

Arte de orinales fuera de lugar

La situación ocurrió en algún punto entre enero y junio de 1826. El anfitrión del banquete, don Simón Rodríguez, era el Ministro de Minas, Caminos, Agricultura y Enseñanza de Física y Matemáticas. El homenajeado, general Antonio José de Sucre, era el Presidente, que asistió con todo su estado mayor. Era una de las primeras galas que celebraba la nueva oficialidad, en un territorio que, hasta meses atrás, había sido parte del imperio español. Ahora el Alto Perú no solo era una república independiente de España, sino que por primera vez existía separada de Argentina y Perú como estado-nación. Todo se corresponde con la afectación propia de la circunstancia, hasta que llega la comida, que está servida en “una bajilla abigarrada, en que por fuentes aparecía una colección de orinales de loza nuevos i arrendados al efecto en una lozería (sic.)” (Lastarria pp).

El chisme es recordado por historiadores, biógrafos y críticos¹. Y aunque no hay evidencia documental sólida que permita afirmar si ocurrió o no, uno de los autores que más enfáticamente afirma que *no* ocurrió –el venezolano Alfonso Rumazo González (*Maestro*)–, afirma también que el mismo Rodríguez contribuyó a propagarlo (pp). El chileno Victorino Lastarria –quien puso el chisme del “banquete” a circular en imprenta por primera vez– enfatiza, precisamente, la dedicación y eficacia con que el protagonista del episodio lo narraba:

Esta narración, hecha con la seriedad que le da una limpia conciencia, era la que había escitado la hilaridad, poco común del señor [Andrés] Bello, i le hacía aparecer con la trepidación del que llora. La narración, hecha con el énfasis i aquellas entonaciones elegantes que el reformador [Rodríguez] enseñaba a pintar en la escritura, daban a la anécdota un interés eminentemente cómico, que había sacado de sus casillas al venerable maestro (sic.) (pp)

Probablemente no exista una expresión más precisa para definir la obra de Rodríguez como decir que saca de las casillas o que se sale de las casillas. No solo los chismes y testimonios de terceros como el del “banquete” sino también su obra impresa ha sido, de distintas maneras, a lo largo del tiempo, difícil de encasillar. Especialmente, difícil de encasillar en los sentidos y valores asignados por la maquinaria ideológica del Estado a la post-guerra de Independencia. A partir de esta irregularidad, Simón Rodríguez ha sido identificado por dos obras clásicas de la historiografía cultural latinoamericana como un “anomal”²: una figura límite, que los autores emplean como un contra-modelo, a partir del cual elaboran las pautas críticas para analizar el conjunto, no solo del período, sino de la tradición latinoamericana.

Me refiero a *La expresión Americana*, de José Lezama Lima, y *La ciudad letrada*, de Ángel Rama. En la primera, como indican Ulloa y Ulloa, la “última decisión de Rodríguez de pasar sus últimos años en el centro de la cultura inca es crucial para el entendimiento del diseño lezamalimeno de la expresión americana” (pp). Y en *La ciudad*, Rama toma la obra de Rodríguez como modelo e inspiración “para su análisis de la formación del estamento letrado americano, la denuncia de su carácter reaccionario y la crítica de su monopolio de la narración y la representación” (Rawicz y Mondragón pp). En una obra más reciente, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, el artista uruguayo Luis Camnitzer define a Rodríguez en el curioso lugar de fundador de la tradición de conceptualismo artístico latinoamericano. Buscando un marco referencial “propio”, Camnitzer (*Conceptualism*) incorporó a Rodríguez en la sucesión “Dada-

Situacionismo-Tupamaros”, que inicialmente había formulado para caracterizar las experiencias límite entre arte y política en América Latina, contemporáneas del arte conceptual usamericano y europeo en los años 60 y 70 (pp).

A partir de ese heterodoxo modelo de análisis, Camnitzer (*Conceptualism*) define el chisme del “banquete” en Bolivia como “la primera aparición del mingitorio en el arte occidental” (pp). Incluso, identifica el episodio como la obra que inicia la serie de presencias –tangibles o sugeridas– de materia orinal y fecal en el arte moderno, cuyo paradigma sería la *Fuente* Duchamp, y cuyo paroxismo sería *La mierda del artista* de Piero Mazzoni (Camnitzer, *Volando* pp). Claro que la serie de Camnitzer no obedece ni pretende obedecer a un análisis metodológicamente riguroso, ni tampoco a una lectura sistemática del pensamiento de Rodríguez. Él mismo define su enfoque, a partir de uno de sus críticos, como “revisionism at its worst” (Camnitzer, *Conceptualism* pp)³. Sin embargo, la provocación que supone esta lectura de Rodríguez en relación con el canon artístico occidental, resuena en la resistencia que su obra presenta literalmente a primera vista: resistencia a encajar en una casilla, no solo de la historia de la emancipación latinoamericana, sino también de la serie diacrónica que organiza la historia hegemónica del arte y la literatura modernas.

[figura: comparativa de Rodríguez con los hitos de experimentación plástica con textos impresos en el modernismo global, indicando el lugar y la fecha de cada una de las piezas]

La potencia discrónica que aparece a primera vista se concreta en lo que Rodríguez llamó “arte de pintar palabras” (a.p.p.): la técnica para variar, distribuir y organizar los tipos móviles y llaves sobre las planchas de imprimir que postuló como una manera de “pintar los pensamientos”. Esta técnica produce una obra que en su composición material se asemeja a hitos muy posteriores de las artes liberales modernistas –“vanguardias históricas”, como las llama Peter Burger – a partir de *Un golpe de dados nunca abolirá el azar* de Stéphan Mallarmé de 1897, pasando por la poesía visual de autores como Vicente Huidobro y Guillaume Apollinaire en la década de 1910 y Oliverio Girondo y James Joyce en la década de 1930. Y esta técnica, que “el reformador enseñaba a pintar en la escritura”, es la que Lastarria emparenta con el “énfasis i aquellas entonaciones elegantes” en la narración que le hace a Bello del “banquete” de La Paz. Es decir, así como la técnica del Rodríguez escritor descoyunta los engranajes de la progresión homogénea y lineal de la modernidad artística y literaria, hay potencias en la técnica del Rodríguez narrador⁴ que saca de sus casillas la historia política y militar hegemónica de América Latina.

Estas dos potencias de desencasillamiento parecen pertenecer a tramas separadas: la trama trama artística y literaria, por una parte, y la trama heroica –política y militar– por otra. Por eso en la primera sección de este capítulo exploro cómo se relacionan estas dos series, a través de la tensa pero estrecha relación que la obra y la figura histórica de Rodríguez han mantenido con las máquinas de signos y mecanismos amplificadores de íconos del *statu quo*. Analizo cómo en el registro de los chismes que ascienden a la historia oficial, las potencias desencasillantes del Rodríguez narrador y del Rodríguez escritor se combinan para infiltrarse en la maquinaria ideológica del Estado, y subrayar e incluso exagerar las discontinuidades que esta trata de anular.

Hago esta exploración atento al impacto que el efecto discrónico de la obra de Rodríguez ha tenido en la lectura crítica. Como señala Camila

(pulgarmachado Preguntas Sobre Autoridad?), esta ha estado tradicionalmente atravesada por una mirada que opaca su relación con las condiciones de posibilidad histórica que le dieron lugar como acontecimiento (pp). Por otro lado, como sugiere Javier Lasarte Valcárcel, la homología directa entre el “arte de pintar palabras” de Rodríguez y los hitos de experimentación tipográfica de las “vanguardias históricas” puede favorecer una interpretación unívocamente contracultural de su obra, que tiende a leerla aislada de la voluntad de poder que la motoriza (pp). Por eso en la segunda parte

del capítulo contrasto las potencias desencasillantes en la obra de Rodríguez con algunas tentativas críticas que –recurrentemente– la han sacado de su contexto para normalizarla. Y a partir de estas observaciones, relaciono dispositivos rodriguianos que han sido identificados como “vanguardistas” con la discusión impresa e intelectual de vanguardia de la que fue contemporáneo, tanto en Hispanoamérica como en los centros culturales europeos.

En este diálogo tengo presentes contribuciones del siglo XXI, como las de Ronald Briggs, y los mismos Lasarte Valcárcel y Camnitzer (*Conceptualism*), que ofrecen claves para detectar la proximidad de Rodríguez, tanto al *ethos* épico de la vanguardia jacobina, como a su correlato en los letrados hispanoamericanos de la post-guerra de Independencia. Pero, como demuestro en la última parte del capítulo, la lectura jacobinizante no es suficiente para superar la tradicional aproximación aislacionista a la obra de Rodríguez, pues puede reducirse a variar el aspecto que se aísla: ya no sería una obra que se aparta de sus condiciones de posibilidad, sino una obra que, reducida a la consecuencia secundaria de un proyecto político y homologada con sus contemporáneos, queda aislada de los problemas técnicos y artísticos específicos que plantea. Lo que propongo es leer la potencia discrónica de estas características técnicas como parte constitutiva de los efectos que la obra de Rodríguez genera, precisamente a partir de la singular e irrepetible configuración espacio-temporal en que se produjo.

1. Un torrente “loco” entre la máscara heroica

Carta de presentación

Aunque empleó recurrentemente la palabra “ARTE” en su obra –que casi siempre escribía en mayúsculas–, Rodríguez no fue artista en el sentido moderno de la palabra, sino artesano, viajero, científico, docente, escritor y filósofo. Y aunque todas estas habilidades le abrieron puertas, lo que le adjudicó las atribuciones de multi-ministro que tuvo en Bolivia, y le dio entrada a la historia oficial, fue su estrecha amistad con Simón Bolívar. Maestro de primeras letras y tutor de Bolívar en su infancia, fue también en su primera juventud amigo, mentor filosófico, compañero de viajes, y, según un documento cuestionado pero disponible⁵, también albacea y *coach* motivacional.

El documento es una carta de Bolívar a su prima y amante Fanny de Villars. Tras enviudar en Venezuela prematuramente –a los 21 años–, Bolívar se fue a Europa a vivir lo que en la carta se describe como un “estado de consunción” en el que morir “era lo que yo deseaba”. En 1805, se encontró con Rodríguez en Viena, que para entonces vivía ahí trabajando como asistente en un laboratorio de química. Y, según la carta, para sacarlo de ese estado, le hizo saber la suma de dinero de la que disponía, y lo convenció de hacer un viaje a pie –al menos en su mayor parte– hasta más allá de Roma (Lozano y Lozano 55-59).

El impacto de este viaje de la futura celebridad militar⁶ se verifica en una carta que le envió a Rodríguez en 1824, cuando ya había dirigido los ejércitos de Venezuela, Nueva Granada (hoy Colombia), Quito (hoy Ecuador), y Perú, para derrotar al imperio español bajo las banderas de un proyecto republicano. Ahí, afirma que Rodríguez fue su “piloto” y “guía” en todo ese proceso –figurado, desde luego, porque entre 1810 y 1824 Rodríguez ni siquiera estaba en América–, y en medio de paroxismos de entusiasmo y devoción que detallaré más adelante, le recuerda el “Juramento” que hicieron juntos en Roma en 1805, mientras emplea al menos cinco figuras retóricas diferentes para implorarlo que fuera a unirse a él en Perú⁷ (Lecuna pp).

Como detallo en esta sección, esta carta se hizo pública y fue la entrada del “Juramento” en el entramado heroico y romántico de la vida de Bolívar. En una caminata entre las ruinas del Monte Sacro o el Monte Aventino –el lugar fue objeto de largas discusiones historiográficas⁸–, el joven rico y civil Simón Antonio de la Trinidad Bolívar y Palacios, decepcionado ante la deriva imperial del proyecto republicano francés que acaba de atestiguar en Milán, juró ante su maestro y amigo que “no daré descanso a mi brazo ni reposo a mi alma hasta no ver a la América libre de las cadenas que la oprimen por voluntad del poder español” (Uribe Ángel pp). Escena que tiene ingredientes tan apetecibles para un entramado heroico-romántico como solo un joven caribeño en una colina rodeado de ruinas romanas afirmando su compromiso sacrificial por la patria los puede tener. Pero que con todos esos ingredientes también dio entrada en la historia a un testigo que resultaría tan incómodo como necesario para la construcción de esa escena⁹.

El carácter incómodo del testigo se empieza a gestar también en la carta de Bolívar de 1824. Con la misma euforia que le imploró que fuera a unirse a él, Bolívar lo recibió en Cuzco, e instantáneamente lo incorporó en su primer círculo de seguridad y confianza. Estuvieron juntos en el trayecto hasta el Alto Perú. Como detallo en el próximo capítulo, ahí Bolívar expidió una serie de decretos y tomo una serie de medidas para la distribución de bienes y recursos, y para la secularización de la vida pública, cuya autoría intelectual corresponde a Rodríguez, según varios biógrafos e historiadores. Ya en el Alto Perú le siguió otra serie de decretos, hechos a la medida de las reformas –¿o revolución?– que iba a impulsar Rodríguez en la recién fundada república de Bolivia bajo la singular combinación de atribuciones que se le asignaron: “Minas, Agricultura, Caminos, y Enseñanza de Física, Química y Matemáticas”¹⁰.

Pero las ideas de Rodríguez, y sobre todo su forma de aplicarlas, resultaron estar, entre la clase dirigente colombiana y boliviana de la post-guerra de Independencia, como los orinales en el banquete: fuera de lugar. Antonio José de Sucre definió este desajuste entre la actitud e ideas de Rodríguez y el resto del gobierno como producto de “la cabeza de un francés atormentado”. Usó esa expresión en una de las cartas que escribió a Bolívar dando su versión de los desencuentros de Rodríguez con el resto del gobierno. Desencuentros que condujeron a su renuncia y bancarrota en un breve lapso de seis meses, así como a una serie de chismes acerca de él, entre los cuales se encontraba probablemente el del “banquete”. Pero a pesar del fracaso a corto plazo como parte del gobierno, esa breve experiencia fue la semilla de todo lo que produjo después¹¹.

También el original de la carta, que conservó toda su vida –y que se encuentra en la Universidad de Indiana en Bloomington–, puede haberle servido como documento de presentación ante las autoridades de los países y ciudades andinos donde hizo vida e imprimió después de la experiencia en Bolivia. No existen pruebas de que Rodríguez haya usado la carta como documento de presentación, pero sí se sabe que escribió en el anverso del original una aclaratoria que pone en perspectiva o relativiza la relación jerárquica implícita en una carta que se conserva de una alta autoridad y celebridad: “[n]o conservo esta carta por el honor que me hace, sino por el que hace a Bolívar. Confesar que me debía unas ideas que lo distinguían tanto, era probar que nada perdía en que lo supieran porque su orgullo era el amor a la justicia” (Rodríguez, *Cartas* 18).

| [figura: reproducción de la nota de Rodríguez]

Esta relativización de la jerarquía entre Rodríguez y Bolívar se verifica en la obra del primero que ha sido objeto de más evocaciones iconográficas, y más repeticiones mecánicas, no solo en textos impresos y radioeléctricos, sino también en situaciones protocolares, escolares, proselitistas y turísticas durante casi siglo y medio. Me refiero al texto del “Juramento” –“no daré descanso a mi brazo ni reposo a mi alma”, etcétera–, que, como nos recuerda Susana Rotker, no es un discurso de Bolívar, sino lo que en 1884 publicó Uribe Ángel, que le dijo Rodríguez en 1850, que se lo escuchó a Bolívar en 1805 (pp). Como veremos, el “Juramento” que se le atribuye a Bolívar es en realidad

la transcripción de una narración de Rodríguez, impresa en la crónica de por Manuel Uribe Ángel “El Libertador, su ayo y su Capellán”. De hecho, un fragmento de la narración del “Juramento” mayor al usualmente atribuido a Bolívar se incluye en las *Obras completas* de Simón Rodríguez.

