



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Subjetividad lírica en *Yo! Versos* (1929). La apuesta vanguardista de
Nellie Campobello (seud. Francisca).

Tesis para obtener el título de
MAESTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

LIC. KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

ASESORAS DE TESIS:
DRA. BERENIZE GALICIA ISASMENDI
DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

ENERO 2024



ÍNDICE

Introducción

1.	Análisis general del poemario <i>Yo! Versos</i> (1929).....	7
1.1	“Cordelia Gloria Leonor y Yo”: análisis a nivel prosódico.....	8
1.1.1	“Cordelia Gloria Leonor y Yo”: análisis a nivel sintáctico	13
1.2	“Besos Novias Encajes”: análisis a nivel prosódico	18
1.2.1	“Besos Novias Encajes”: análisis a nivel sintáctico	21
1.2.2	Tradiciones temáticas y referencias textuales en “Besos Novias Encajes”	24
1.3	“El llega el Llegará”: análisis a nivel prosódico.....	25
1.3.1	“El llega el Llegará”: Análisis a nivel sintáctico	28
1.4	“Yo Sirena”: análisis a nivel prosódico	32
1.4.1	“Yo Sirena”: análisis a nivel sintáctico.....	35
1.4.2	Tradiciones temáticas y referencias textuales en “Yo Sirena”	37
1.5	“Como Bailarina”: análisis a nivel prosódico.....	40
1.5.1	“Como Bailarina”: análisis a nivel sintáctico	42
2.	Análisis de las instancias enunciativas en el discurso poético.....	47
2.1	La enunciación en el poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo”.....	48
2.1.1	Análisis de las instancias enunciativas en el discurso poético.....	50
2.1.2	La subjetividad lírica	52
2.2	Instancias enunciativas del sujeto, el tiempo y el espacio en “El llega el Llegará” ..	57
2.3	Instancias enunciativas del sujeto, tiempo y espacio en “Besos novias encajes”	62
2.4	Instancias enunciativas del sujeto, tiempo y espacio en “Yo Sirena”.....	66
2.5	Instancias enunciativas del sujeto enunciativo, tiempo y espacio en “Como Bailarina”	68
3.	Lectura crítica del poemario <i>Yo! Versos</i> (1929).....	72
3.1	La autora de <i>Yo!</i>	72
3.2	La enunciadora en el discurso poético.....	75
3.3	El ritmo en la poética de <i>Yo!</i>	76
3.4	Mitología y simbología en <i>Yo!</i>	78
3.5	Confluencia entre la biografía y el pacto lírico.....	82
3.6	La subjetividad literaria en <i>Yo!</i> vanguardia en el periodo postrevolucionario	86
3.7	La firma textual de Francisca y Nellie Campobello	90

Conclusión

Referencias

Introducción

Los estudios literarios dedicados a las vanguardias en Hispanoamérica tienen una trayectoria amplia, la recopilación de sus manifiestos que están integrados en antologías son muestra de ello, también la reflexión alrededor de la clasificación de este criterio artístico. Un ejemplo es la propuesta de José Emilio Pacheco, la cual considera dos tipos de vanguardias: una heredera de la europea y otra latinoamericana con cierta referencia norteamericana (Jitrik 1982). Si bien la crítica se ha preocupado por abordar los diferentes puntos de vista sobre la poesía vanguardista de inicios del siglo XX, hasta años recientes se ha abierto la consideración de escritoras, quienes tomaron una posición respecto a las nuevas formas de escritura poética. Dentro de ese criterio se establece la investigación de este proyecto, el cual se centra en el estudio de los primeros poemas escritos por Nellie Campobello, aunque publicados bajo el nombre de Francisca.

Este es referencia a su nombre real de acuerdo a Vargas Valdés y García Rufino (2021): “En 1900 nació Francisca Luna, y fue presentada ante el juez por su padre Felipe de Jesús, registrándola como hija natural de Rafaela Luna. Meses después llevaron a la niña a la parroquia de San Miguel [en Villa Ocampo, Durango] y allí la bautizaron como María Francisca Luna”¹ (73). Más adelante entre 1908 y 1909, doña Rafaela, madre de Francisca, decidió dejar definitivamente Villa Ocampo, para irse con sus seis hijos a vivir a Parral, Chihuahua (Esparza 16 - 23). En este lapso de su vida es que quizás después del espectáculo de la Familia Bell y específicamente la danza de Nelly Bell en Chihuahua, Francisca tuvo la

¹ Según los biógrafos de Nellie Campobello, Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino (2021), el nombre de “María” se agregó porque era costumbre en las iglesias de los pueblos que a los niños bautizados se les anticipara el nombre de “José” y a las niñas el nombre de “María” (73).

inspiración para su nombre artístico (Vargas Valdés y García Rufino 130 – 132). Esto además de que adoptara, junto con su hermana, el apellido de esta última: Campbell (159).

