la voluntad de un sujeto que precisa *presentarse* y *re-presentarse* a sí mismo como condición para que sus ideas puedan ser leídas como *verdades verosímiles*. Por el tipo de textos que Rodríguez realizaba, los cuales estaban en estrecho vínculo con circunstancias concretas y, de hecho, estaban pensados para ser puestos en práctica en esas mismas circunstancias,¹⁴ era muy importante que las ideas fueran no sólo verdaderas en un nivel abstracto, sino verosímiles en tanto fueran capaces de corresponderse con el sujeto que las enunciaba. De ahí la importancia de que este sujeto, en este caso Rodríguez, pudiera representarse a sí mismo durante la exposición de sus ideas, mediante el uso conjunto de efectos paratextuales y recursos autobiográficos.¹⁵

En ocasiones, estos recursos autobiográficos se expresan en clave narrativa, como en este ejemplo de *Sociedades americanas* de 1828:

Hace 6 años que está un buen hombre aconsejando, á los americanos, *en cuantas partes y ocasiones se ha hallado*

UNION Y PRECAUCIONES.

Casi cuantos lo han oido, se han burlado de sus temores

. . . . *tal vez tienen razon*

pero

cien años estuvo Noé anunciando el Diluvio

¹⁴ Desde la perspectiva de nuestro filósofo, para que la independencia, como acontecimiento político e histórico,

y al fin llovió
(Rodríguez, 1828, p. 26).

En un par de líneas, Rodríguez cuenta sus intentos infructuosos de “aconsejar a los americanos”, así como las burlas que esto le ha ocasionado. El tema de las dificultades para dar a conocer sus ideas se refuerza con un recurso retórico-narrativo en el que Rodríguez se analoga con un personaje bíblico —Noé— cuyos avisos —al respecto del Diluvio— tampoco fueron atendidos, pero resultaron ser completamente verdaderos. La analogía le permite poner un poco de sarcasmo y humor, en forma de una velada advertencia, a lo que sería sólo un dato biográfico sobre el tiempo que ha empeñado en difundir sus ideas. Asimismo, le permite interpelar indirectamente a aquellos que “se han burlado” de sus consejos, “concediéndoles” la posibilidad de que estén en lo correcto y rematando la ironía con el ejemplo —discursivamente incontrovertible— del anuncio del Diluvio hecho por Noé.

En otras ocasiones, Rodríguez lleva la *paratextualidad* del yo aún más al límite porque la

desarrolla no sólo con recursos narrativos, sino también con elementos gráficos de la escritura. Por ejemplo, en la segunda página de *Sociedades americanas* de 1828, en el apartado titulado “Advertencia”, Rodríguez escribe:

El autor será
(aquí pondrá cada uno lo malo que le parezca) . . . pero no se trata de su persona. *La causa social* será siempre respetable
(Rodríguez, 1828, s/p [“Advertencia”]).

Este texto es al mismo tiempo un fragmento a ser completado (de ahí el uso de puntos suspensivos) y una instrucción (enmarcada entre paréntesis) sobre cómo hacerlo, abriendo así el espacio para una burla auto-referida al mismo autor/Rodríguez. Se trata de una interpelación directa a sus detractores con el fin de deshacer una falacia argumentativa *ad hominem* y poner por delante de sí mismo, como causa trascendente, la idea de la *causa social*. Ahora bien, este recurso no tiene la función de proclamar una “muerte del autor” o un deslinde de responsabilidades de éste

deviniera en libertad, en tanto modo de existencia cotidiano de cada sujeto y de las sociedades, no era ya precisa la lucha cuerpo a cuerpo, sino lograr que el “cuerpo social” tomara conciencia de sí mismo. En este sentido, el proyecto Sociedades americanas puede ser caracterizado como un instructivo social que presenta un diagnóstico, una crítica, un plan y un método para que las repúblicas americanas sean verdaderamente fundadas mediante la acción de sus propios ciudadanos; de ahí que sus contenidos tengan una fuerza ilocutiva que los proyecta hacia su realización y los hace trascender más allá de su función discursiva.