Como la narración del “banquete”, el texto del “Juramento”, no se inscribe en la serie de Rodríguez escritor, sino del Rodríguez narrador. Y al igual que Lastarria, Uribe Ángel – quien transcribe el discurso oral de Rodríguez– subraya su técnica prosódica, y además de llamarlo “gran narrador”, afirma que su discurso a veces se convertía en “un torrente que rompe sus diques” (pp). Es decir, el discurso auto-providencial y sacrificial del “Juramento” pertenece en estricto sentido a la misma serie que el “banquete” en que le sirvieron al Gran Mariscal de Ayacucho y su “estado mayor” la comida en “orinales de loza nuevos”: la serie de los relatos introducidos a la historia oficial por narraciones de Simón Rodríguez. Por eso en esta sección trazo la tensión que se gestó entre el “torrente que rompe sus diques” de la narración y textualidad de Rodríguez, y las estrategias de recorte y normalización que los aparatos ideológicos de Estado y la historia oficial emplearon para incorporarlo inmunitariamente en la trama épica de la que entró a formar parte como creador de la escena del “Juramento”.

Las huellas borradas de la narración

Como Susana Rotker propone, a partir de Anderson, Hobsbawm y Bhabha:

[E]s tan fuerte la imagen del ‘Juramento en el Monte sacro’ que tal vez no importe cómo fue construida, ni tampoco su fidelidad a los hechos: su fortaleza radica en que, de algún modo resume lo que una comunidad asume o pretende acerca de su origen y su historia nacional (91)

Es decir, el valor del “Juramento” no tiene tanto que ver con su veracidad histórica como con la necesidad simbólica de un mito de origen: una especie de reverso de la imagen de Colón llegando a las Antillas, donde lo que se inicia no es la conquista sino la Independencia, o el “ensayo del siglo XIX latinoamericano” (Susana Rotker pp). Por eso, las precisiones históricas que haré a continuación sobre el “Juramento” no apuntan a cuestionar su veracidad: apuntan a precisar algunos de los mecanismos mediante los cuales se trató de borrar la huella de Rodríguez que quedó impresa en esa escena, mientras su figura entraba a la circulación literaria adherida a ella.

Como ya adelanté, el texto apócrifo del “Juramento” proviene de una serie de conversaciones y almuerzos que Rodríguez mantuvo en 1850 con Manuel Uribe Ángel, un prócer civil colombiano considerado el “Padre de la medicina de Antioquia” (pp). Uribe Ángel hizo público el supuesto contenido del “Juramento” en un texto llamado “El Libertador, su ayo y su capellán”, que fue publicado en la antología *Homenaje de Colombia al Libertador Simón Bolívar* (Bogotá, 1884). Después fue difundido mucho más ampliamente por Fabio Lozano y Lozano en su biografía *El maestro del Libertador* (París, 1913).

Según esta versión, la escena del “Juramento” transcurrió en 1805, hacia el final del recorrido de aventura y aprendizaje al que ya me referí. Lo hicieron juntos Bolívar, de 21 años, y Rodríguez, de 36 –en buena parte a pie, según las fuentes– por París, Lyon, Chambéry, Milán, Venecia, Padua, Ferrara, Lugano, Florencia, Roma y Nápoles. Durante la estadía en Milán, coincidieron con la coronación de Napoleón Bonaparte, a la que decidieron no asistir. Luego, en Roma, durante una serie de caminatas por las ruinas clásicas, ocurre la situación que como veremos recogen múltiples evocaciones y la iconografía Rumazo González (*Maestro*).

La publicación del testimonio de Uribe Ángel en 1884 permitió reconstruir o imaginar los detalles de una escena y el texto de una promesa que ya habían sido asimilados por el mercado literario en la segunda mitad del siglo XIX. Como indiqué, el juramento es

mencionado en una carta enviada por Simón Bolívar a Simón Rodríguez desde Pativilca, Perú, en 1824, y según afirmó Rodríguez en 1850 ya estaba “por ahí impresa en los papeles públicos” (Uribe Ángel 73). Al menos desde 1865 –es decir, más de dos décadas antes de la publicación de la entrevista de Uribe Ángel a Rodríguez–, el juramento fue un tópico recurrente en la historiografía latinoamericana y en las biografías y apologías bolivarianas¹². Aún en la misma publicación que imprimió el testimonio de Uribe Ángel y el discurso apócrifo del “Juramento” hay al menos una decena de escritos líricos de distintos autores que lo evocan¹³.

La impresión sucesiva de la versión del “Juramento” despojado de su contexto narrativo, atribuido sin intermediaciones a Bolívar y asumido unánimemente como veraz por la historiografía hegemónica («Rodríguez, Simón») presenta una narración sin interrupciones, que verifica la perspectiva providencial del héroe y mantiene la valoración de Rodríguez como el personaje secundario que habilita esa narrativa pero no la protagoniza. Así se reafirma en dos obras de Tito Salas, llamado “el biógrafo pictórico de Bolívar” (López et al. 90). El *Tríptico de Bolívar* fue pintado por Salas en 1910, instalado el Palacio Federal legislativo de Caracas en 1911, e impreso como moneda conmemorativa en 1983. Y su *Juramento de Bolívar en el Monte Sacro* fue instalado en el Panteón Nacional de la misma ciudad, en 1950.

[figura: fotografía de archivo público de la obra de 1910 y fotografía de archivo propio de la obra de 1950]

En la versión de 1910 Rodríguez aparece de espaldas, a la derecha, en actitud reverencial hacia Bolívar y con un libro en su mano izquierda. Bolívar está de medio perfil y espacialmente dispuesto en una altura que le permite elevarse por encima de Rodríguez –pues dados la baja estatura de Bolívar, la corpulencia de Rodríguez y el compromiso del pintor con el horizonte del realismo pictórico, la posición reverencial no alcanzaba para marcar una diferencia jerárquica. La mano de Bolívar apunta hacia lo que en la narración aparece descrito como el infinito, pero el ángulo parece también un gesto de condescendencia ante la reverencia de su maestro. La versión de 1950 muestra a Rodríguez acostado y reposando sobre su mano derecha. El Libertador nuevamente señala a un lugar indeterminado, con su brazo izquierdo por encima de la cabeza de Rodríguez. La posición de éste ya no es reverencial y solemne sino desenfadada y reflexiva. Y su rostro, antes escondido, ahora se muestra y su mirada apunta a un lugar distinto adonde se encuentra Bolívar.

Como veremos, el énfasis que hacen las iconografías de 1910 y 1950 en colocar a Bolívar por encima de Rodríguez en el eje “Y” es la primera voluntad visible de contención, sostenida en el tiempo, contra las potencias desestabilizadoras de su narración. Pero también los rasgos que varían de una a otra permiten reconocer cómo su obra y su figura han chocado y negociado en distintos momentos de la con las tentativas de estabilización y asimilación representacional por parte del *statu quo*. Por eso me seguiré aproximando diacrónicamente a esas tentativas, lo cual además facilitará caracterizar cómo la asimiliación de Rodríguez por los aparatos ideológicos de Estado marcó pautas que han persistido en las tentativas de interpretación crítica.

El arriba y el abajo

Desde sus primeras apariciones en el mundo impreso, el discurso de Rodríguez fue para la historia una fuerza perturbadora. Como adelanté, en su testimonio de las conversaciones en las que fue evocado el contenido del “Juramento”, Uribe Ángel describe así sus intervenciones: “[a] veces, en momentos de entusiasmo, su elocuencia se desataba como las ondas contenidas de un torrente que rompe sus diques” (73). Uribe Ángel no describe ni transcribe los procedimientos tipográficos, metatextuales e irónicos ni las ideas sociales más audaces en los textos de Rodríguez. Sin embargo, el entrevistador sí asoma una potencialidad de desate, de desborde, que será luego explotada

más ampliamente en la biografía de Lozano y Lozano. Por eso la representación iconográfica de Salas responde no sólo a la necesidad de sellar la narración heroica y despojarla de distracciones sino de inmunizar al relato histórico contra las potencias de desate y desborde que se encuentran en el texto fuente del “Juramento”.

El primer desborde en el texto es la desestabilización de la relación jerárquica que reafirma la iconografía. Esta jerarquía –que, como hemos visto, es expresada como un diferencial en el eje Y a lo largo de las representaciones– se perturba con las primeras palabras que dice Rodríguez en el testimonio de Uribe Ángel. El médico no halla “en los recursos de mi pobre educación” una frase más amable para saludar a Rodríguez que “tengo mucho gusto al conocer y saludar al maestro del Libertador”. La respuesta de Rodríguez, “con una risita que me pareció sarcástica”, fue: “[f]uera de ese, tengo algunos títulos para pasar con honra a la posteridad” [;Uribe Ángel 72]. La irreverencia anecdótica revela el humor negro característico de Rodríguez¹⁴, pero también una voluntad de reconocimiento de su propia relevancia, coherente con lo que escribe detrás del original de la carta recibida de Bolívar en 1824. Esta voluntad de afirmar su propia relevancia y su propio lugar en la posteridad, más allá de Bolívar, se puede detallar en distintos momentos su obra publicada (nota : aquí menciono el señalamiento de Lasarte Valcárcel, sobre la insistencia en llevar sus textos a la imprenta para que sepan que él fue el primero en plantear sus ideas, y señalo varios momentos en que explícitamente reclama que se le reconozca como visionario), y en el testimonio de Uribe Ángel se hace patente cuando Rodríguez relata que, al reencontrarse con Bolívar en Perú, “[é]l me manifestó sus proyectos y yo le manifesté los míos” (73).

La desestabilización de la jerarquía se reafirmó en las cartas que publicó Lozano y Lozano en 1913 en su biografía. Estas fueron impresas en París junto al testimonio de Uribe Ángel, entre muchos otros documentos. En una de estas cartas, Rodríguez le escribe a Bolívar que “a esa bajeza [disculpase] descienden los súbditos, no los amigos” (Lozano y Lozano 121). En otra, como señalamos, Bolívar («Obras I») llama a Rodríguez no solo “maestro”, sino “mi piloto” y “mi guía” en sus campañas heroicas. Además, prácticamente le implora a Rodríguez que vaya a reunirse con él, en nombre de su amistad (pp). Por otra parte, con altisonancias incluso homoeróticas le pide con la misma insistencia a Santander –por segunda vez en el año de 1824– que haga las diligencias para reunirse con él:

Yo sería feliz con él a mi lado porque cada uno tiene su [lado] flaco (...) El es todo para mí (...) Gire Vd. contra mí el dinero que le dé y mándelo. Yo tengo necesidad de satisfacer estas pasiones viriles, ya que las ilusiones de mi juventud se han apagado. En lugar de una amante quiero tener a mi lado un filósofo; pues, en el día, yo prefiero a Sócrates a la hermosa Aspasia (sic.) (Bolívar, *Obras completas* 964) ¹⁵.

Rodríguez tenía también en alta estima la amistad con Bolívar, y apeló a ella cuando Bolívar en 1826 le dejó de responder las cartas (pp). Sin embargo, concebía la relación con su antiguo discípulo, compañero de viajes y amigo más allá del vínculo afectivo. Para él, era ante todo una relación de interdependencia y complementariedad política. “La obra que yo iba á emprender exigía la presencia de usted... y usted para consumir la suya necesitaba de mí”, le escribió a Bolívar en 1827 (Lozano y Lozano 116).

Pero lo que desestabiliza el texto tiene un correlato también en la iconografía, tanto por lo que se repite como por lo que se transforma. La relación horizontal e interdependiente entre Bolívar y Rodríguez es el hecho que más consecuentemente niegan las iconografías del “Juramento” desde 1911. Pero las variaciones que aparecen entre 1911 y 1950 en las pinturas de Salas en Caracas no son menos significativas: Simón Rodríguez pasa de ser una figura incógnita, reverencial y solemne a ser un cuerpo desenfadado y autosuficiente, que mira hacia el espectador desde el suelo mientras Bolívar mira de pie a un punto fuera de campo. En esas variaciones se cifra la asimilación contenida de lo que el texto del “Juramento” arrastró consigo a la circulación impresa.

Me refiero a todo lo que se imprimió de y sobre Rodríguez en Venezuela y América Latina a partir de *El maestro del Libertador*, de Lozano y Lozano, que fue editada por la casa editorial que lideraba el comercio de libros en español de París, Librería P. Ollendorf (Merbilhaá 11). Una parte importante de lo que se imprimió y reimprimió de Rodríguez entre 1911 y 1950 estaba presente, al menos de forma fragmentaria, en esa publicación, que representó la primera circulación relevante de los textos de y sobre Rodríguez en el mercado literario mundial. En todos esos materiales está en juego mucho más que la jerarquía, y las estrategias textuales de asimilación que emplea Lozano y Lozano prefiguraron lo que fue la recepción de Rodríguez en el resto del siglo.

Una lectura cultural

El rostro revelado de Rodríguez en el cuadro de 1950 se sincroniza con el impacto de un libro en cuyas páginas “se descorre el velo que nos encubría al curioso preceptor”. En *El maestro*, se presenta a Rodríguez como “un hombre medio olvidado cuya vida aún no había sido lanzada a la publicidad”, “un enigma que a todos nos intrigaba” [;Posada 7]. Y efectivamente, junto al texto de Uribe Ángel —que articula momentos clave de la biografía—, Lozano y Lozano hace referencia y cita extensamente una buena parte de los materiales impresos, datos y relatos dispersos disponibles de y sobre Simón Rodríguez en América Latina hasta el momento. Los lee a partir de la convicción de que Rodríguez se encuentra una zona intermedia entre “la inteligencia sana y la inteligencia perturbada” y entre la “grandeza de los genios y la extravagancia de los maníacos”: el mismo punto donde el autor ubica otras grandes figuras de la historia mundial, entre quienes se encuentran intelectuales como Saint-Simon o Fourier, y figuras de poder como Carlos V o Julio César [;LozanoYLozano 17-19].

Lozano y Lozano entró los mismos materiales que hasta entonces se habían empleado para desacreditar a Rodríguez —y a través de él a Bolívar—¹⁶, y los reinscribió como fuente de valor revolucionario y marca de autenticidad. El desate y el desborde que observaba Uribe Ángel se puso en la narración de Lozano y Lozano “al servicio de la razón” y del heroísmo. Es del “estado morbosos” de la inteligencia de Rodríguez de donde derivan “la violencia para resistir” y “la esperanza y el heroísmo inextinguibles” de Bolívar. Y en ese horizonte parece menos peligroso que Rodríguez muestre el rostro, o que esa “inteligencia morbosos” opere en una narración donde “[e]l maestro se copia en el discípulo, y deja en él un retrato y semejanza suya” (Lozano y Lozano 24, 16).