Posteriormente en el Distrito Federal perteneció a la academia de Ballet de Lettie Carroll en donde se presentaba con el nombre de Nellie Campbell. Tiempo después la joven bailarina conoció al Dr. Atl en su faceta como promotor artístico quien la ayudó a publicar su primer libro en 1929 (166) el cual llevó por título *Yo!* seguido del subtítulo *Versos*, publicado bajo el nombre de Francisca. Consecutivamente sucedió el cambio por el nombre Nellie Campobello. Durante su estancia en la Habana, Cuba, las hermanas tuvieron la oportunidad de participar en el programa de baile del Teatro Campoamor (190 – 200): “No se sabe exactamente qué motivó este cambio, quizá en Cuba intentaban identificarse como danzarinas de bailes mexicanos y trataron de castellanizar el apellido con el que ya eran conocidas en México” (191).

Ahora bien, el interés por analizar sus poemas más no los de otra autora de su generación es a consecuencia de la centralidad que otorga la expresión del “yo” en su discurso poético. Resulta interesante hacer este estudio porque existen manifestaciones con tono similar en la poesía de dicho periodo como, por ejemplo, la obra “Yo” de Vicente Huidobro² de su libro *Pasando y Pasando* (1914). Tomé la decisión de realizar este trabajo de investigación debido al limitado número de estudios que existen sobre este libro en particular y, menos aún, análisis profundos que nos permitan el conocimiento del primer poemario de esta escritora imprescindible para la literatura mexicana.

² Vicky Unruh (2006) realiza una crítica de los primeros poemas de Nellie Campobello en el contexto de las vanguardias, discute el ego poético paradójicamente expansivo e implosivo, características tanto de expresiones como manifiestos y menciona el ejemplo de *Altazor* de Vicente Huidobro.

Sobre su *Yo!* se ha escrito que es, “una singular autoafirmación artística, insólita para su época y origen. Una vanguardia de hecho comparable a la de Owen” (Romero Chumacero, 187), señalando el hecho de ser una poesía particular. También se ha comentado:

Los poemas están distribuidos de tal manera que en la primera parte manifiestan la fuerza y entusiasmo de la juventud, ligados a los elementos de la naturaleza presentes en su niñez; luego pasan por la reflexión de una muchacha que ha adquirido madurez, para finalmente reflejar el proceso de un enamoramiento frustrado: entrega, desilusión, abandono y dolor. (Vargas Valdés y García Rufino 182)

A diferencia de la obra más reconocida de Campobello, *Cartucho Relatos de la lucha en el norte de México*, el poemario no se ha discernido a profundidad, en parte porque durante mucho tiempo no fue clasificada dentro de sus obras a causa de estar firmada con el nombre “Francisca”, aunado a que su primera edición tuvo un corto tiraje (Vargas Valdés y García Rufino 183).

En este sentido es preciso elaborar una investigación que indague sobre los elementos que lo constituyen y de esta manera reconocer su valor literario. Por consiguiente, este trabajo tiene como objetivo general describir la poética de *Yo!*, su alcance es establecer una relación entre las características primordiales del poemario para posteriormente realizar un comentario crítico basado en los resultados de análisis con la finalidad de proponer su inclusión en los estudios literarios. Como objetivos específicos, tenemos en primer lugar, examinar sus niveles prosódico y sintáctico, explicar la intertextualidad de ellos con otros textos. En segundo lugar, analizar el discurso poético. Derivado de esto, establecer las instancias enunciativas que lo componen y distinguir al sujeto poético en él.

La selección integrada en este estudio son los poemas “Cordelia Gloria Leonor y Yo”, “Besos Novias Encajes”, “El llega el Llegará³”, “Yo Sirena” y “Como Bailarina”, la decisión

³ Se transcribe el título de acuerdo al facsímil.

de abordarlos es debido a que, a mi juicio, representan la poética de toda la obra: una expresión fija del “yo” y una retórica determinada.