¹⁵ *Es posible señalar un vaso comunicante con lo que sucede en el ensayo literario, en el cual también se intenta abrir, desde la escritura, un espacio para la subjetividad. Recordemos que este género nace “[...] como una tensión entre el ámbito intelectual y el de lo experimental [...]” y es una “[...] nueva forma de simbólica de relación del hombre y el cosmos: lo intelectual como quehacer que simboliza una práctica” (L. WEINBERG. (2004). Umbral del ensayo. México: CCYDEL-UNAM, p. 18). Así pues, el ensayo tiene una dimensión material que lo enraíza en la realidad, ya que la materia de reflexión intelectual que presenta tuvo que pasar por un conocimiento de la experiencia. A partir de ello, se puede comprender mejor el particular desarrollo que el ensayo tuvo en América Latina, especialmente a partir del siglo XIX, en el que se volvió el modo de presentación y representación discursivo más característico del pensamiento latinoamericano; a este fenómeno, desde el campo de la historia de las ideas, Arturo Andrés Roig lo llamó “espíritu de ensayismo” (“El Siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas” en L. ZEA. (dir.). (1986). El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.*

con su texto; para comprenderlo a cabalidad, hay que tomar en cuenta que Rodríguez efectivamente había sido blanco de burlas y descalificaciones personales que eran enarboladas como razones suficientes para rechazar sus ideas.¹⁶ En este sentido, en el ejemplo citado lo que nuestro autor hace no es sólo enunciar el argumento, sino construirlo discursivamente en interacción con el lector. Sin embargo, esta construcción argumentativa pasa por un necesario momento de deconstrucción del lugar de enunciación del autor, ya que, si no se cuestiona la propia voz, resulta imposible cuestionar el mundo. Por ello, no se trata de la desaparición del autor, sino de la puesta en crisis de su voz con el fin de construirse un nuevo lugar de enunciación.

Rodríguez, siendo simultáneamente arco, flecha y blanco, confronta al lector con los prejuicios que puedan tener contra él, se distancia de ellos y asume una nueva toma de responsabilidad respecto a su texto, la cual consiste en inscribir su trabajo como pensador, como filósofo, como educador y como escritor dentro de un proyecto que lo rebasa a él en lo individual y que tiene que ver con la *fundación y sostenimiento* de las repúblicas americanas. Así pues, la *paratextualidad del yo* es un espacio para la construcción discursiva de lo ético y lo político que acompaña la historicidad del sujeto que escribe.

Por ello, la historicidad de los textos no se refiere sólo al pasado que lo conforma, sino a las posibilidades que abre y a lo que queda a la espera de ser llevado a cabo. Las reflexiones que suscita *Sociedades americanas...* de Simón

Rodríguez dan pie para lo que podría llamarse una *crítica literaria del proyecto*, la cual justamente tendría que dar cuenta no sólo de la obra como producto ya terminado, sino del proceso que lo llevó ahí. En ese punto es que se articulan la descripción y la narración como estrategias que ponen en juego una *razón imaginativa* como método de aproximación a una obra, con el fin de revelar su condición dinámica como proyecto. Este dinamismo se origina por la tensión entre la voluntad del autor y sus circunstancias históricas; ahora bien, tal como vimos a propósito de *Sociedades americanas*, uno de los espacios privilegiados para el despliegue de esta tensión son los paratextos, ya que representan la posibilidad de desarrollar tanto una *reflexión metaeditorial*, como una *paratextualidad del yo*. Atendiendo a estos elementos, se revela el ritmo propio del proceso del proyecto que es preciso manifestar en su edición material. En este sentido, el momento discursivo de la crítica literaria allanaría el camino para el momento material de la edición que podría funcionar, más que con un principio de la incertidumbre y del error, con uno del proyecto.