Lozano y Lozano caminó sobre hielo delgado, considerando que se anotaba entre quienes rendían “culto casi de adoración a la memoria de Bolívar” (14). Como estableció Carrera Damas en su emblemática obra de 1969, *El culto a Bolívar*, el conjunto de prácticas y mitos seculares organizadas alrededor de la personalidad del Libertador tuvo su origen y su impacto más significativo en Venezuela. Sin embargo, su alcance tuvo un radio supranacional (pp). Así lo evidencia esta adscripción manifiesta por el colombiano en 1913, aunque los materiales de y sobre Rodríguez que Lozano y Lozano organizó en *El maestro del Libertador* eran potenciales desestabilizadoras de la fe que el biógrafo profesaba: el culto a Bolívar se inició como “exaltación de una figura suprema y creadora, susceptible de personificar lo más elevado y puro del alma humana” (Carrera Damas 49), y en cambio *El maestro* lo presentaba “modelado” a la imagen de un cuasi-maníaco.

Sin embargo, este peligro se conjura con varios dispositivos, como la reafirmación casi caricaturesca de la jerarquía por comparación: Bolívar se presenta como una figura indiscutiblemente conmensurable con Alejandro Magno, mientras Rodríguez se disminuye en una comparación condescendiente con Aristóteles (Lozano y Lozano pp). Esta jerarquía y el entramado heroico de la “locura” de Rodríguez encausaron la fuerza desestabilizadora. La figura misteriosa que daba la espalda al espectador en 1911 dejó un

espacio menos limitado a la especulación herética, al adquirir rostro en el libro de Lozano y Lozano. Así, en el cuadro de 1950, las fuerzas verbales atadas al juramento que pujaban por salirse del dique se aplacaron en un rostro autosuficiente que se permitía mirar a otro lado, casi escéptico y relajado en el piso, mientras el Libertador apuntaba al infinito en máxima solemnidad. El culto absorbió así las fuerzas fuera de cauce amarradas al “Juramento” para expandirse y modernizarse incorporando a un casi-loco al lado del Libertador.

Esta operación es significativa para caracterizar la recepción de Rodríguez, pues como demuestra Carrera Damas, por regla general la “religión cívica” bolivariana no fue constituida a partir del proyecto político y la obra escrita de Bolívar sino a pesar de ellos. Por ejemplo, la historiografía venezolana rechazó enérgicamente, bajo la influencia del *culto*, la idea de que “la capacitación política de Bolívar fuese el producto de un prolongado y accidentado aprendizaje”. Es decir, al menos hasta la influyente contribución de Carrera Damas en 1969, los historiadores venezolanos fueron reacios a reconocer que el pensamiento político del “Padre de la Patria” estuvo atravesado por las rectificaciones, negociaciones y errores propios del complejo tejido social en que se desarrollaron sus campañas y su programa político (Carrera Damas 91-96).

La historiografía tradicional afirmaba que “[d]esde 1810, aunque en estado embrionario, existió el programa orgánico y sincrónico que rigió la conducta del Libertador hasta su muerte” (Salcedo Bastardo citado por Carrera Damas 91). Para sostener esta tesis providencialista, se apoyaba en referencias dispersas por parte de terceros, a ideas – comunes de la época– que el joven coronel (Lynch 48) profesaba en 1810, y las interpretaba “mediante la personificación –*a posteriori*– de esas ideas generales en Bolívar [en su madurez]” (Carrera Damas 91). Es decir, el culto a la personalidad de Bolívar funcionó durante al menos más de un siglo en la historiografía para modelar retrospectivamente su pensamiento a partir de una imagen fabulada y fija del autor, más allá de los límites textuales de su obra. De hecho, para dismantelar el mito providencialista y probar “el largo aprendizaje de un político realista”, *El culto a Bolívar* no tuvo necesidad de sumergirse en “la polilla”, sino, fundamentalmente, leer con atención algunos de los documentos más canónicos de la vida pública del Libertador en su contexto [mm:ss - mm:ss] ¹⁷.

La obra de Lozano y Lozano a principios del siglo XX no solo amplió y modernizó el ámbito del culto bolivariano, sino que inició una tradición de personificación de Rodríguez que, como mostraré, opera sobre la lectura de su obra de forma análoga a como operó y opera el culto a Bolívar sobre la lectura de la obra bolivariana: estableciendo una solución de continuidad a partir de una imagen fija e invariable de su personalidad, que además –como muestro en la próxima sección– en el caso de Rodríguez se funda en otra narración apócrifa de su propia autoría.

El rostro típico contra el texto atópico

Hay un aspecto material del *Maestro del Libertador* que cristaliza de forma nítida y gráfica el procedimiento de recorte a partir de la personalidad que opera en la tradición de lectura de la obra de Rodríguez: el *crop* ovalado que se aplica a un retrato anónimo [figura] donde Rodríguez originalmente tiene con él una versión escrita a mano de la versión de *Sociedades americanas en 1828* –que se publicó en Lima en 1842. Su mano derecha sostiene en sus dedos gruesos una página del manuscrito, donde puede entreverse una aparición del “arte de pintar palabras”. En su mano izquierda están enrolladas otras páginas del manuscrito. El óvalo que separa al rostro de sus extremidades en la impresión de Lozano y Lozano lo separa también de su texto, fundando el régimen representacional que ordena la iconografía rodrigueana: en billetes, murales, estampillas, logotipos, y también el que lateralmente habilita el rostro de Rodríguez en la pintura de 1950 [figura: mozaico con cuatro a seis instancias del ícono, incluido detalle del cuadro de 1950]. Pero

además, ese rostro separado del cuerpo textual y las extremidades de Rodríguez está anudado a un proceso de personificación, que noveliza su vida para sobrecodificar su obra.

La clave en que se sobrecodificó la obra de Rodríguez a lo largo del siglo XX no fue necesariamente la misma que empleó Lozano y Lozano en 1913, pero los mecanismos de apaciguamiento de sus potencias disruptivas fueron análogos. Como proponía Rafael Castillo Zapata en 1994, la recepción de Simón Rodríguez en el siglo XX estuvo limitada por

un encuadramiento demasiado prematuro, apresurado, yo diría incluso que primitivo, dentro de un orden textual que ya, de antemano, caracteriza sus textos como utópicos, detérminandolos, de modo harto paradójico, con una tipologización genéricamente establecida (189)

Castillo Zapata propone que la clave en que se sobrecodificó a Rodríguez en el siglo XX fue la tipología utópica. Lo cual tiene el paradójico efecto de limitar su lectura por una tipología previamente establecida –la “utópica”– que sin embargo anula las potencias destructivas de los *tópicos*, contenidas en los dispositivos de desencasillamiento que atraviesan su obra. En otras palabras, hay una dimensión anti-tópica, a-tópica o no-tópica en la textualidad de Rodríguez que ha quedado recurrentemente anulada por la tipificación de su personalidad, sea esta la “utópica”, la “loca”, la de Duchamp de los Andes, o la de Rousseau tropical.

Por eso el crop ovalado que separa al rostro de su texto y de su cuerpo en *El maestro* es tan significativa. Pues si bien las tentativas de interpretación sucesivas no separan literalmente la cara de Rodríguez de su cuerpo y de su obra, esta separación sigue funcionando en la dinámica que describen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* para caracterizar la “rostridad”. La personificación de Rodríguez ha operado en la tradición crítica como un “ojo central, agujero negro que captura todo lo que exceda, todo lo que transforme tanto los afectos asignados como las significaciones dominantes” (Deleuze y Guattari 184).

Claro que en el modelo metafórico de Deleuze y Guattari, el rostro no es un rostro en un sentido literal, como aparece en el *crop* del *Maestro del Libertador*: el “rostro” es una “máquina abstracta” que organiza y sobredetermina la producción de sentido en un grupo de discursos (pp). Más aún, la “rostrificación” de Rodríguez, en este caso puede pensarse en términos más precisos como una instrumentalización mistificante de la “función de autor”: la que, como señala Foucault, pone a orbitar en torno a su autoridad todos los discursos que emanan de él (pp). Solo que en este caso tenemos al mismo tiempo una producción literal de su rostro mediante una máquina de reproducción que lo abstrae de su cuerpo y de su texto desde 1913, y una máquina abstracta de significación que subordina sus textos a la elaboración fabulada de ese rostro como figura de autor.

La máquina abstracta de significación no requiere necesariamente recortes del texto en tanto edición, supresión y censura. Pero en el caso de Rodríguez, habría que subrayar que incluso este tipo de recortes han persistido en el tiempo. La edición más impresa y distribuida en papel de las obras de Rodríguez –*Inventamos o erramos*, organizada por el argentino Dardo Cúneo en 1980– presenta fragmentos parciales de los textos originales, sin señalar el recorte ni argumentarlo ¹⁸. Entre 1980 y 2012, *Inventamos o erramos* se reimprimió catorce veces, tanto en la editorial que la publicó originalmente, Monte Ávila Editores, como en la editorial creada durante el gobierno de Hugo Chávez, El Perro y la Rana.

Estos recortes puntuales, finitos y precisos, dan cuenta de una textualidad que ha resultado recurrentemente problemática, y que los aparatos ideológicos de Estado han necesitado, por uno u otro motivo, fragmentar para poderla digerir. Pero la máquina abstracta funciona en un sentido mucho más amplio, más allá de los recortes dispuestos a

las máquinas literales que reproducen los discursos. La rostrificación de Rodríguez funciona como un dispositivo de lectura, que puede seguir operando, aún, digamos, con acceso a las versiones no mutiladas –que son menos masivas, pero accesibles. En otras palabras, los recortes puntuales no son sino uno de los efectos del dispositivo de lectura de la personificación, que funciona como un “agujero central ordenador” (Deleuze y Guattari 134), que vuelve –o trata de volver– a Rodríguez discernible y a sus discursos utilizables.

Al igual que el culto a Bolívar, este “agujero central ordenador” de la obra de Rodríguez, fundado en su personificación, obstruye la lectura de todo aquello en su obra que no ofrece soluciones de continuidad. A continuación examinaré algunas de las variaciones más relevantes de esta personificación, que han recorrido el mercado literario y crítico a partir de la impresión del libro de Lozano y Lozano y el *crop* ovalado del rostro de Rodríguez en 1913.

2. El *crop* romántico del individuo

La barajita difícil

La lectura dominante de Rodríguez en la historiografía cultural latinoamericana –al menos desde la década de 1940– ha leído su obra más bien separada de la trama épica en que lo asimilaron las maquinarias ideológicas de Estado. Especialmente, como han señalado Camila Pulgar Machado y Javier Lasarte Valcárcel, su obra ha sido separada por la crítica de las contradicciones propias de las relaciones de poder en que dicha trama épica se funda. Esto se debe, en parte, a que Rodríguez es autor de la obra publicada en el siglo XIX que más insistente y enérgicamente analizó y enfrentó las contradicciones del proyecto neocolonial que sucedió a la guerra de Independencia –y es aún una de las que más profundamente las caracteriza. Pero, como mostraré, es también efecto de una mirada romantizante que se limitó a invertir el principio de estigmatización psicopatológica de Lozano y Lozano y otros, y convirtió lo que resultaba inasimilable de su obra en un índice de insularidad y exterioridad visionaria.

Como ya indiqué, la primera forma de rostrificación que orientó el sentido de la obra de Rodríguez fue el diagnóstico de locura. Como señala Maximiliano Durán («La supuesta»), este tema rodeó su figura desde su primera actividad pública en América en 1826 . E históricamente, tanto sus biógrafos como los críticos que tratan con sus aspectos biográficos han tomado casi siempre alguna posición al respecto. En algunos casos para afirmar rasgos maníacos o psicopáticos en él, y en otros para descartarlos y atribuirlos a difamaciones de sus detractores. En ese espectro Lozano y Lozano se sitúa, junto a autores como Miguel Luis Amunátegui (1896), Victorino Lastarria (1878) y Arístides Rojas (1891), entre quienes enmarcaron la personificación de Rodríguez en sus supuestas características psicopatológicas (Durán, «Locura, novedad y educación en el pensamiento político de Simón Rodríguez: un abordaje filosófico» 527). Pero a diferencia de quienes lo precedieron, Lozano y Lozano entraron eficazmente en un volumen monográfico la serie de relatos y teorías disponibles sobre la manía de Rodríguez como atributo de lo heroico.

El entramado heroico de la “locura” de Rodríguez encuentra una manera de canalizar lo que desde otro enfoque se encontró con una decidida resistencia oficial. Por ejemplo, en 1918, el psiquiatra venezolano Luis Carbonell publicó el volumen *Psicopatología de Bolívar*, que fue inmediatamente proscrito por las autoridades. En él, la relación de Bolívar con Rodríguez, y especialmente la escena y el texto del “Juramento”, son argumentos centrales en su caracterización del carácter psicopático del Libertador (pp). A este libro se sumó *La psicopatía de Simón Rodríguez*, publicado en Panamá en 1925 por José Rafael Wendehake , y prologado por Carbonell. En este se agrupan y analizan todas las semblanzas biográficas y documentos disponibles, para presentar la personalidad de

Rodríguez a partir de un diagnóstico clínico de psicopatía. El movimiento crítico de Lozano y Lozano avanza en un sentido muy diferente. Como vimos, él tomó todo el material textual que afirmaba la locura de Rodríguez, y lo resignificó como una especie de motor de la voluntad épica, cuyo dinamismo aprende y replica el Libertador.

Pero la valoración heroica de la “locura” de Rodríguez ensayada por Lozano y Lozano va a la par de una invalidación tajante del valor intelectual de sus escritos. Para él, “[n]o dominaba Rodríguez por las cualidades esencialmente intelectuales” y “[s]u predominio arranca exclusivamente de su carácter, de su seguridad imponente, de su resolución y energía inquebrantables” (Lozano y Lozano 23). La personalidad avasallante es aceptable pero la página compuesta es “la lógica y la tipografía del loco”: lo que queda expulsado de la representatividad. Por eso todo el valor de esa tipografía se reduce a los rasgos de tenacidad que habilita su rostificación. Así, el personaje Rodríguez se abrió paso en la narración histórica y la iconografía, al tiempo que su texto se expulsaba del régimen de valoración.

El maestro encontró una fórmula en la que el rostro de Rodríguez podía integrar, normalizado, el repertorio de los próceres nacionales latinoamericanos. Pero al mismo tiempo su discurso seguía siendo el discurso del loco: el que, según la definición de Foucault “no puede circular como los demás”. (pp). En las décadas siguientes, sin embargo, la valoración de Rodríguez como figura heroica se tradujo en una valoración de su obra como parte de la herencia intelectual canónica latinoamericana. Es en este período donde se inscriben la mayoría de los autores que reducen las acusaciones de desequilibrio a una difamación de sus detractores (Durán, «La supuesta» pp). Y relegó las consideraciones sobre los rasgos desvariantes de Rodríguez a la época de “olvido abrumador” que marcó su recepción crítica hasta el segundo tercio del siglo XX (Lasarte Valcárcel 16). La etapa de valoración y normalización de la obra de Rodríguez comienza en la década de 1940, cuando empezó a figurar con cierto protagonismo en la historiografía culturalista latinoamericana como parte de lo que se empezaría a reconocer como el movimiento de emancipación intelectual del siglo XIX (Lasarte Valcárcel pp, Rawicz y Mondragón pp).