Es importante mencionar que la edición consultada para esta investigación es el facsímil preparado por Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino e incluido en su estudio titulado *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello* (2004) con la finalidad de tener un acercamiento más fidedigno a la obra original. El original no ha podido ser consultado dado que no existe en algún acervo público en México, en Estados Unidos se encuentra registrado en un par de catálogos de universidades las cuales no he podido visitar.⁴ En tanto el acercamiento a la edición facsímil fue fundamental sobre todo al momento de analizar la forma de las estructuras poéticas.⁵

En la escritura de este trabajo consideramos, junto con los catedráticos que la dirigen, que la crítica literaria se sostiene mediante un análisis teórico metodológico previo, por lo que en el primer capítulo sigo la línea de lectura del Esquema para el análisis del discurso poético de Alejandro Palma Castro. Este integra las observaciones de los niveles prosódico, sintáctico, intertextual y enunciativo de los poemas. En el nivel prosódico fue esencial llevar

⁴ La edición facsimilar del poemario fue un recurso valioso en el proceso de esta investigación. Sin embargo, en el camino de la misma me percaté del número de ediciones de *Yo!*. En este sentido se encuentran la edición *Yo!* publicada 1929 bajo el sello editorial L.I.D.A.N. del Dr. Atl; la edición en *MIS LIBROS* de 1960 prologado por Nellie Campobello; la edición facsímil publicada en el 2004 por Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino. Finalmente la edición de la obra reunida de Nellie Campobello del 2006 por el Fondo de Cultura Económica. En consecuencia, considero importante la realización de una edición crítica a partir de la *Editio Princeps* y otra documentación que se logre recuperar al respecto, con el propósito de sopesar todas las versiones o testimonios que se conozcan, comparándolas entre sí teniendo como meta el encuentro del sentido que la autora quiso dar a sus variantes, así como la depuración de toda contaminación gráfica, espacial y temporal (esto de acuerdo con Ana Elena Díaz Alejo).

⁵ La decisión de usar esta fue debido a que en la edición de *MIS LIBROS* (1960) se ofrece una selección de poemas considerablemente menor en comparación con la edición facsímil. Por mencionar casos, está la ausencia del poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo”, que desde mi punto de vista es uno de los poemas en donde se aprecia en mayor medida una lectura enunciativa particular, así como una propuesta estética. Igualmente, no se utilizó la edición del FCE debido a que el título de la edición modifica al original revisado a partir de la edición facsímil. Esto es, el título *Yo! Versos* es cambiado por el de *Francisca Yo! Versos*. Lo que ya ocasiona una alteración en el sentido del mismo.

a cabo la partitura de los poemas, es decir, identificar las cualidades rítmicas: el número de sílabas, pausas, acentos, la métrica, así como las rimas, homofonías y otros elementos que integran la musicalidad del poema. En el nivel sintáctico realizo un análisis sintáctico – morfológico, así como la identificación de las principales figuras retóricas siguiendo la nomenclatura clásica. En cuanto a la lectura de las isotopías, la ejecuto de acuerdo a la línea de J. A. Greimas.

Para La distinción del nivel enunciativo que se realiza en el segundo capítulo, es de sumo interés reconocer el comportamiento de la voz poética: definir quién habla y desde dónde habla. Para este apartado me apoyo en el “Esquema de instancias enunciativas” propuesto por Gustavo Osorio de Ita y Alejandro Palma Castro, quienes parten de las definiciones de Oswald Ducrot. También considero el espacio como instancia enunciativa en los poemas, para identificarlo hago un análisis de la deixis sostenida en los postulados de Bárbara Pihler, Vicente Mateu y Kerbrat – Orecchioni. También en uno de los poemas analizo la polifonía que hay en el discurso, por lo que sigo la teoría de Oswald Ducrot sobre “La noción del sujeto hablante”.

Consecutivamente, como resultado de los análisis elaborados en los dos primeros capítulos fue posible reconocer las características del estilo de *Yo!*; sobre estas elaboro una crítica del poemario en el tercer capítulo. Primeramente, reflexiono sobre las instancias enunciativas del emisor y el locutor, consecutivamente sobre la noción del ritmo en el poemario, así como la reinterpretación de tradiciones literarias en la poesía de Francisca. Aunado a esto abordo la perspectiva de la escritura del “yo” desde algunas nociones de Pozuelo Yvancos y Susana Reisz. Posteriormente, caracterizo la subjetividad del discurso poético y propongo su inclusión en las vanguardias literarias. Finalmente elaboro una discusión sobre el seudónimo o heterónimo del nombre de Francisca y relaciono las

características del poemario con el resto de su obra. De esta manera presento el discurso poético en *Yo!* como parte de las vanguardias literarias en México en la década de los veinte.

Reconozco que el análisis del discurso poético es una disciplina auxiliar en la investigación literaria y académica, es valiosa para aproximarse al sentido del mensaje de la obra. Esta materia de estudio incrementó mi conocimiento sobre el ejercicio reflexivo alrededor del género de la poesía lírica, de igual forma, durante el proceso de realización de este trabajo reforcé mis habilidades como investigadora.