La historia de la obra de Rodríguez es sólo una parte de la historia de nuestras ideas, de nuestra literatura y de nuestros textos en general; esta historia se organiza no sólo de manera lineal, como en una sucesión de obras terminadas que se superan unas a otras, sino que responde a una temporalidad —que no estaría de más llamar utópica— integrada de diversas voluntades, expresadas en escritura, las cuales están

¹⁶ Según se cuenta en diferentes narraciones biográficas, Rodríguez era blanco de la incompreensión y del insulto tanto por parte de la autoridad como de la sociedad. Cuenta Miguel Luis Amunátegui que, mientras era Rodríguez director de su escuela modelo en Chuquisaca, “[l]as habillitas del vulgo no tildaron sólo los defectos de que don Simón adolecía en realidad; [...] [p]asaron mucho más allá de ese límite, y propalaron contra él calumnias o acusaciones absurdas. [...] Susurróse que era un hereje, un fracmason, un ateo que no hacía caso de los truenos, ni creía en los criaderos de plata” (“Simón Rodríguez” (1893) en P. GRASES (comp.). (1954). Simón Rodríguez: escritos sobre su vida y obra. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, p. 11).

en constante diálogo con los tiempos venideros. Así, estos textos no sólo se organizan de manera progresiva, sino que, desde su incompletud, dialogan y se complementan entre ellos, proyectándose hacia nuevas circunstancias y hacia nuevas voluntades. Por ello, la *verdad* de un proyecto no se agota en la imposibilidad de ser realizado en un momento determinado, sino que se pone a prueba en la manera en que sigue convocando diálogos, reflexiones, acciones y voluntades a lo largo del tiempo.

Bibliografía

ALATORRE, A. (2004). *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Lecturas Mexicanas-CONACULTA.

CARRERA DAMAS, G. (1973). “Simón Rodríguez, hombre de tres siglos”. *Libro homenaje a la memoria de Don Simón Rodríguez*. Caracas: Congreso de la República.

COVA, J. A. (1973). “Prólogo”. *Libro homenaje a la memoria de Don Simón Rodríguez*. Caracas: Congreso de la República.

CRUZ ARZABAL, R. (21/agosto/2013) “Repensar el estudio literario”. *La tempestad*. Recuperado en: <http://latempestad.mx/repensar-estudio-literario-jean-marie-schaeffer-pequena-ecologia-estudios-literarios-roberto-cruz-arzabal>. [s/f.].

GENETTE, G. (1991). “Fronteras del relato”. VV.AA. *Análisis estructural del relato*. México: Premià / La red de Jonás.

_____. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

GRASES, P. (comp.). (1954). *Simón Rodríguez: escritos sobre su vida y obra*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.

MESCHONNIC, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Marmol / Izquierdo Editores.

MOLLOY, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

MONDRAGÓN, R. (2012). *Francisco Bilbao y la caracterización de la prosa de ideas en nuestra América en el siglo XIX*. (Tesis de doctorado inédita). México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

RAWICZ, D. (2001). “Ensayismo y utopía del lenguaje en *Sociedades americanas en 1828* de Simón Rodríguez”. E. F. NADAL (comp.). *Itinerarios socialistas en América Latina*. Córdoba: Alción.

RODRÍGUEZ, S. (1954). *Escritos* (pról. de Arturo Usler Pietri; comp. de Pedro Grases) (tomos I y II). Caracas: Sociedad Bolivariana de Venezuela / Imprenta Nacional.

_____. (1828). *Sociedades americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros*. Arequipa: s/e. Recuperado en: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:904484> [s/f.].

_____. (1834). *Sociedades americanas en 1828, cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros [Luces y virtudes sociales]*. Concepción: Imprenta del Instituto. en GRASES, P. (comp.). (1954). *Escritos*. Caracas: Sociedad Bolivariana de Venezuela/Imprenta Nacional.

_____. (1840). *Sociedades americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros [Primera parte. Luces y virtudes sociales]*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio. En P. GRASES (comp.). (1954). *Escritos*. Caracas: Sociedad Bolivariana de Venezuela/Imprenta Nacional.

_____. (1842). *Sociedades americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros*. Lima: Imprenta del Comercio. Recuperado en: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:829382>. [s/f.].

_____. (1990). *Sociedades americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ROIG, A. A. (1986). “El Siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas”. En L. ZEA (dir.). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

_____. (1991). “La radical historicidad de todo discurso”. En *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano*

(*Homenaje a Arturo Andrés Roig*). Nº especial, *Análisis*, vol. XXVIII, enero-diciembre de 1991, pp. 129-136.

_____. (2008). *El pensamiento latinoamericano y su aventura* (edición corregida y aumentada). Buenos Aires: El Andariego.

WEINBERG, L. (2004). *Umbrales del ensayo*. México: CCYDEL-UNAM.