Roman(t)izar para normalizar

En la etapa de canonización de Rodríguez, Rawicz y Mondragón destacan la labor de difusión del filósofo mexicano Leopoldo Zea, quien además de citarlo en varios de sus trabajos fue una influencia directa y decisiva para toda una generación de lectores y editores de Rodríguez en América Latina (pp). La presencia de Rodríguez fue relevante también en la obra de Mariano Picón Salas, Arturo Úslar Pietri y José Lezama Lima, entre otros¹⁹. De acuerdo a Lasarte Valcárcel, ellos lo incorporaron como parte de un repertorio de autores y figuras históricas mediante el que se presentan la época de la independencia y formación de las nacionalidades “eufóricamente como el nacimiento de una manifiesta conciencia de autonomía” (pp) ²⁰.

Esta lectura de Rodríguez en muchos casos se produjo a partir de recortes muy parciales, sin acceso directo a su obra publicada (Rawicz y Mondragón pp). En parte por eso fue una lectura que pudo asimilar lo que había sido la “tipografía del loco” en Lozano y Lozano a la herencia intelectual de los demás letrados de la Independencia. Pero, aunque parezca paradójico, el mecanismo de normalización que persiste sobre su escritura –más allá de la lectura limitada por recortes concretos– es el que lo rostrifica abstractamente como una figura aislada o separada de la sociedad.

Este rostro ya no está separado por la condición de maníaco-heróico, sino por una asimilación metonímica que puede resumirse en estas palabras: “[e]n el camino [de su primera formación, Bolívar] tropieza con *Emilio* y con Rousseau, en la persona de aquel extraordinario preceptor que se llamó Simón Carreño, Simón Rodríguez o simplemente Samuel Robinson” (Úslar Pietri 52). Esta explícita presentación de Rodríguez como

quien literalmente personifica a Jean Jacques Rousseau en la vida del Libertador es parte de una semblanza de Bolívar publicada en 1948 por Arturo Úslar Pietri. Fue él quien escribió el prólogo a la primera edición de sus obras completas, publicadas por la Sociedad Bolivariana en 1954.

La edición, encabezada por el mismo avatar *cropeado* que se usa en *El maestro*, es una de las más rigurosas que se ha publicado, en lo que se refiere a la preservación de las singularidades plásticas del texto de Rodríguez (Mondragón pp). Es decir, Úslar Pietri tuvo acceso directo a casi toda la obra —exceptuando los pocos materiales que han aparecido después²¹—, como no la tuvieron sus pares de la historiografía culturalista latinoamericana. Además, gracias a esa perspectiva ampliada, pudo ser de los primeros en conocer y exponer las diferencias sustanciales entre el pensamiento de Rodríguez y el de Rousseau (Rawicz y Mondragón pp).

Sin embargo, el entramado romántico en que Úslar Pietri insertó al autor seguía recurriendo enérgicamente al genovés como un rostro modélico para ordenar su lectura. Es decir, independientemente de lo muy cuestionable de la “tesis del Emilio”²², la figura de Rousseau sirvió para valorar a Rodríguez como intelectual a partir de la década de 1940, pero encapsulándolo en un modelo europeo y estable del romántico aislado que normalizaba, romantizaba y *romanizaba* sus anomalías. En este sentido, es significativo que Rodríguez se opuso en más de una ocasión tanto a la romantización como a la *romanización*. En el informe que realizó en 1830 para el proyecto de desviación del hoy desaparecido río Viconcoya, afirmó categóricamente frente a quienes romantizaban el trabajo agrícola y el paisaje “la VERDAD no admite ROMANCES” (pp). Y en el mismo texto fuente del “Juramento”, Uribe Ángel revela que el relato sobre el ritual en el Monte Sacro/Aventino fue explícitamente una excepción hecha a la decisión de Rodríguez, de no ofrecer material de su intimidad que contribuyera a la novelización de su vida. El antioqueño recuerda que Rodríguez le dijo: “[t]ú quieres pormenores sobre mi existencia para hacer una novela: pues no los tendrás’ (sic.)”.

Pero más aún que esas declaraciones de principios, son significativos los dispositivos de desencasillamiento, des-romantización y des-*romanización* que —como el contenido apócrifo del “Juramento” y el “banquete” de La Paz—, se originan en la habilidad performática del Rodríguez narrador. Un texto fundamental en este sentido es la crónica del viajero, naturalista y dibujante francés Paul Marcoy, “Voyage dans la region du Titicaca et dans les Vallées de l’est du Bas-Péru” (Paris, 1877) y la traducción de este fragmento que transcribió Lozano y Lozano en 1913 —atribuida a un periódico venezolano sin fecha, aunque idéntica a una versión publicada en Barcelona en 1878. Este texto ha sido uno de los marcos fundamentales para la novelización *rousseauuniana* de Rodríguez. Es decir, como sujeto voluntariamente aislado o separado de la sociedad en que vivió.

La crónica pertenece a un viaje realizado hacia 1841 por Marcoy, quien publicó una serie de libros de viaje por América entre 1861 y 1875 [referencia]. El texto sobre la región del Titicaca permaneció inédito hasta que hizo parte del número 33 de *Le Tour du monde : nouveau journal des voyages*, una publicación periódica ilustrada publicada en París desde 1860 hasta 1914 [figuras: ilustración de Rodríguez por Marcoy e imagen de la portada del número de la revista]. El viajero viene de un lugar donde “[l]as ovejas pastaban sobre un musgo desnudo con algunas briznas de hierba” (Marcoy 289)²³, cuando le cae la noche y comienza su entrada a Azángaro: una población a 68 kilómetros de la orilla del Titicaca y 3859 metros sobre el nivel del mar. Marcoy lo describe como “un caserío al pie de una montaña”²⁴, sin posadas, donde vagó entre las casas buscando alguien que le ofreciera hospedarlo (290). Lo invita a entrar el dueño de una pulpería “en cuya entrada veíamos algunas velas que el viento de la tarde hacía oscilar”²⁵; Simón Rodríguez [figura: dibujo de Marcoy]. Es el Rodríguez que Marcoy describe así:

Su camisa sucia, con el cuello arrugado, su corbata deshilachada, su poncho de un amarillo indefinible, cuya apertura dejaba ver un pecho velludo y curtido por el aire, su pantalón de bayeta azul, y zapatos claveteados; este traje [...] me parecía que insultaba a un hombre que hablaba correctamente seis lenguas y sus derivados ²⁶.

La descripción de la precariedad en la indumentaria Rodríguez se extiende en el mismo párrafo hasta su morada. En ella hay una habitación contigua al mostrador que sirve “a la vez de cocina, de laboratorio y de alcoba”. Comen cecina [lanières de viande séchée] y sopa de pimienta sobre dos tablas sobre banquillos que sirven de mesa, y beben agua de la fuente “cuya crudeza atenuamos con algunas gotas de aguardiente” (Lozano y Lozano 243; Marcoy 290). En la conversación, que se extiende hasta tarde, Rodríguez deja ver que está jugando con la credulidad del viajero, pues le da una versión completamente adulterada de su vida.

En esta versión, Rodríguez nació en Sanlúcar de Barrameda, Cadiz, y muy joven se fue de su pueblo. Recorrió primero Europa –donde aprendió las seis lenguas y múltiples dialectos que se adjudicaba–, y luego Chile, Perú, Bolivia y Quito, donde se encontró con Bolívar por “casualidad” desde 1815 y lo acompañó “en todas sus campañas”. En su discurso tergiversador desmiente explícitamente a “[l]os historiadores que han escrito sobre esa época, [que] me consideraron a mí equivocadamente como preceptor del Libertador”. Libertador que, por otra parte, en esta versión se retira a la vida privada después de la batalla de Ayacucho en 1824²⁷.

El chiste omitido del pulpero andaluz

No puede precisarse la motivación de Rodríguez para tergiversar de ese modo su vida y la de Bolívar en la conversa con el viajero ²⁸. Pero en cualquier caso, este gesto ha sido subestimado o ignorado en su importancia crítica desde la transcripción que hizo Lozano y Lozano ²⁹. En cambio, lo que dice Rodríguez al final de ese monólogo lleno de inventos adquirió una importancia definitiva sobre para su rostrificación en la historiografía cultural latinoamericana: “*prefiero acabar mis días en una tranquilidad profunda, a ejemplo de los ríos de esta América que van sin saber adónde y dejan a la Providencia guiarlos*” (Marcoy pp énfasis mío) ³⁰.

El verbo “preferir” y la noción de “acabar mis días” no están en menos contradicción con los hechos verificables que los inventos sobre su nacimiento en Andalucía o la llegada a Chile hacia 1814. Toda la evidencia documental disponible –cartas de Rodríguez, publicaciones, otras entrevistas y testimonios de sus contemporáneos– muestra que su temporada de aislamiento en Azángaro fue consecuencia de planes que no salieron según lo previsto, por un lado, y por otro, de contingencias que Rodríguez se apresuró a superar.

Un año antes del encuentro con Marcoy, Rodríguez aparece en Valparaíso, regentando una escuela con menos alumnos que los que necesitaba para hacerla sustentable, y publicando –para la venta– la tercera entrega de *Sociedades americanas, Luces y virtudes sociales* (1840). Dos años después, figura como administrador en las salinas del general José Flores, presidente de Ecuador, y se publica la cuarta y última entrega de *Sociedades americanas* en Lima, *Sociedades americanas en 1828* (1842) (Morales y Biblioteca Ayacucho pp; Amunátegui pp) ³¹. Pero el viajero francés, en su ignorancia, concluye que el aislamiento de Rodríguez no puede obedecer sino a una “filosofía impregnada de cinismo” (Marcoy pp).

Rodríguez, por su parte, parece divertirse con los prejuicios del francés: la vida imaginaria que se inventó puede responder a lo que Marcoy creyó saber al indicar en la voz de Rodríguez un “castellano sonoro en que se reconocía claramente el andaluz”. Del mismo modo, la conclusión apresurada del viajero, según la cual Rodríguez habría

decidido ser pobre y vivir alejado de los centros poblados por convicciones filosóficas, puede haber producido esa declaración de principios de “acabar mis días en una tranquilidad profunda”. En cualquier caso, la voluntad evidente en esta fuente es la de jugar con la mente del viajero –y la de nosotros–, y no la voluntad de pasar trabajo y pobreza aislado de la sociedad.

Pero al menos desde la semblanza de Rodríguez que hizo Úslar Pietri en su prólogo de 1954 para la primera edición de sus obras completas, este episodio fue clave para articular la rostrificación de Rodríguez como un romántico aislado. Rodríguez se presenta como alguien que siempre vivió por deseo y convicción una vida tan precaria y separada de la sociedad como la del pulpero de Azángaro. Y la crónica de Marcoy es aún más protagonista en las páginas que le dedica José Lezama Lima a Rodríguez en sus conferencias presentadas en el Palacio de Bellas Artes de La Habana de 1957, y publicadas en el mismo año como *La expresión americana*.

Lezama Lima trabaja particularmente a partir de una expresión de Marcoy, quien creyó estar frente al “diablo mismo” cuando escuchó que el pulpero del caserío –es decir Rodríguez– le dijo que hablaba seis idiomas con sus dialectos, y él lo creyó sin verificar. A partir de este epíteto diabólico, Lezama Lima presenta a Rodríguez “en la frontera [...] del destierro romántico, [donde] aparece el ejemplar de individualismo más sulfúreo y demoníaco”. Pero, como indican Ulloa y Ulloa, la caracterización que hace Lezama Lima de Rodríguez como un extremo individualista, está fundada en la inexacta conclusión de que vivir en el caserío de Azángaro, impedido de ser un “ciudadano corriente del mundo” fue la “última decisión” de Rodríguez (375).

Esa voluntad de autoexilio y aislamiento de la sociedad como último destino habilita su rostrificación *rousseauuniana*. Así, su figura de autor se tipifica en base a otro autor que es, en palabras de Derrida “más robinsoniano que Robinson [Crusoe], puesto que él [Rousseau] ama tanto la soledad y vivir solo que ni siquiera habría sufrido como Robinson debido a su insularidad” (Derrida 99) El Rodríguez histórico es al mismo tiempo más cercano a Robinson Crusoe que a Rousseau, y más cercano a Robinson Crusoe que lo que lo fue Rousseau, pues vivió la insularidad como una calamidad e hizo todo lo que pudo para revertirla. El sujeto que se modela a partir de una voz orgullosa y convictamente autoexilada en un caserío a setenta kilómetros de Titicaca es una personificación retrospectiva y prospectiva, a partir de un episodio más bien excepcional en la vida verificable de Rodríguez. Y es esta –mal– supuesta voluntad manifiesta de insularidad, entramada a partir de la crónica de Marcoy, la que facilita adjudicarle a Rodríguez los rasgos de “individualismo prerromántico”, “cinismo rousoniano”, “individuo [...] inapresable, conjetural” e “individualista de desesperada última instancia” (Lezama Lima pp).

Pero el episodio de Azángaro es doblemente excepcional. Lo es porque las condiciones descritas fueron contingentes. Pero además, porque en la trayectoria verificable de Rodríguez no hay elementos que indiquen el aislamiento y la precariedad como deseos o convicciones, e incluso tampoco un impedimento insuperable para ser un “ciudadano corriente” como una constante. Rodríguez, lejos de estar aislado, se movía entre múltiples estratos y registros de un complejo mundo social y cultural, con el que tuvo interacciones de distinto tipo. Y de hecho, en estricto sentido, solo son accesibles aquellas que se inscribieron, formal o refractariamente, en el ámbito impreso, letrado y legal al que su obra parece y dice oponerse.

El adentro y el afuera

En la colonial y segregada Venezuela de 1790, Rodríguez fue maestro de blancos criollos y hermano de un reconocido compositor. En Europa usó su excepcional acceso al conocimiento para obtener trabajos intelectuales de distinta índole, que lo ayudaron a acumular unos ahorros de los que se enorgullecía: 80 mil pesos reales, aproximadamente

equivalentes a 2 millones de dólares de hoy [Nota: referencias en las que baso el cálculo, probablemente afinadas tras consulta con un especialista]. Por otra parte, en su itinerario por distintas ciudades de los Andes de la post-guerra, al menos entre 1823 y 1849 – Rodríguez murió en 1954–, publicó en periódicos prestigiosos, imprimió obras ambiciosas y experimentales, fue asesor de gobiernos, recibió financiamientos para emprendimientos –que según la evidencia disponible nunca terminaba de pagar–, y tuvo una amplia variedad de cargos públicos mientras se permitió rechazar otros [figura: cronología resumida con énfasis en el acceso de Rodríguez a recursos y puestos del gobierno]. Es decir, el Rodríguez empobrecido y aislado de Azángaro es la consecuencia –transitoria– del desgaste, la vejez, el orgullo, el azar y planes que no salieron según lo previsto. Pasar un año atendiendo una pulpería en un caserío a casi 4000 metros sobre el nivel del mar no es una decisión filosófica sino una calamidad.

Pero la fuerza que tiene la tipificación de Rodríguez como romántico aislado se sostiene también en la caracterización que él mismo hace en su obra publicada del “yo” autoral. Desde su segunda página impresa, este se define como una presencia incomprendida, rechazada y ridiculizada por sus contemporáneos. Convencido, Rodríguez anuncia en la primera entrega de *Sociedades americanas*, *Sociedades americanas en 1828* (1828) que su obra: “[e]n unos Lectores / excitará, tal vez, la RISA / en otros el DESPRECIO”, o que “[e]l autor será..... / (aquí pondrá cada uno lo malo que le parezca)” (Rodríguez, *Sociedades* (1828) 4-5) .