1. Análisis general del poemario *Yo! Versos* (1929)

En este primer capítulo realizo un análisis formal de los poemas “Cordelia Gloria Leonor y Yo”, “Besos Novias Encajes”, “El llega el Llegará”, “Yo Sirena” y “Como Bailarina”. Examinar su estructura permite identificar las características primarias, lo que ya anticipa un delimitado estilo escritural además de que se relaciona con el mensaje ulterior de las composiciones. Esto entendiéndose como un circuito de comunicación en donde la organización estrófica y la manifestación sonora son los medios para transmitir el sentido.

La razón de elegirlos es porque adelanto que en ellos existe una voz clara que se percibe como femenina, lo que resulta esencial para indagar sobre una expresión poética que no ha sido ahondada de forma vasta específicamente en el contexto de los veinte en México, época que es reconocida por tratarse de una reconstrucción en el ámbito social posterior a la Revolución Mexicana, además de ser un periodo sobre el cual diversas vanguardias artísticas revelaban sensibilidades que anteriormente habían sido desplazadas. El análisis de la voz en el poemario se lleva a cabo en el segundo capítulo, en él se reconocen los parámetros para que ésta interactúe en el discurso poético. Posteriormente en el tercer capítulo se discute la permeabilidad de esta obra con las manifestaciones culturales que adosaban un cambio en las percepciones sociales.

Ahora bien, desde la década de los sesenta el poemario se ha discutido como uno que aborda cantos libres, similar a una poesía “juvenil” con influencia romántica e impresionista (Martínez Reynosa), sin embargo, en estudios más actuales como los de Vicky Unruh y Leticia Romero Chumacero se han realizado comentarios que otorgan mayor justicia al mismo, incluso comentan cualidades estéticas que demarcan una postura vanguardista. Este trabajo complementa y ahonda esta perspectiva con la finalidad de ofrecer una lectura

más fina de la lírica de Campobello y su consideración como una pieza importante para comprender el arte de esta escritora.

1.1 “Cordelia Gloria Leonor y Yo”: análisis a nivel prosódico

En este nivel se analizan los elementos correspondientes al plano de la expresión del discurso, es decir la forma, debido a que se pone énfasis en la manera en cómo se dice el texto poético.

Empezar en este punto es importante debido a que en el nivel prosódico se encuentran las características gráficas y sonoras que entre sí desencadenan el ritmo particular del poema. De acuerdo con José Domínguez Caparrós (2014):

Cuando se habla de ritmo, se suele estar pensando en una de estas tres cosas: en la descripción de los elementos que, repetidos simétricamente, constituyen la base de una manifestación rítmica; en el aspecto general de un poema, cuando se implican estéticamente todos los componentes lingüísticos del mismo; en la manifestación concreta, individual, de un tipo de verso que, aun explicable por su acomodación a un esquema general, presenta unas peculiaridades que lo diferencian y le dan un aire propio. (30)

En el caso de los poemas de Campobello estos no se inclinan por sostenerse en un ritmo simétrico precisamente por su forma gráfica y disposición métrica. Antes de partir al análisis transcribo a continuación el poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo”, ubicado en la primera sección del libro para sostener mis argumentos:

Ser rubia
con grandes ojos azules
inquieta
como mis crenchas
doradas
con las manos finas
blancas alargadas
de hielo el corazón

Esa quisiera
ser yo

A veces morena
como las gitanas
ojos grandes negros
rasgados.

Con los labios rojos
 sensuales
 Mirar de caricia
 Mirar de puñales
 Roja el alma
 Quemar corazones
 Y ser trágica
 en el amor.

Esa quisiera
 ser yo

Otras veces ser una
 niña pálida
 con las manos flacas
 la mirada triste
 lejana
 Vacío el corazón
 Vacío el alma
 Sin una caricia
 Sin amor
 Sin nada

Esa quisiera
 ser yo

Después ni morena
 ni rubia ni pálida
 después quiero
 ser como soy.⁶

Ahora bien, el poema no cuenta con una simetría métrica, esto de acuerdo a Domínguez Hidalgo (1984) ocasiona que una obra literaria sea heterométrica (96). En cuanto al número de sílabas en los versos, estos van de los bisílabos a los octosílabos, cuya cuenta se aclara más adelante en el análisis. Es necesario considerar que gráficamente el poema está constituido por cuatro estrofas y dos versos los cuales cumplen la función de estribillo. En cuanto al número de sílabas, se integra por tres versos bisílabos, ocho versos trisílabos, cuatro

⁶ La transcripción es con base en la edición facsímil. Se observa el signo de punto (.) en la segunda estrofa en el verso cuatro: “rasgados. /, y en el verso doce: / en el amor.” También, en el verso cuatro de la cuarta estrofa: “ser como soy.”, además, se observa en el sexto verso de la tercera estrofa la palabra “Vacío” y en el séptimo verso de la misma estrofa la palabra “Vacío”, esto es un detalle importante debido a que en la segunda edición del Fondo de Cultura Económica (2016), en el séptimo verso de la estrofa se lee la palabra “Vacía”.

versos tetrasílabos, ocho versos pentasílabos, catorce versos hexasílabos, dos versos heptasílabos y un verso octosílabo.