Claro que la predisposición de Rodríguez no es gratuita: publica la primera entrega de *Sociedades* tras dos años de vivir entre chismes contra él –como el de los orinales, probablemente– y conspiraciones contra sus proyectos en Bolivia y Perú³². Sin embargo, sería justo observar que esta predisposición se inscribe también en el marco de una serie de decisiones que lo aíslan políticamente y lo perjudican en sus intereses materiales . Y en ese sentido, hay coincidencia con un rasgo que podría considerarse en el espectro de lo que Derrida tipifica como parte de lo *rousseauiano*. Desde sus primeras páginas es reconocible en el “yo” de Rodríguez alguien que, como el “yo” de Rousseau:

[S]e considera único por el hecho de extremar cierta perversidad en favorecer la perversión de los demás, los perseguidores, hasta el punto de competir voluntariamente con ellos (...) [S]e apropia de la presunta perversión del otro: la interioriza y la desborda de antemano (Derrida 100)

Rodríguez anticipa una equivocada reacción despreciativa y burlona del público a sus escritos. Y esto desborda la perversión de los “perseguidores”, especialmente cuando se pone en relación con la afirmación de Rumazo González (*Maestro*), según la cual Rodríguez era el primero en contribuir a difundir las difamaciones que circulaban sobre él (pp). Pero a diferencia del Rodríguez que transcribe Marcoy, este “yo” autoral nunca manifiesta, como el de Rousseau, “elegir él mismo aislarse en la soledad que sus perseguidores quieren imponerle” (Derrida 100). Lo que plantea Rodríguez es una definición de un adentro y un afuera, donde él se sitúa en el borde. Así queda de manifiesto varias páginas después de la reacción adversa anticipada, tras una sección de “advertencia” y otra de “profesión de fe política”. En su “nota sobre los prefacios”, Rodríguez asegura que:

Se dan definiciones, porque esta Obra es para instruir al pueblo: debe, por consiguiente, ser clara, fácil.... Exoterica, como decían los antiguos , y como nosotros diríamos... Exterior.

Esta definición supone un doble movimiento. Por un lado hace manifiesta una voluntad de hacer una obra “exotérica”, en tanto “[c]omún, accesible para el vulgo, en oposición a esotérico” (RAE). Pero al mismo tiempo establece una homología entre lo “exterior” y lo “exotérico”. Homología que se reafirma con su contraparte: la homología entre una obra “esotérica” –la que sería escrita para los Sabios– como “interior, recóndita” (Rodríguez

(*Sociedades* (1828)) V). Así, Rodríguez establece el estilo como una cualidad que define posiciones en una lógica polarizada, donde él se ubica junto a lo vulgar y accesible, por “fuera”, y los Sabios se ubican del lado de lo recóndito y lo inaccesible, por “dentro”.

Por supuesto que la idea de que su escritura fuera clara o fácil es muy cuestionable y está en abierta contradicción con muchas afirmaciones de Rodríguez a lo largo de la obra. Sin ir muy lejos, como mostraré en el próximo capítulo, en su segunda entrega de *Sociedades*, Rodríguez sugiere casi explícitamente que su obra está dirigida a la parte del “Pueblo” que no pertenece al “vulgo” (Rodríguez, *Lucas* (1834) pp). Lo que quiero subrayar es que el gesto que favorece la perversión de los perseguidores en Rodríguez se dirige hacia un horizonte distinto de la “ipseidad soberana” de Rousseau (Derrida 100).

Esto, en principio, debido a una diferencia subjetiva muy determinante entre el carácter perseguido del “yo” autoral de Rousseau y el carácter perseguido del “yo” autoral de Rodríguez: mientras una parte sustancial de la obra del primero se inscribe en el género autobiográfico o de “confesiones”, el “yo” de Rodríguez, tan presente a lo largo de su obra, no ofrece ningún detalle sobre su vida privada y pocos sobre su vida interior. Y más aún, mantuvo ante los interlocutores que escribieron sobre él una postura anti-confesional. Esto se hace evidente no solo en los datos falsos que le da a Marcoy, sino también en la entrevista de Uribe Ángel –en la que aparece el texto del “Juramento”–, donde las palabras de Rodríguez aparecen más como una concesión que como una confesión. Una concesión de alguien que siempre prefirió mantener los detalles sobre su vida privada en la oscuridad –y su éxito se comprueba en lo poco que se sabe de ella a pesar de haber sido una persona tan pública.

Contra la novela de su vida

Como señalé, Uribe Ángel indica cómo, durante una caminata por un riachuelo, Rodríguez “me miró con un airecito malicioso y me dijo. ‘Tú quieres pormenores sobre mi existencia para hacer una novela: pues no los tendrás’ (sic.)” (74). El relato de Rodríguez del “Juramento” aparece en el siguiente renglón, como una “compensación” que Rodríguez se permitía para el hombre que le había brindado tantos almuerzos. Es decir, el texto del “Juramento” puede leerse como una concesión roman(t)izada de un pedazo de su vida –y del Libertador–, que se “pagó” con comida.

En los próximos capítulos exploraré más en detalle los rasgos calculadores y pragmáticos de Rodríguez que este intercambio sugiere. Lo que quiero subrayar ahora es una diferencia muy significativa entre Rodríguez y la moral individualista romántica, que se expresa en un contraste con Rousseau: si este imagina y produce su “yo” “separado del comercio de los hombres por la misma muchedumbre que se apresura a rodearlo” (Rousseau citado por Derrida 100), el “yo” de Rodríguez se despoja de vida privada para imaginar su texto enfrentado a los Sabios y accesible para el Pueblo. En otras palabras, la línea de fuga de Rodríguez –al menos en su diseño programático– no escapa de la muchedumbre para refugiarse en un aislamiento solitario, sino que huye de la elite de los Sabios hacia el ámbito de los “abandonados a su suerte en la masa del pueblo” (Rodríguez, *Sociedades* (1842) pp).

Como mostraré, a partir de la década de 1980 esta vena populista de Rodríguez habilitó en la crítica latinoamericanista la posibilidad de erigir sobre su figura un contra-héroe. El héroe alternativo a una clase letrada que apareció en obras sucesivas como la clase artífice de un proyecto de poder elitista, excluyente, racista y anti-popular. Es significativa en este sentido la resistencia de Rodríguez a la romantización y novelización de su vida, pues una obra clave de la ola contrahistórica del latinoamericanismo finisecular fue *Ficciones Fundacionales* de Doris Sommer, que expuso el carácter si no reaccionario al menos hegemónico y neocolonial del romanticismo y la novela en el fin de siglo latinoamericano.

Es en este contexto crítico que el “vanguardismo” de Rodríguez se consolidó como un ícono del contra-poder y del escepticismo ante la modernización. Una perspectiva que, como señalé, tiene sus limitaciones. Pero que, explorada en relación con sus contradicciones y sus condiciones de posibilidad, puede arrojar nueva luz sobre el sentido de la contribución rodrigueana a la crítica de la reproducción mecánica. Esto es lo que me propongo hacer en la próxima sección

Otra cara del arte de vanguardia

Del romántico aislado al contra-héroe vanguardista

La definición de posiciones de Rodríguez y su línea de fuga hacia el vulgo como horizonte programático fueron convalidados por la crítica latinoamericanista de finales del siglo XX. Esta partió del presupuesto de un antagonismo radical entre Rodríguez y la clase dominante para interpretar el fenómeno de borde y separación que pone en escena el “arte de pintar palabras”. Y esta lectura generó un nuevo *crop* y una nueva rostrificación. Es decir, aún atenuada o desaparecida la caracterización explícita de Rodríguez como personificación tropical de Rousseau, su lectura como reivindicador de los oprimidos siguió presentando una lectura de su obra aislada de su contexto, en tanto opacó las ideas y proyectos en común que tuvo con la elite a la que su texto parece enfrentarse diametralmente ³³.

La lectura del Rodríguez anti-establishment estabilizó una personificación, a partir de la década de 1980, como autor alternativo al *statu quo* decimonónico en la crítica latinoamericanista. Una figura necesaria en una conversación crítica que ya no celebraba eufóricamente la formación de las nacionalidades: al contrario, caracterizaba ese proceso y a sus protagonistas como agentes de una empresa dedicada a vencer los obstáculos naturales y excluir a la mayor parte de los actores que constituían el espacio social Rawicz y Mondragón. Como contraparte de estos agentes, el hombre empobrecido en las cercanías del Titicaca, que habiendo sido mentor de Bolívar escribía como Mallarmé y Apollinaire y desnudaba al poder como Trotsky y Bakunin³⁴, emergió como contra-héroe.

En palabras de Javier Lasarte Valcárcel, Rodríguez fue uno de los pocos relatos alternativos a un proceso de formación de las nacionalidades que, desde principios de la década de 1980:

[S]e ha convertido [en obras como las de Ángel Rama, Julio Ramos y Edward Bradford Burns] en el paradójico desierto patrimonial de los letrados republicanos (Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Bello...), suerte de depredadores que, al construir la nación sobre las bases del proyecto modernizador y civilizatorio, violentaron y borraron los discursos de la nación realmente existente (14).

Rawicz y Mondragón incluso proponen que en la obra más influyente de la tradición que describe Lasarte Valcárcel –*La ciudad letrada*, de Ángel Rama– la figura y la obra de Rodríguez dibujan el horizonte ético y crítico sobre el que trabaja el autor (pp). Por otra parte, en la obra de críticos y escritores como el mismo Rama, Domingo Milliani, Susana Rotker, Nelson Osorio, Eugenio Montejo y Arturo Úslar Pietri, se presenta un Rodríguez contrapuesto –con frecuencia diametralmente– al proceso excluyente y colonizador de formación de las naciones latinoamericanas que describe la tradición iniciada en la década de 1980. Esta nueva lectura de Rodríguez, más próxima a la contracultura del siglo XX que al genio romántico/ilustrado, supone un nuevo proceso de rostrificación. Ciertamente, el rostro contracultural de Rodríguez es probablemente más próximo a su obra que el rostro del romántico aislado e individualista que prevaleció antes. Sin embargo, como indica Camila Pulgar Machado, la lectura de Rodríguez como relato

radicalmente diferenciado a la formación opresiva de los estados-nación latinoamericanos y como némesis de los protagonistas de este proceso, opaca la relación de su obra con las condiciones de posibilidad que la produjeron (pp).

Lasarte Valcárcel reclama que para levantar una figura de contrapeso se formó una imagen de Rodríguez que oblitera su “lado oscuro”. Es la imagen de un “vanguardista (...) que lo hace digno de ‘loco amor’ para escritores y críticos latinoamericanos”: “el emblema del utopista revolucionario –demócrata radical y populista pleno–, de original americanismo, de crítica al poder letrado, de experimentalista (...) genio y visionario incomprendido” (17, 16). El reclamo se sustenta en la poca atención que han recibido zonas de la obra rodrigueana que complican la figura de contrahéroe o héroe alternativo. Lasarte Valcárcel señala en este sentido su egotismo de “grande hombre”, su elitismo, su representación del espacio americano como “vacío” y sus llamados “bellistas” al orden por miedo a la anarquía social [28-29]. Todas estas precisiones conforman parte de lo que Lasarte Valcárcel define como su “lado oscuro”. Es decir, aquello que la crítica ha necesitado *cropear* del rostro de Rodríguez para estabilizarlo como figura alternativa. En este caso, lo que se *cropea* no es la “tipografía del loco”, ni su línea de fuga hacia el vulgo, como en la mayor parte del siglo XX. Ahora lo que queda fuera de la máquina abstracta de significación es lo que tiene en común con el *statu quo*. Es decir, lo que Lasarte Valcárcel llama “lado oscuro” se presenta fundamentalmente con la suma de entre la obra de Rodríguez y el proyecto civilizatorio que su “yo” autoral imagina como antagonista pleno y radical.

Lasarte Valcárcel reconoce parte del riesgo que supondría responder a este problema con una lectura dedicada a encontrar en Rodríguez los vicios de la “ciudad letrada” (pp). Pero riesgo no solo tiene que ver con los tenores de tribunal *woke* que adquiriría muy fácilmente, sino sobre todo porque perdería de vista el fenómeno de borde que plantea la homología “exterior-exotérico” de Rodríguez y que su obra impresa pone –o quiere poner– en escena. Ubicar la escritura de Rodríguez del “lado” de los opresores obligaría a forzar un nuevo –o renovado– *crop* y rostro rodrigueano, que lo separarían de amplias zonas de su texto y su cuerpo histórico. Por eso no se trata de un “lado oscuro”, sino de vasos comunicantes –e incommunicantes– que desdibujan el antagonismo radical entre Rodríguez y su tiempo, y lo muestran en un diálogo más fluido que intransigente con sus contemporáneos, colegas y amigos del *statu quo*. Esta lectura, al igual que la que lo libera de la voluntad de poder y control que compartió con los otros “sabios” de la ciudad letrada obligan a dejar de lado la relación dinámica que su estilo y su proyecto se proponen establecer entre el “adentro” y el “afuera” de la realidad social con la que dialoga.

Por eso en esta última sección, examino el horizonte político en que se inscribieron las innovaciones técnicas de Rodríguez que han sido identificadas como “vanguardistas”. Pues aunque Lasarte Valcárcel pone al vanguardismo como uno de los índices de lectura eufórica y descontextualizada de Rodríguez, en realidad, su condición de vanguardista en la primera mitad del siglo XIX, es uno de los aspectos que más nítidamente lo aproxima al lugar de enunciación que compartió con los letrados hegemónicos de su época. Es en este horizonte donde se gesta el “arte de pintar palabras” con tipos móviles: la técnica que con más precisión ubica a Rodríguez en su epocalidad. No necesaria ni exactamente del “lado” de los opresores, pero sí en un extremo diferencial, donde se pone en juego el límite entre opresores y oprimidos en una escala global. Y se pone en juego, precisamente, a partir del tipo de técnicas que en determinado espacio-tiempo pudieron emerger como parte de la “vanguardia” o no.

Demasiado jacobino para ser dadaísta

Como señalé, en una de varias cartas de Antonio José de Sucre a Simón Bolívar, tratando de explicar los frecuentes desencuentros que tuvo con su mentor político y hombre de absoluta confianza, afirmó que Rodríguez tenía la “cabeza de un francés atormentado”. Y

en efecto: Rodríguez venía impregnado de una conversación europea en la que –como veremos– se abría una era de imaginación científica abierta a la incertidumbre recursiva de lo orgánico, mientras levantaba escépticismos ante el progreso lineal de la historia. Por el contrario, el pensamiento dominante en Hispanoamérica se afirmaba sobre la certeza de la civilización burguesa europea como unívoco futuro deseable y necesario cuyos pasos había que seguir linealmente.

Por otra parte, no deja de ser significativo que tres de los hitos de las “vanguardias históricas” con los que Rodríguez se ha comparado u homologado –Duchamp, Mallarmé y Apollinaire– son de origen francés. Lasarte Valcárcel enfatiza la crítica a estas analogías y homologías, pues a pesar de las similitudes formales, el horizonte teórico, ético y estético de esos proyectos estéticos difícilmente pueden homologarse con una técnica como la de Rodríguez (*Sociedades (1828)*), que fue programáticamente concebida como instrumento para impulsar un gobierno “verdaderamente republicano” (pp, pp). Esta es una distinción que también indica Ronald Briggs, específicamente para contraargumentar las tentativas de analogía del “arte de pintar las palabras” con la poesía de Mallarmé. Tentativas que, como señala Lasarte Valcárcel, están presentes al menos en la obra de Ángel Rama, Rafael Castillo Zapata y José Ramón Medina (pp).