En consecuencia, el poema está compuesto mayormente en versos hexasílabos, trisílabos y pentasílabos, es decir, unidades fonéticas cortas. También se combinan versos de medidas diferentes lo que de acuerdo a Helena Beristáin (2015) produce ametría en el poema, rasgo influyente en la polirritmia del mismo (332). En sintonía con esto, los elementos constitutivos de la objetivación lingüística del ritmo son el acento, la pausa, el número de sílabas métricas y la correspondencia del timbre que llamamos rima (31).

La mayor parte de estos elementos se analizaron conforme el esquema métrico rítmico de Helena Beristáin (1989) del libro *Análisis e interpretación del poema lírico*. Se escandió el poema tomando en cuenta las sinalefas para obtener las sílabas métricas, las cuales se describieron anteriormente. En cuanto a las pausas estas guardan relación con el número de sílabas por lo que sus unidades también son cortas, el mayor número de pausas se observa en el segundo verso: “con grandes ojos azules”, que en la pronunciación de sílabas métricas se leen ocho pausas. En cuanto al número de acentos en el poema se observaron las siguientes coincidencias en las sílabas métricas: segunda sílaba; primera, tercera y quinta sílaba; segunda y quinta sílaba; tercera y quinta sílaba.

En consecuencia, cada uno de los poemas analizados fueron leídos a partir de esta nomenclatura de la cual solamente hice la descripción de uno de los poemas debido a que no se inclinan por mantener un ritmo simétrico. Ahora bien, en el análisis también se encontraron homofonías, definidas por Domínguez Hidalgo como “las coincidencias sonoras o fonemáticas, algunas en el interior del verso (...), [y] su función es, junto con el metro, dotar al verso de un ritmo regular que acrecienta la intención estética de la obra poética” (103). En el poema se localizó la homofonía llamada repetición: “Ésa quisiera / ser yo”, la

cual es el estribillo del poema debido a que se encuentra entre cada estrofa, encontrándose tres veces en el transcurso del poema. También se localiza una coliteración asonante formada por los versos tercero y sexto de la segunda estrofa, la figura se forma por la coincidencia entre las sílabas – andes y – ales:

(...)
 ojos grandes negros
 rasgados.
 Con los labios rojos
 sensuales
 (...)

Por último, se localizó la figura de aliteración, esta se refiere a la repetición de una palabra dentro de la misma estrofa. Así en los versos siete y ocho de la segunda estrofa se encuentra la primera: “Mirar de caricia / Mirar de puñales”, en los versos seis y siete de la tercera estrofa se observa la segunda aliteración: “Vacío el corazón / Vacío el alma”, por último, en los versos uno y tres de la cuarta estrofa se encuentra la tercera aliteración:

Después ni morena
 ni rubia ni pálida
 después quiero
 ser como soy.

Sumado a lo anterior, otra característica que otorga el ritmo es el hecho de mantener unidades fonéticas cortas, motivo de un ritmo más ágil. A este respecto, Antonio Quilis (1975) señala que cuanto más larga sea la longitud del grupo fónico, más bajo será el tono y viceversa; en tanto el hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo por ser grupos fónicos menores tienen un tono más alto, lo que les hace idóneos para composiciones, más ágiles y vivas (73).

Sumado a lo anterior, Domínguez Hidalgo (1984) define a la rima de la manera siguiente: es la semejanza de sonidos en que acaban dos o más versos a partir de la última vocal acentuada (104). En la composición poética se observa una ausencia de rima en la mayoría

de los versos, así el estribillo y la cuarta estrofa no cuentan con rimas, no obstante, los versos tres y cuatro de la primera estrofa integran una rima asonante paroxítona⁷ pareada: “inquieta / como mis crenchas”; los versos cinco y siete integran una rima paroxítona alternante: “doradas / con las manos finas / blancas alargadas”, en la segunda estrofa los versos seis y ocho conforman una rima consonante paroxítona alternante: “sensuales / Mirar de caricia / Mirar de puñales”; en la tercera estrofa los versos tres y cinco, conforman una rima asonante paroxítona alternante: “con las manos flacas / la mirada triste / lejana”.