Briggs apoya su argumento principalmente a partir de una diferenciación de los horizontes culturales que orientan la obra del francés y el caraqueño. En Mallarmé, el valor que tienen las características formales se lo asigna un proyecto de autonomía estética; en Rodríguez, el valor es asignado por un proyecto civilizatorio y de reforma social (pp). Los usos anticonvencionales de disposición, grosor y tamaño de las palabras sobre el espacio de la hoja, y la constante recurrencia a la parodia y la inter, meta y paratextualidad que se despliegan en Rodríguez desde su primera hoja publicada, aspiran a producir mucho más que expresión individual: apuntan a darle forma a un proyecto ampliamente colectivo (Briggs 164).

El mismo Rodríguez (*Sociedades (1828)*) declara las finalidades de su innovación técnica, desde las últimas páginas de *Sociedades americanas en 1828*, cuando asegura que “[e]n el modo de pintar [con las palabras] / consiste la expresión, y por la expresión se distinguen los estilos”. Pues ahí indica que el fin de dicha *expresión* es “despertar la atención / [del lector] por la variedad de *tonos* y de *tiempos*” para “[f]ormar hombres sociables por medio de una buena moral” y “destinarlos a la obra social y dirigirlos en la acción” (25). Es decir, los fines de su invención técnica son explícitos y la voluntad de clausurar su sentido y reducirla a un medio cuyos efectos sociales se pueden controlar es manifiesta. En ese sentido, la posible noción de Rodríguez de “arte de vanguardia” sería la jacobina: solo es una técnica útil que adquiere su importancia por el contexto revolucionario en que se pone en práctica (Briggs 169).

Esta precisión es útil para abordar el problema crítico que, como indiqué, Rodríguez presenta literalmente a primera vista: un artesano, docente y viajero empobrecido, en ciudades periféricas y pequeñas de los Andes en la post-guerra de Independencia, produce innovaciones plásticas en las técnicas de impresión que se “adelantan” setenta años al modernismo europeo y alrededor de un siglo al vanguardismo latinoamericano del siglo XX [figura]. Quizá por este golpe discrónico que asalta al lector a “primera vista”, la tendencia hacia la interpretación fuera de contexto persiste con insistencia. Por ejemplo, a pesar de lo enérgicamente que Lasarte Valcárcel critica las analogías con los mencionados artistas del siglo XX, él mismo propone al final de su ensayo una hipótesis de lectura que lo ubica fuera de su epocalidad. Caracteriza su “actitud intransigente, excéntrica y personalista” como contemporánea de autores posteriores, como el ecuatoriano Juan Montalvo y los modernistas José Martí, Manuel González Prada, Rubén Darío y Rufino Blanco Fombona. Para Lasarte Valcárcel, junto a ellos “su purismo hubiera tenido compañía” (pp).

Pero el “purismo” de los modernistas no aspiraba al tipo de pureza que propone el horizonte jacobino, donde los medios artísticos pueden fijarse inequívocamente a fines preestablecidos. Como señala Julio Ramos, en el caso del modernismo hispanoamericano, se trata más bien de un proyecto de autoridad y autonomía estilística, que resiste a los flujos de homogenización y mecanización del progreso, precisamente, contaminando el espacio lírico de mundanidad (pp). Parte de la singularidad de Rodríguez radica en que, aspirando a una pureza tan extrema y primitiva como la de los jacobinos, avanzó en la ruptura de la forma hasta un punto que los modernistas, con su voluntad de contaminación, no alcanzaron. Esto tiene que ver con los gestos de ruptura del orden convencional de los signos sobre la página, la ironía, metatextualidad, y otros recursos formales, pero también con el tipo de choque performático contra la sociedad al que estuvieron dispuestos, pues aunque los duelos a muerte de Rufino Blanco Fombona alcanzan el escándalo anecdótico, ninguna de estas figuras dejó inscrita en su biografía una escena como la del “banquete” de La Paz.

Demasiado dadaísta para ser jacobino

La homología entre la *Fuente* de Marcel Duchamp y el chisme sobre Rodríguez y los orinales que plantea Luis Camnitzer (*Conceptualism*) también subraya su “actitud intransigente, excéntrica y personalista”. Con parece sugerir una contemporaneidad asíncrona con el vanguardismo de Duchamp, como la que sugiere Lasarte Valcárcel entre Rodríguez y los modernistas hispanoamericanos. Pero en realidad, la relación asíncrona de parentesco que más enfatiza no es la que establece con lo que Peter @ llamó “vanguardias históricas” –a las que pertenecerían Duchamp, Mallarmé y Apollinaire–, sino la que propone con “conceptualistas” latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX (pp). Este parentesco aleja más que acercar a Rodríguez de Duchamp, pues establece el –asumido– objetivo político y pedagógico de la obra de Rodríguez como fijador inequívoco de su valor artístico.

Con la noción de “conceptualismo latinoamericano”, Camnitzer (*Conceptualism*) propone una tradición alternativa del arte conceptual latinoamericano que correría –junto a los Tupamaros de Uruguay o los argentinos de *Tucumán Arde*, por ejemplo– paralela a los circuitos más institucionalizados del arte occidental. Camnitzer (*Conceptualism*) sitúa a Rodríguez como fundador de esta genealogía paralela, donde el efecto y el sentido artísticos están siempre subordinados a una finalidad pedagógica y política inmediata (pp). Es decir, como en el modelo jacobino, el valor artístico de la obra de Rodríguez se fijaría a partir de sus –supuestos– postulados políticos.

La tesis de Briggs propone una homología sincrónica, entre el concepto de arte de Rodríguez y el concepto de arte jacobino. La de Camnitzer, establece la homología diacrónicamente, a partir de un parentesco geográfico y veladamente racial³⁵. Esto abre interesantes posibilidades de diálogo trans-histórico entre Simón Rodríguez y artistas latinoamericanos del siglo XX, que además es explícito en obras e instalaciones de artistas Claudio Perna y el mismo Luis Camnitzer. Pero tal como lo plantea Camnitzer, este diálogo se da a partir de la omisión de una tensión fundamental, que es la que se establece entre la negación del carácter meramente edificante del arte que opera en la obra de Rodríguez, y la norma que regía en su época la relación entre arte y política de vanguardia.

| [figura: obras de Perna y de Camnitzer]

Todas las experiencias artísticas que Camnitzer incorpora en su tradición alternativa son posteriores a la ruptura estructural que se produjo, entre finales del siglo XIX y principios del XX, entre las expresiones artísticas y políticas de la vanguardia. Como lo demuestra Matei Calinescu, independientemente de la mayor o menor afinidad o compromiso que un artista pudiera tener con la vanguardia política, a partir del último cuarto del siglo XIX, el carácter revolucionario del arte adquirió normas autónomas de expresión (pp). Es

decir, los artistas de vanguardia dejaron de ser aquellos que apuntaban prefigurar diáfana y edificantemente las bondades de la revolución, y pasaron a ser aquellos que, bien oponiéndose a la revolución o aupándola, revolucionaban los modos de expresarse y el concepto mismo de lo que se consideraba arte.

Es tras esa ruptura, que Andreas Huyssen llama “The Great Divide” –y de la que la *Fuente* de Marcel Duchamp es uno de los íconos–, que acciones como las de los Tupamaros, en el borde más extremo entre arte y política, podían promover un “nuevo sistema” gobernado por la justicia social y la razón, mediante una acción que connotaba confusión y caos, sin entrar en contradicción ³⁶. Lo que resulta problemático y rico del arte de Rodríguez es que rompe las formas conocidas, pero para obedecer a la relación entre arte y política de vanguardia que planteaban los jacobinos. Una relación que puede definirse a partir de el siguiente fragmento de Henry de Saint-Simon:

[E]n esta gran empresa [revolucionaria] los artistas, los hombres de imaginación abrirán la marcha(...); cantarán las bendiciones de la civilización, y para lograr su objetivo utilizarán todos los medios de las artes, elocuencia, poesía, pintura, música; en una palabra, desarrollarán el aspecto poético del nuevo sistema (Calinescu 110).

Para los jacobinos, la agencia del arte, los artistas y su técnica estaba orientada a darle forma a un proyecto civilizatorio preconcebido e ideal que lo superaba y lo sobredeterminaba: la “gran empresa” revolucionaria. Rodríguez, por su parte, coincidió con ellos al concebir su “arte de pintar palabras” como un medio que se puede utilizar para abrir la marcha hacia un “nuevo sistema”. Como ya indiqué, su fin inmediato es “despertar la atención [del lector] por la variedad de *tonos* y de *tiempos*”. Y el fin último es “[f]ormar hombres sociables por medio de una buena moral”, “destinarlos a la obra social” y “dirigirlos en la acción” (25). Es decir, el objeto de su arte es formar y dirigir a los hombres que crearán el que Rodríguez postula como “nuevo sistema”.

En este concepto de la función del arte de escribir, Rodríguez coincide no solo con los jacobinos, sino también con los letrados más autorizados y exitosos de la post-guerra de Independencia. Prevalece en él, como en Domingo Faustino Sarmiento “un concepto de la escritura como máquina de acción, transformadora de la ‘naturaleza’ caótica de la barbarie y generadora de vida pública”; y, como en Bello opera “el concepto de las Bellas Letras que postulaba la escritura ‘literaria’ como paradigma del saber decir, medio de trabajar la lengua (...) para la transmisión de cualquier conocimiento” ³⁷ (Ramos pp)

Es decir, lo que diferencia a Rodríguez de la norma de su época no es, entonces, un proyecto de desobediencia al rol del arte como diseñador de un “nuevo sistema”, ni a la noción de la escritura como paradigma del “saber decir”, y de transformar la naturaleza caótica de la barbarie. A lo que desobedece Rodríguez es al mandato que dictaba cantarle bendiciones a la “civilización” *tal como esta era concebida por la revolución burguesa*, que siguieron tanto jacobinos como letrados. Es decir, en lo que disentía radicalmente Rodríguez respecto a sus pares era en el concepto del “nuevo sistema” hacia el que el arte abriría la marcha. Para él, el “nuevo sistema” era sobre todo nuevo respecto al modelo de civilización dominante. Por eso al “desarrollar el aspecto poético” de este “nuevo sistema” produjo un efecto artístico que en la línea diacrónica global aparece como “anticipado” al *ethos* de la ruptura que fue dominante en las “vanguardias” del siglo XX.

El arte como acción

Como demuestro en el tercer capítulo, las tensiones que la técnica de Rodríguez pone en evidencia con la secuencia hegemónica de la modernidad artística y literaria no son accidentales ni secundarias: son efecto de dispositivos y conceptos en el “arte de pintar palabras” que destruyen o apuntan a destruir el “tiempo homogéneo y vacío” que Benedict Anderson identificó como efecto del capitalismo de imprenta, y que rige la

comprensión incoherentemente lineal, etapista y progresiva de la historia. Es bajo esta comprensión que Rodríguez aparece como “adelantado” a Mallarmé o a Duchamp, cuando de acuerdo a una estricta lógica secuencial, Mallarmé y Duchamp estarían “atrasados” respecto a Rodríguez.

Sin duda, el grado en que estas tensiones son evidentes en la obra de Rodríguez tiene mucho que ver con las condiciones geoculturales en que se produjo: la modernidad “discrónica”, “periférica”, “desigual” ³⁸ que la crítica y la historiografía cultural latinoamericana han caracterizado bajo distintas perspectivas. Sin embargo, la disconía que la obra de Rodríguez supone respecto a las vanguardias históricas no es del todo exclusiva de él, ni de la experiencia post-colonial americana, ni del “sur Global” o “América Latina”. Como propone John Tresch, la primera mitad del siglo XIX fue, sobre todo en los meridianos culturales europeos, un “tiempo y lugar donde las aspiraciones románticas dieron forma a las ciencias mecánicas y la industria, y donde nuevos descubrimientos y dispositivos intensificaron las visiones artísticas y orgánicas” (Tresch 1). Es decir, fue un tiempo en el que aún no era unánime la comprensión teleológica del progreso como avance lineal y mecánico de la técnica y la acumulación capitalistas, y por eso mismo las alternativas artísticas y creativas dominantes no derivaban necesariamente en una comprensión del progreso como catástrofe, ni de la tecnología como su cómplice automático.

Tresch caracteriza este periodo –entre 1820 y 1848– como un interregno romántico entre la matriz científica mecanicista y teísta newtoneana y la matriz positivista secularizada de la segunda revolución industrial (pp). Para esto, relee una amplia serie de autores canónicos y revisa otros menos recordados, que vivieron o se relacionaron con París antes de 1848, y para quienes las tensiones entre mecanicismo y romanticismo no eran más que producto de una falsa oposición ³⁹. A partir de esta lectura, traza los índices de mutua influencia entre los avances científico-tecnológicos y la imaginación utópica y vitalista, en un periodo en el que esta interdependencia era no solo evidente sino parte de la matriz dominante de pensamiento.

Es decir, el “arte de vanguardia” en la primera mitad del siglo XIX no estaba del todo dedicado a bendecir una civilización industrial preconcebida, como se expresa en el llamado de Saint-Simon a los artistas, sino que habitaba en una conversación –mayormente impresa– en la que se sobreentendía la mutua influencia e interdependencia de las esferas artística, política, científica y tecnológica, y donde parte del objeto era imaginar variantes posibles de esa civilización. Es en este contexto, distinto al del estatuto autonómico del arte modernista escéptico ante el progreso, y también al del estatuto mecanicista de un arte entendido como mero instrumento de él, donde mejor se pueden trazar las condiciones de posibilidad del “arte de pintar palabras” de Rodríguez.

Si bien la generación que entretejió “ciencia, tecnología y las artes en una visión de una sociedad democrática y autoorganizada” entre las décadas de 1820 y 1850 tuvo preeminencia en París –donde se sabe que vivió Rodríguez por temporadas hasta 1823–, esta tuvo correspondencias también con desarrollos análogos en otros contextos nacionales. Así, puede identificarse en autores como Novalis, Samuel Taylor Coleridge, Mary Shelley y Edgar Allan Poe, entre otros (pp). Pero no se trata aquí de hacer un estudio comparativo entre esos autores del “canon occidental” y Rodríguez, sino de observar cómo opera en sus textos la noción entretejida de arte, política y tecnología. En este sentido, es importante tener en cuenta lo que imprime Rodríguez y tercera entrega de *Sociedades americanas, Luces y virtudes sociales* (1840):

[Figura: El Curso natural de las cosas es un torrente / que arrastra con lo que encuentra / y vuelca lo que se le opone / Esta fuerza es la que hace las revoluciones / los hombres que figuran en ellas / son instrumentos de la necesidad / Son ACTORES / nó AUTORES (Rodríguez, *Luces* (1840), pp)]

La idea del “curso natural de las cosas” connota la larga tradición de “filosofía natural” que, como nos recuerdan Graeber y Wengrow y Raymond Williams, estuvo entrelazada con la filosofía de la historia a lo largo de la Ilustración (pp). Ahora no me voy a detener a analizar en qué sentido específico usa Rodríguez el término “curso natural de las cosas”⁴⁰, que recorre diferentes pensadores de la Ilustración –como Mary Wollstonecraft, John Stuart Stuart Mill, Adam Smith y Jean Jacques Rousseau–, con sentidos similares pero no idénticos. Lo que quiero subrayar es lo que Rodríguez tiene en común con todos ellos, y es que asume que hay una fuerza –o fuerzas–, mayores que la voluntad humana pero distintas a Dios, que determinan el devenir histórico. Particularmente me importa enfatizar que, para Rodríguez, quienes figuran como individualidades en el devenir histórico lo hacen en función de las demandas de esa fuerza, o de la “necesidad”. Por ende, la valoración que hace Rodríguez de su propio “arte” y del arte en general está en función de cómo este actúa para las necesidades de la historia, y *no* de cómo establece y valida su autoridad artística o literaria en un proyecto que se agota en su propia circulación y consumo.