Este análisis detallado de la parte prosódica del primer poema seleccionado me permite observar que está formalmente constituido en versos de corta extensión, además, es polirrítmico debido a la ametría de sus versos. El ritmo es consecuencia de las homofonías y rimas, en su mayoría asonantes, que existen en el nivel formal del poema, en conjunto a la disposición de las pausas y los acentos. Esto es un primer indicio de que la poesía en *Yo!* se inclina a pronunciarse de manera ágil con una noción de ritmo particularmente cuidada a pesar de la ametría que existe en él.

⁷ Paroxítono se refiere a que lleva el acento en la penúltima sílaba.

1.1.1 “Cordelia Gloria Leonor y Yo”: análisis a nivel sintáctico

En este apartado analizo el plano del contenido, es decir el nivel sintáctico, a razón de exhibir qué es lo que dice. Continuar con esta materia es imprescindible porque coincido con la perspectiva estructuralista del poema como un signo lingüístico complejo⁸. Los elementos de este plano integran el significado “y que en su correspondencia con el plano de la expresión detonan el sentido del poema en un primer acercamiento” (Palma Castro 101). De ahí que en este punto intervengan los niveles de la lengua: morfológico, sintáctico y semántico. Por consiguiente, en cada uno de ellos se concretan elementos del discurso poético. En los niveles morfológico y sintáctico localizo la “morfosintaxis” del poema, en consecuencia, examino la función de las categorías gramaticales y su combinación para integrar oraciones o frases, esto es la sintaxis. De igual manera analizo las figuras retóricas y las isotopías con el propósito de detallar el significado del poema desde el nivel semántico.

Por este motivo, en primer lugar, observo que la categoría predominante en el poema es el sustantivo, en seguida los adjetivos calificativos que conceptúan a cada uno de los sujetos poéticos enunciados, de la misma manera el verbo y el verboide son importantes en la estructura sintáctica de los poemas. De esta manera se sintetiza que es relevante la identificación de los sujetos de las oraciones contenidas en los versos, sobre esto Helena Beristáin acerca de las funciones de los verboides; en la *Gramática de la lengua española* menciona (2016):

Los tres verboides (infinitivo, gerundio y participio) cumplen más de una función. Los tres pueden ser núcleo del predicado verbal, aunque sin expresar el sujeto en su morfema. El sujeto, explícito o tácito, se halla en el contexto. El infinitivo cumple dos funciones: a) De sustantivo, b) De verbo (sólo con auxiliar). (116)

⁸ Greimas ha incorporado la noción de nivel prosódico para los elementos correspondientes a las articulaciones paralelas del significante y nivel sintáctico para aquello concerniente al significado (Alejandro Palma Castro, 101).

En el primer y segundo verso de la primera estrofa: “Ser rubia / con grandes ojos azules”, la función que cumple el verboide “ser” es la de sustantivo. Al término de la estrofa y su respectiva pausa en el estribillo, el verboide “ser” cambia de función a verbo en perífrasis con auxiliar (Beristáin 116), este se identifica en: “Esa quisiera / ser yo”, en donde el auxiliar de “ser” es quisiera. De esta manera el sujeto “ser” que se había anunciado en el principio de la estrofa, en el estribillo, toma la función de verbo; es decir, de la acción hecha por el sujeto “yo”, el cual mediante el auxiliar “quisiera”, conjugado en pretérito imperfecto, expresa deseo. Es importante señalar que en la conjugación desarrollada se manifiesta la sucesión de una acción pasada al mismo tiempo que esta se desarrolla, debido a que en la cuarta estrofa el tiempo de la conjugación cambia, el auxiliar quisiera se modifica a tiempo presente. Lo que demuestra un cambio de temporalidad transitada por el núcleo del sujeto “yo”:

Después ni morena
ni rubia ni pálida
después quiero
ser como soy.

Seguidamente en la segunda y tercera estrofa el inicio no es mediante el verboide “ser”, sino mediante el nexa “a veces” en la segunda estrofa y “otras veces” en la tercera estrofa. En ambos casos es un nexa subordinante, entendiendo que estas palabras “unen un elemento principal llamado núcleo a un elemento secundario o subordinado llamado modificador o complemento” (Beristáin 80).

En este caso el núcleo del sujeto “yo” se encuentra explícitamente en el estribillo, así los nexos “a veces” y “otras veces”, que determinan una transición en la temporalidad lo unen a los modificadores: “(...) morena / como las gitanas // una / niña pálida”. Estos modificadores están referidos a su núcleo y de acuerdo a su relación en el sintagma adquiere un valor gramatical secundario, como consecuencia son modificadores o complementos los

adjetivos que modifican al sustantivo (Beristáin 75). Ciertamente las categorías que mayormente dan forma a la sintaxis del poema son los nexos y adjetivos, ahí su relevancia de analizarlos. En la primera estrofa:

Ser rubia
 con grandes ojos azules
 inquieta
 como mis crenchas
 doradas
 con las manos finas
 blancas alargadas
 de hielo el corazón

Distingo el adjetivo inmediato “rubia” como modificador del sustantivo “ser”, seguidamente el nexo “con”, que es una conjunción subordinante (Beristáin 275), une el complemento “grandes ojos azules” al núcleo del sustantivo. Después el mismo nexo une el complemento “las manos finas blancas alargadas”. En este sintagma se observa una sucesión de adjetivos debido a que en la construcción se encuentran en primer lugar los adjetivos sustantivados (Beristáin 258), “con las manos finas” y los adjetivos modificadores inmediatos “blancas alargadas”. En la segunda estrofa ocurre esta misma sucesión de adjetivos:

A veces morena
 como las gitanas
 ojos grandes negros
 rasgados
 Con los labios rojos
 sensuales
 Mirar de caricia
 Mirar de puñales
 Roja el alma
 Quemar corazones
 Y ser trágica
 en el amor.

La conjunción subordinante “como” de acuerdo al *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española, introduce el término de comparación en las construcciones

comparativas de igualdad. De esta manera los sustantivos adjetivados *morena* y *gitanas*, quedan establecidos en una relación de igualdad sintáctica. Después en el sintagma: “Con los labios rojos /sensuales”, la conjunción subordinante “con” inserta al complemento “labios rojos sensuales”, en donde también se observa una sucesión de adjetivos que modifican al sujeto, consecutivamente en el resto de las estrofas los adjetivos conforman la caracterización del sujeto.

Sumado a lo anterior, en el análisis de las figuras retóricas, las sobresalientes son el oxímoron y la metáfora, las cuales son construidas en el resto del poema, aquí solo ejemplificaré dos. En cuanto a la primera es destacable la expresada en el octavo verso de la primera estrofa: “de hielo el corazón”, siguiendo una lectura semiótica, en esta figura se observa el sustantivo y el adjetivo, los cuales se vinculan en “un contexto abstracto” (Beristáin 374) debido a que en la realidad el corazón es un órgano humano compuesto por arterias y venas, en contraste, el hielo es un cuerpo sólido con descenso suficiente en su temperatura. En este sentido el corazón es un símbolo de los afectos humanos, por lo que al situarlo próximo al otro término en una misma oración produce la significación de una frialdad de sentimientos.

En cuanto a la metáfora es sobresaliente la del octavo verso de la segunda estrofa: “Mirar de puñales”, esta en una lectura semiótica se observa la coposición del sema de una mirada de desprecio hiriente con el sema de una herida que es capaz de ocasionar el puñal. Después de este breve registro de las figuras retóricas reconozco que las figuras del lenguaje en el poema operan con una relación de supresión y adjunción de términos sobre la semántica, ya sea de forma parcial en el caso de la metáfora o de forma negativa en el caso del oxímoron.

Aunado a lo anterior, en el campo de las isotopías, J. A. Greimas postula que una isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo

desarrollo del discurso (Beristáin 288). En consecuencia, para establecer las isotopías del texto es necesario determinar las categorías semánticas redundantes en este texto poético. A juicio de Helena Beristáin:

El desarrollo de la isotopía es el mismo de la continuidad temática que permite la comprensión y la conceptualización. La identidad (o redundancia) de semas en distintos sememas, es la base para la conceptualización de cada segmento. (289)

Al trasladar el concepto al objeto de análisis, considero que el lexema corresponde a la estructura del poema, en tanto el semema, en este caso, corresponde a cada línea temática, las cuales son integradas por los semas, las unidades mínimas de significación que son las palabras y expresiones en el poema. En las isotopías es importante recalcar la información extratextual, pues sin esta la isotopía narrativa no sería posible (Rodríguez 15).

Atendiendo a ello, por medio del análisis de las isotopías se plantea que la primera estrofa se refiere a una mujer de carácter desinteresado con los rasgos físicos de una mujer blanca, misma que es idealizada. El campo semántico se encuentra conformado por la relación de los semas: “rubia”, “grandes ojos azules”, “crenchas doradas”, “manos finas blancas alargadas” y “de hielo el corazón”. En la segunda estrofa, registro la isotopía de una mujer sensual, la línea de significación se integra con los semas: “morena como las gitanas”, “ojos grandes negros rasgados”, “con los labios rojos sensuales” y “mirar de caricia”. En la misma estrofa subrayo la isotopía del resentimiento causado por el dolor, integrado por los semas: “mirar de puñales”, “roja el alma”, “quemar corazones” y “ser trágica en el amor”. Finalmente, en la tercera estrofa identifiqué la isotopía de una mujer frágil y virginal, el campo semántico está constituido por la relación de semas: “niña pálida”, “manos flacas”, “vacío el corazón”, “vacía el alma”, “sin amor” y “sin nada”.