En esto Rodríguez se diferenció, como toda su generación, no solo de las vanguardias históricas, sino de los modernistas de fines de siglo XIX y principios del XX a ambos lados del Atlántico, que definieron su lugar de enunciación muy frecuentemente como lugar de resistencia individual a los flujos de modernización⁴¹. Y en ello coincidió con todos los extremos que hicieron parte de su época: tanto con las voces críticas, creativas y disruptivas que analiza Tresch, como con las voces hegemónicas de la ciudad letrada, que diseñaron el futuro de los estados-nación después de la guerra de Independencia con mucha más fe en el progreso de la que en conjunto profesaba la civilización europea y usamericana a la que trataban de imitar.

La era de la tecnoestética

Como reza el *motus* de *Sociedades*, la pregunta que orienta la escritura de Rodríguez es: ¿cómo serán y cómo podrían ser las sociedades americanas a partir de 1828?

[figura: captura de la portada]

Es decir, la suya no es una exploración formal ni formalista, pero tampoco es un proyecto meramente especulativo, sino uno que entreteje “ciencia, tecnología y artes en una visión de una sociedad democrática y autoorganizada” (Tresch pp). Su escritura no se propone describir ni pronosticar cómo serán la ciencia, la tecnología y las artes del futuro, sino definir las posibles derivas del “curso natural”, a partir de una visión integrada de todas esas esferas, e influir sobre ellas. Por eso la noción de ARTE de Rodríguez no se encuentra en lo que su obra *dice* sobre “arte” como una disciplina aislada, sino en lo que su obra *hace* con las palabras. Lo que *hace* el “arte de pintar palabras” es poner en acto una técnica que quiere darle forma al futuro potencial que sospecha.

Pero el “arte de pintar palabras” es tan arte en el sistema categorial de Rodríguez como lo es el arte de construir una represa, de hacer zapatos, de bailar, hacer un informe sobre un terremoto o dirigir la economía (pp, pp, pp, pp). Es decir, es una palabra que articula todos los ámbitos del trabajo y la creatividad en su obra. El ARTE, en Rodríguez se escribe en altas en casi todos los casos porque es un concepto que transversaliza todas las técnicas sensibles, científicas, tecnológicas, económicas y políticas. Técnicas mediante las cuales Rodríguez, como toda su generación, se propuso darle, positiva y progresivamente, una orientación específica al “curso natural de las cosas”.

La marca tipográfica en mayúsculas aumenta el tono cuando llama ARTE labores científicas, gubernamentales y propiamente “artísticas” –o mejor dicho, “artísticas” en el sentido moderno. Además, el término adquiere un espesor particular, enmarcado en una técnica impresa particularmente similar a los hitos del arte y la poesía vanguardistas del siglo XX que ya he mencionado. Estas son, ciertamente, marcas de estilo singular, que

enfatan la pronunciación del concepto. Pero el uso polisémico de “arte” en Rodríguez es singular solo por esta atención específica que su técnica reclama sobre el término. Porque más allá del énfasis que imprime la variación del tipo de letra, llamar “arte” a todas disciplinas prácticas, sensibles, científicas o técnicas era parte del marco categorial dominante en el período en que Rodríguez imprimió toda su obra⁴².

Este es apenas otro índice de las nociones integradas de ciencia, arte, política y tecnología en el interregno 1820-1850 –un índice que Tresch no explora pero que puede verificarse lexicográficamente [referencia a figura]. Un ejemplo de esta noción integrada es la *Classification des connaissances humaines, ou tableaux synoptiques des sciences et des arts*: una diagrama organizador de las ciencias publicado por el teórico del electromagnetismo clásico, André-Marie Ampère, en 1834.

[figura: copia del “árbol”][figura: estudio lexicográfico de “arte” en el periodo]

A contrapelo de los árboles del conocimiento “creados por pensadores a lo largo de los siglos”, el de Ampère no planteaba una división fundamental entre teoría y práctica (Tresch 57). Por ejemplo, en él se agrupan como “ramas” del “reino” de las “ciencias noológicas” las ciencias filosóficas, etnológicas, políticas y “dialegmáticas” (Ampère). Las “ciencias noológicas” son uno de los dos macreininos que organizan el conocimiento, y agrupan “los medios por los cuales el hombre actúa sobre la inteligencia o la voluntad de otros hombres” (Tresch 57). Y *dialegmaticque* fue un neologismo creado por Ampère para referirse al estudio de los signos utilizados para transmitir ideas, sentimientos y pasiones («Définition de dialegmatique»). En él se agrupan, como ciencias del “primer orden” la antropología, la literatura, la “glosología” –el poder de las palabras y la pedagogía– y la “tecnoestética”, que se refería a las bellas artes y letras y sus efectos en los sentimientos y pensamientos de otros.

Los conceptos “noológicos” de “dialegmática”, “glosología” y “tecnoestética” están en particular sintonía con el “arte de pintar palabras” de Rodríguez, en tanto esta es una técnica que apunta a sincronizar la sensibilidad más fina con los proyectos hegemónicos más generales para actuar “sobre la voluntad de los hombres”. La afinidad es además sincrónica pues donde Rodríguez teoriza más ampliamente su técnica impresa es en la reimpresión aumentada, en 1840, de *Lucas y virtudes sociales*, que se imprimió por primera vez en 1834 en Valparaíso: el mismo año que se imprimió por primera vez en París el árbol de Ampère.

Me aproximaré a la teorización sobre el “arte de pintar palabras” de 1840 en el tercer capítulo, donde también mostraré cómo el “paralelo” que Rodríguez establece entre lengua y gobierno presupone una singular división de las disciplinas análoga a la del árbol ampèriano. Lo que quiero indicar ahora es una sintonía y sincronía más general, no con Ampère, sino con toda una generación para la que las innovaciones y el progreso tecnológico, científico y político no se concebían aislados ni categóricamente separados de las potencias sensibles y creativas. Se trata de una generación que *mutatis mutandis* respondió a lo que Saint-Simon pedía a la vanguardia artística de la revolución: usar “todos los medios de las artes” para desarrollar la “gran empresa” y “el nuevo sistema”. Aunque solo algunos se limitaron a cantar “bendiciones” a la civilización.

De ella formaron parte obras tan influyentes y canónicas como la de Alejandro de Humboldt, Aguste Comte y Pierre Leroux en Europa (Tresch pp). Y si hay que encontrar una “vanguardia” –en el sentido decimonónico– en la primera mitad del siglo XIX en Hispanoamérica no habría que mirar hacia Rodríguez, que, como hemos visto, fue al menos hasta mediados del siglo XX un autor entre olvidado e incómodo. La vanguardia hispanoamericana del siglo XIX sería en todo caso aquella que efectiva y eficazmente pudo emplear su escritura como “un depósito de formas, medios para la producción de efectos no literarios, no estéticos, ligados a la racionalización proyectada de la vida y (...) de la lengua nacional” (Ramos pp)

En el horizonte de su época, la dialegmática y la tecnoestética más representativas no fueron las de incomprendidos como Rodríguez, sino quienes de hecho emplearon exitosamente “todos los medios de las artes” para gestar el entramado sobre el que se erigió el “nuevo sistema”. Quienes efectivamente sincronizaron la sensibilidad fina con los proyectos hegemónicos generales para actuar “sobre la voluntad de los hombres” fueron los autores triunfantes de la “ciudad letrada”, contra la que tradicionalmente Rodríguez se ha definido: Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, etcétera. Como nuestro en el próximo capítulo, el proyecto de Rodríguez fue fundamentalmente uno que, partiendo de la misma presuposición de superioridad moral, técnica y cognitiva sobre la masa que caracterizó a la vanguardia de su época, no alcanzó sus objetivos a inmediato plazo. Pero precisamente, la claridad que expresó sobre el probable destino de su proyecto, le da forma a una relación e incidencia sobre el “curso natural de las cosas” que no cabe ni en las casillas de la vanguardia de su época ni en las casillas de la vanguardia del –entonces– futuro.

Una risa en francés que viene del futuro

En el epígrafe a *Sociedades americanas en 1828* (1828), Rodríguez pronosticó para su obra lo que León Rozitchner llamó “el triunfo de un fracaso ejemplar”. Como mostré, la voz autoral prevé la burla del lector. Es decir, anticipa que su tecnoestética no será tomada en serio por el público, y por lo tanto su propuesta dialegmática será ignorada por los decisores⁴³. Así, Rodríguez anticipaba su fracaso en la reacción perversa de “sus perseguidores”. Pero a renglón seguido, agregaba:

[figura: De la risa / podrá el autor decir / (en francés mejor que en latín) *Rira bien qui Rira le dernier*]

La tensión entre el futuro probable –“cómo serán”– y el futuro potencial –“cómo podrían ser”– del subtítulo de *Sociedades* se reafirma así en su primer epígrafe como una carrera de fondo. En ella, la probabilidad del fracaso inmediato se contrapone a una potencia a demostrar. Una potencia que –de ser ignorada, como se anticipa– resonará al final del futuro probable como una carcajada ejemplar. Es, por un lado, una carcajada trágica, “la más seria del siglo XIX”, como la llamó Susana Susana Rotker. Y es también una carcajada que destruye la noción de futuro de las dos vanguardias artísticas: tanto la de quienes, como pedía Saint-Simon, cantaron las bendiciones de la civilización en la estela de la revolución burguesa; y también la de quienes autonomizaron su horizonte de acción respecto a la vanguardia política, militar e industrial de la burguesía, y se atrincheraron en la negatividad.

Calinescu muestra cómo el “mismo concepto lineal e irreversible del tiempo” atraviesa estas dos articulaciones de la relación entre arte y política de vanguardia, a lo largo de sus mutuas atracciones y repulsiones (pp). La vanguardia artística del siglo XX imprimió un giro irónico en la “valiente exploración precursora” y la “confianza en la victoria final del tiempo” que la vanguardia política jacobina instituyó a partir de la metáfora militar, a finales del siglo XVIII. Así, el compromiso con el cambio y los valores del futuro de la vanguardia política –y de la vanguardia artística que se concibió como su apéndice– se transpuso a las “vanguardias históricas” (artísticas en el sentido moderno) como un “nihilismo omniabarcador, cuya inevitable consecuencia es la autodestrucción (de aquí que el dadaísmo con su estética suicida del ‘antiarte por el antiarte’ sea un ejemplo en cuestión)” (pp). Esta es la inversión que Walter Benjamin celebró en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* como un paso de la “estetización de la política” a la “politización de la estética”.

Desde luego que dentro del amplio espectro de experiencias artísticas que abarca el concepto de “vanguardias históricas”, no todas pueden reducirse a un “nihilismo omniabarcador” y autodestructivo. Por ejemplo, el constructivismo ruso en general, y en particular las tentativas de Alexey Gastev de introducir el arte en el Instituto Central del

Trabajo, fueron experiencias del arte de vanguardia del siglo XX que se alinearon bajo sus propias lógicas al horizonte de progreso positivo de la revolución soviética ⁴⁴. Pero estas tentativas fueron excepcionales dentro de la norma que precisa Calinescu, y la más representativa de ellas en la historia hegemónica terminó sepultada por la el realismo socialista o incluso ejemplarmente castigada, como en el caso de Gastev, quien fue condenado a muerte en 1939 .

Justamente, lo que identifica Benjamin es un anclaje en los procesos (re)productivos de lo que Calinescu llama más metafísicamente “nihilismo omniabarcador”. El principio autodestructivo que puso en escena en el dadaísmo tenía que ver con un problema técnico, que iba más allá de los principios programáticos abstractos bajo los que el fascismo –con su programa de estetización de la política– quería controlar sus efectos: el problema de la “reproducción mecánica”, que como señaló Benjamin produjo una derogación del “valor de culto” de la obra de arte, y lo sustituyó por su “valor de exhibición” (pp). En esta transformación, que podía interpretarse como un índice de exacerbación de lo banal, Benjamin encontró una posibilidad revolucionaria. Como indica Bolívar Echeverría, esta posibilidad estaba dada por las relaciones de producción y consumo artístico que se imponían con el avance de tecnologías de reproducción mecánica de la imagen como el cine y la fotografía (pp). Pero en el modelo de Benjamin, esta posibilidad no estaba cifrada en el potencial de estas tecnologías para afirmar edificantemente un programa revolucionario, sino precisamente en su potencia destructiva de los valores fijos y predeterminados.

Contra el concepto dominante en el pensamiento comunista de su época –y del pensamiento comunista en general–, Benjamin celebraba la destrucción de la noción de arte propia de las sociedades “precapitalistas”. En estas, como explica Samir Amin, el arte era “siempre un medio de integración social, mientras que nuestro arte contemporáneo es, por primera vez y cada vez más integralmente, la expresión de un rechazo de la sociedad” (9). Para Benjamin, las tecnologías de reproducción mecánica, al destruir las nociones de original y de origen, destruían también la función tradicional de la obra arte, como mecanismo de cohesión social mediante el culto colectivo (pp)⁴⁵. En consecuencia, esta destrucción exponenciaba la posibilidad del arte de ofrecer resistencia, oposición o freno a la dirección –catastrófica– del progreso: a la idea de progreso que se había posicionado como una suerte de unívoco culto colectivo en la civilización moderna, que era transversal al comunismo y al capitalismo (Löwy pp).

A la luz de las potencias para el arte identificadas por Benjamin en la reproducción mecánica, la clave para leer la relación entre la *Fuente* de Marcel Duchamp y el “banquete” de Simón Rodríguez que plantea Luis Camnitzer (*Conceptualism*) está en la relación, más evidente y señalada, entre el “arte de pintar palabras” y la poesía visual de Mallarmé, Apollinaire, Huidobro, Girondo, etcétera. Pues al contraponer estas obras a la de Rodríguez se pone en evidencia un aspecto puntual del desarrollo desigual que activa sus condiciones de posibilidad. Este aspecto es la abismal diferencia entre América Latina y Europa/Estados Unidos en el avance de las tecnologías de reproducción mecánica en general y de la tecnología impresa en particular.

Como nuestro en el próximo capítulo, una preocupación central de Rodríguez y motor de su “arte de pintar palabras” fueron las posibilidades y peligros que significaba para Hispanoamérica la –tardía– adopción masiva de la primera tecnología de reproducción mecánica de la modernidad. Pues si Benjamin advertía en la introducción a su ensayo de 1936 que los efectos de la imprenta sobre la cultura “ya son conocidos” (pp), en el periodo de 1820 a 1850, el acceso a la tecnología de tipos móviles era todavía una novedad ajena y lejana a las grandes mayorías en Hispanoamérica. Y –lo que era más alarmante para Rodríguez– del mismo modo era ajeno y lejano el modelo de “comunidad imaginada” y de nación que, como demuestra Benedict Anderson, se forjó a la medida de las sobredeterminaciones que imponía esta tecnología: el “capitalismo de imprenta” emanado de Europa y Estados Unidos (pp).

Estas condiciones son fundamentales para entender en su medida histórica la extrema singularidad y especificidad del arte de vanguardia de Rodríguez. Porque tanto el “antiarte por el antiarte” del dadaísmo, como la interpretación revolucionaria que le dio Benjamin, partían de un horizonte histórico en el que el espíritu de la vanguardia ya solo podía relacionarse desobedientemente con la –catastrófica– idea de la modernización y del progreso. En cambio, el “arte de pintar palabras”, la carcajada en francés y el “podrían” que Rodríguez lanzó al tiempo en 1828, abren una brecha en la clausura que ese horizonte suponía en 1936 –y que mucho más la supone en el presente. La comida servida en orinales en la ciudad de La Paz en 1826 alerta sobre la dirección del progreso, pero no se queda ahí ni propone activar un freno de emergencia, sino que hace presente, con una última risa, un espacio-tiempo en que su carácter catastrófico podía imaginarse reversible.

- Amin, Samir. «Éloge Du Socialisme». *L Homme Et La Société*, Vol. 31, n.º 1, 1974, pp. 3-14. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3406/homso.1974.1854>.
- Ampère, André-Marie. *Tableaux synoptiques des sciences et des arts, in Essai sur la philosophie des sciences*. (1834), https://atlas-disciplines.unige.ch/Images/Source_images/Index/Ampere.html.
- Amunátegui, Miguel Luis. *Ensayos biográficos*. Santiago de Chile, Imprenta nacional, 1893. Internet Archive, <http://archive.org/details/ensayosbiografic00amungoog>.
- Anderson, Benedict R. O’G. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2016. /z-wcorg/.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weiker, Ítaca, 2003.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Routledge, 1991. /z-wcorg/.
- Bolívar, Simón. «Al señor Don Simón Rodríguez». *Obras completas*, Vol. 1, Ediciones Lisama, 1947.
- . *Obras completas*. Ediciones Lisama, 1947.
- Briggs, Ronald. *Tropes of Enlightenment in the Age of Bolivar: Simón Rodríguez and the American Essay at Revolution*. Vanderbilt University Press, 2010.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Traducido por Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, 2003.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: didactics of liberation*. University of Texas Press, 2007.
- . *Volando en ausencia de la fuerza de gravedad*. 2005, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63263090cc21cf7c09f4f1/58/flying-in-weightlessness>.
- Carrera Damas, German. *El culto a Bolívar : esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*. Editorial Alfa, 2013.
- Castillo Zapata, Rafael. «Simón Rodríguez: Páginas de la utopía y utopías de la página». *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, editado por Beatriz. González Stephan et al., Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, <https://books.google.com/books?id=5Tx3Sf4DvfsC>.
- «Définition de dialectique». *La langue française*, <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/dialectique>. Accedido 17 Dic. 2022.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, 5.ª ed., Pre-Textos, 2002.
- Derrida, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano*. Ediciones Manantial, 2010.
- Durán, Maximiliano. «La supuesta influencia de Rousseau en el pensamiento de Simón Rodríguez: la “tesis del Emilio”». *Iberoamericana (Madrid, Spain)*, Vol. 11, n.º 42, 2011, pp. 7-20.
- . «Locura, novedad y educación en el pensamiento político de Simón Rodríguez: un abordaje filosófico». *Cadernos de História da Educação*, Vol. 16, n.º 2, 2017, pp. 525-38, <https://seer.ufu.br/index.php/che/article/view/39602>.

- Echeverría, Bolívar. «Introducción». *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin y Andrés E. Weiker, Ítaca, 2003.
- El culto a Bolívar*. 2018. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=hBoAgx0p5MA>.
- Foucault, Michel. *Qué es un autor*. El Cuenco de Plata, 2010.
- Graeber, David, y D. Wengrow. *The dawn of everything: a new history of humanity*. Unabridged, Macmillan Audio, 2021.
- Hobsbawm, E. J. *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality*. Cambridge University Press, 1990.
- Huyssen, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana University Press, 1986. [oneSearch.library.nd.edu, https://login.proxy.library.nd.edu/login?url=https://hdl.handle.net/2027/heb.01765.0001.001](https://www.indiana.edu/~library/oneSearch/oneSearch.do?method=login&url=https://hdl.handle.net/2027/heb.01765.0001.001).
- Lasarte Valcárcel, Javier. «El lado oscuro de Simón Rodríguez». *Al filo de la lectura: usos de la escritura, Figuras de escritor en Venezuela*, Universidad Católica Cecilio Acosta, 2005.
- Lastarria, José Victorino. *Recuerdos literarios; datos para la historia literaria de la América Española i del progreso intelectual en Chile*. 2. ed, M. Servat, 1885.
- Lecuna, Vicente, editor. «Al señor Don Simón Rodríguez». *Obras completas*, de Simón Bolívar, Ediciones Lisama, 1947.
- Lezama Lima, José. «El romanticismo y el hecho americano». *La expresión americana*, editado por Irleamar. Chiampi, Confluencias, 2011.
- López, José Enrique, et al. «El Círculo de Bellas Artes y la modernidad pictórica en Venezuela». *Gaceta Médica de Caracas*, Vol. 1, n.º 106, 1998, pp. 89-102.
- Löwy, Michael. *Redención y Utopía : El judaísmo libertario en Europa central. Un estudio de afinidad electiva*. Ariadna Ediciones, 2019. OpenEdition Books, <http://books.openedition.org/ariadnaeditions/1568>.
- Lozano y Lozano, Fabio. *El maestro del Libertador*. P. Ollendorff, 1913.
- Lynch, John. *Bolívar: A Life*. Yale University Press, 2006.
- Marcos, Paul. «Voyage dans la region du Titicaca et dans les Vallées de l'est du Bas-Pérou». *Le Tour du monde : nouveau journal des voyages / publié sous la direction de M. Édouard Charton et illustré par nos plus célèbres artistes -- 1877-01-01 -- fascicules*, n.º 33, Ene. 1877, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k344072>.
- Merbilhaá, Margarita. «Mediaciones culturales en el comercio de libros entre París y Buenos Aires. El caso de la Casa Editorial Hispano-Americana (1911-1932)». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 8, n.º 17, Nov. 2019, pp. 9-20, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/3715/3725>.
- Mondragón, Rafael. «Hacia una edición crítica de Sociedades americanas en 1828 de Simón Rodríguez: Claves para la reconstrucción de un proyecto editorial». *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 21, n.º 75, 2016, pp. 113-37.
- Morales, Fabio, y Departamento Técnico de Biblioteca Ayacucho. «Cronología». *Sociedades americanas*, de Simón. Rodríguez, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Pulgar Machado, Camila. «Preguntas sobre la autoridad de Simón Rodríguez». *Guaragua*, Vol. 20, n.º 52/53, Verano-Otoño 2016, pp. 44-55. Open WorldCat, <http://www.jstor.org/stable/44078706>.
- RAE. «exotérica, exotérico | Diccionario panhispánico de dudas». *Diccionario panhispánico de dudas*, 6 Nov. 2022, <https://www.rae.es/dpd/exotérica>.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. El Perro y la Rana, 2009.
- Rawicz, Daniela, y Rafael Mondragón. «El campo latinoamericanista». *Estudios críticos sobre Sociedades americanas en 1828 de Simón Rodríguez*, editado por María del Rayo Ramírez et al., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2022.
- Rodríguez, Simón. *Cartas*. Editado por Jesús Andrés-Lasheras, Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, Ediciones Rectorado, 2001.
- . *Inventamos o erramos*. Editado por Dardo Cúneo, Monte Avila, 2004.

- «Rodríguez, Simón». *Diccionario de historia de Venezuela*. Fundación Empresas Polar, <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/r/rodriguez-simon/>. Accedido 27 May. 2022.
- Rodríguez, Simón. *Sociedades Americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- . *Sociedades Americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- . *Sociedades americanas en 1828. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros. 4ª parte. Luces y virtudes sociales. Primer cuaderno*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- . *Sociedades Americanas en 1828. Luces y virtudes sociales*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- Rotker, Susana. *Bravo pueblo : poder, utopía y violencia*. Fondo Editorial Nave Va, 2005.
- Rotker, Susana. «Nation and mockery: the oppositional writings of Simon Rodriguez». *Modern Language Quarterly*, Vol. 57, n.º 2, Jun. 1996, pp. 253-53. Gale Academic OneFile Select, Gale, http://link.gale.com/apps/doc/A18579177/EAIM?u=nd_ref&sid=zotero&xid=ddea8d51.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile*. <https://www.gutenberg.org/files/5427/5427-h/5427-h.htm>. Accedido 16 Ene. 2023.
- Rozitchner, León. *Filosofía y emancipación: Simón Rodríguez : el triunfo de un fracaso ejemplar*. Ediciones Biblioteca Nacional, 2012, <http://core.cambeiro.com.ar/0-170082-1.pdf>.
- Rumazo González, Alfonso. «Estudio introductorio». *Obras completas*, de Simón Rodríguez, Vol. 1, Universidad Simón Rodríguez, 1975.
- . *Simón Rodríguez, maestro de América*. Ministerio de Comunicación e Información, 2006.
- Smith, Adam. *The wealth of nations*. Knopf : Distributed by Random House, 1991, <http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy0703/91052981-s.html>.
- Stuart Mill, John. *On Nature*. https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/texts/mill_on.htm. Accedido 17 Ene. 2023.
- Tresch, John. *The romantic machine: utopian science and technology after Napoleon*. University of Chicago Press, The University of Chicago Press, 2012.
- Ulloa, Leonor A., y Justo C. Ulloa. «José Lezama Lima: configuración mítica de América». *MLN*, Vol. 113, n.º 2, 1998, pp. 364-79. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3251480>.
- Uribe Ángel, Manuel. «El Libertador, su ayo y su capellán». *Homenaje de Colombia al Libertador Simón Bolívar*, Imprenta de Medardo Rivas, 1884, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433000048565&view=1up&seq=7&skin=2021>.
- Uslar Pietri, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*. Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Úslar Pietri, Arturo. «Prólogo». *Escritos*, de Simón Rodríguez, Imprenta Nacional, 1954.
- Williams, Raymond. *Culture and materialism*. Verso, 2020.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman – Ch 5*. <https://www.marxists.org/reference/archive/wollstonecraft-mary/1792/vindication-rights-woman/ch05.htm>. Accedido 16 Ene. 2023.

1. además de Lastarria, Rotker, Camnitzer, Amunátegui, Rumazo González y Picón-Febrés↵
2. Explicación de la diferencia entre anomalía y anomal según Deleuze y Guattari↵

3. sobre la definición que hace de su (anti)metodología como compota-salpicón, inspirado en el “ajiaco” de Fernando Ortiz↵
4. Explicación de que uso “narrador” en el sentido benjaminiano, como una figura ligada a la experiencia, que tiende a desaparecer ante el paradigma homogenizador de la información, impuesto por las relaciones de reproducción mecánica, y anuncio de que volveré sobre estas ideas en el próximo capítulo↵
5. referencias a las discusiones historiográficas sobre esto↵
6. menciono algunos índices de la celebridad de Bolívar, como las litografías, el “sombrero Bolívar”, la admiración de Lord Byron, y los dos oficiales de la Guerra Civil norteamericana que se llamaron “Simón Bolívar”↵
7. Ejemplos↵
8. cuáles↵
9. sobre la discusión de si también estaba Fernándo Rodríguez del Toro o no, que no es relevante en sí mismo, sino el hecho de que Rodríguez es el único que fue reconocido por la historiografía↵
10. nota: referencia específica adonde enumero estos decretos en el próximo capítulo↵
11. me refiero a todos los críticos que han señalado esto↵
12. menciono aquí varias de ellas↵
13. aquí las enumero↵
14. Sobre el humor de Rodríguez ver Susana Rotker y Susana Rotker↵
15. referencia a trabajos recientes sobre homoerotismo en la cultura decimonónica latinoamericana↵
16. menciono aquí los textos de Mitre, Amunátegui y Lastarria↵
17. Me refiero a documentos escritos, firmados, impresos y distribuidos por el Libertador, como el *Manifiesto de Cartagena*, el *Manifiesto de Carúpano*, la *Carta de Jamaica* y el *Discurso de Angostura*↵
18. solo dice “a esta edición corresponden los textos que se reproducen” (Rodríguez, *Inventamos o erramos* 39)↵
19. además de las obras de Lezama Lima y Úslar Pietri que ya mencioné, puede mencionarse *De la conquista a la independencia* de Picón-Salas↵
20. menciono que a ellos se sumaron más adelante Arturo Andrés Roig y sus discípulos, y los rasgos de autonomía eufórica que se pueden mencionar tanto en Roig, con su tesis del romanticismo social, como en alguno de los mencionados, sobre todo en Zea y su pasión teleológica↵
21. los enumero↵
22. En “La supuesta influencia de Rousseau en el pensamiento de Simón Rodríguez: la”tesis del Emilio”“, Maximiliano Durán («La supuesta») expone detalladamente la naturaleza mítica de esta equivalencia ↵

23. “moutons y paissaient une mousse rase émaillée de quelques brins d’herbe”↵
24. “un ramassis de maisons quelconques situées au pied d’un morne”↵
25. original↵
26. “Sa chemise sale, dont le col était recroquevillé, sa cravate en corde, son poncho d’un jaune indéfinissable dont l’hiatus laissait voir une poitrine velue e rougie par le hâle, son pantalon de bayeta gros bleu et ses souliers à clous; ce costume [...] me paraissait jurer chez un homme qui parlait couramment six langues et leurs dérivés”↵
27. referencia interna a la siguiente parte, donde damos parte de la verdadera cronología de su vida + referencia a la cronología en la edición de *Sociedades americanas* de Biblioteca Ayacucho y la semblanza de Rafael Mondragón↵
28. mencionar que se sabe que a Rodríguez le gustaba difundir rumores sobre sí mismo, y que Susana Rotker escribió sobre el humor negro de Rodríguez en “La carcajada más seria del siglo XIX”↵
29. mencionar excepción en Rafael Mondragón↵
30. traducción↵
31. explico en detalle el sentido de esta anómala nomenclatura para las distintas partes que componen *Sociedades americanas* en el tercer capítulo↵
32. algunos ejemplos y referencia a Amunátegui y las cartas↵
33. trabajaré sobre estas ideas y proyectos en común de Rodríguez con la elite letrada en el próximo capítulo↵
34. quienes hacen estas analogías↵
35. referencia a *The Impure Imagination*↵
36. referir las acciones que analiza Camnitzer↵
37. detallaré cómo se articula este horizonte en Rodríguez en el próximo capítulo↵
38. Caresiani, Rama, Ramos, Sarlo↵
39. lista de algunos de estos autores↵
40. cuándo lo haré; creo que en el tercer y cuarto capítulo↵
41. referencia a Berman, Ramos, Eagleton, Husseyn, Calinescu↵
42. aclaración de que tengo presente a lo que desarrolló Heidegger a partir de esta homología pero que todavía no me voy a meter con eso↵
43. de la introducción a *Lucas*, sobre la evidencia de que los compradores de lo que Rodríguez publicaba eran fundamentalmente gobernantes↵
44. también el muralismo mexicano y otras experiencias de la periferia romperían con esa norma, gracias a Tatiana Rojas por esta observación↵
45. ver también Arnold Hauser↵