Continuando con en el análisis de las referencias textuales y tradiciones temáticas en este poema, identifiqué que es posible realizar una lectura de las tradiciones literarias del

Renacimiento, el Romanticismo y el Modernismo, a través de la recuperación de los modelos femeninos de cada uno. Esto a causa de la caracterización descrita previamente de las tres mujeres aludidas en el poema. Dicho punto será discutido ampliamente en el segundo capítulo el cual se centra en el estudio de la enunciación. La base de la reflexión teórica es la citación de estos modelos, consecutivamente a la discusión de los puntos de vista en ellos a partir de una lectura pragmática.

En suma, este acercamiento detallado sobre el nivel sintáctico en el poema permite demostrar que la conjugación del verbo “ser” es relevante, así como el cambio de temporalidad que ello implica. De igual manera, los verboides que cumplen con la cualidad de sustantivos y la categoría gramatical del adjetivo son sobresalientes, estos ayudan a caracterizar al sujeto. En cuanto a los nexos, estos dan una secuencia a la estructura sintáctica del poema, lo que otorga la noción de tratarse de una sola voz la que habla, así también la conjunción subordinante establece una relación de igualdad entre los sustantivos adjetivados lo que manifiesta la comparación del sujeto del poema con aquellas caracterizaciones aludidas por él.

Aunado a lo anterior, las metáforas funcionan suprimiendo y adjuntando semas para producir nuevas significaciones en el nivel semántico, a su vez contribuyen a la caracterización de los modelos femeninos aludidos. Esta es complementada con las isotopías porque delimita los rasgos particulares de cada sujeto aludido.

1.2 “Besos Novias Encajes”: análisis a nivel prosódico

El poema se ubica en la primera sección del poemario siendo el número quince. Una de las razones para elegirlo fue el hecho de aludir a una colectividad de mujeres, además por el

espacio que es descrito. Siguiendo con el curso de este trabajo, primeramente realizo el análisis formal, a continuación transcribo el poema:

Vístanse de blanco
muchachas

Pónganse finos
encajes y azahares

Velos enormes
que arrastren

Y en sus manos
flores
muchas flores

Que canten de amores
Que canten
Que canten

Vamos a vestirnos
de blanco

Somos las novias
del viento

Las enamoradas
de su encanto
de su arrullo lento

Vamos al campo
muchachas

Vestidas de novias
Para que el viento
enamorado
nos bese
nos cante
nos haga girones
nuestros velos blancos
y nuestros encajes

Entonces el campo
quedará
sembrado de azahares
Se vestirá
de blanco

y nosotros⁹ como
 mariposas quedaremos
 tiradas, sin velos
 el viento besadas.¹⁰
 sin azahares y por

El poema está estructurado por versos que van de los bisílabos a los hexasílabos agrupados en once estrofas. La disposición del número de sílabas en cada verso es irregular, así como el número de versos en la mayoría de las estrofas, a excepción de la quinta estrofa en donde los versos que la integran son todos trisílabos, esto indica que no existe una métrica regular, por lo tanto, el poema es de carácter heterométrico. Como se observó en el análisis del poema anterior, esto desencadena la polirritmia en el mismo. De la misma manera en que se abordó en el poema anterior, en el ritmo influyen la distribución métrica abreviada y las homofonías. En cuanto a la primera, “Besos Novias Encajes” se integra por quince versos hexasílabos, trece versos trisílabos, seis versos pentasílabos, cinco versos tetrasílabos y un verso bisílabo.

En lo que a homofonías respecta, la primera coliteración asonante se ubica en la segunda estrofa: “Pónganse finos / encajes y azahares”, en esta estrofa la homofonía se forma por la coincidencia sonora en las sílabas: - ajes y - ares. La segunda coliteración asonante se encuentra en la estrofa número once, formada en los versos seis y siete: “y nosotras como / mariposas quedaremos”, en la coincidencia sonora de las sílabas: - otras y - osas. También se localizan tres aliteraciones, la primera en la estrofa número cuatro: “Y en sus manos / flores / muchas flores”, formada por la repetición de la palabra “flores” y la segunda aliteración se encuentra en la quinta estrofa:

Que canten
 de amores
 Que canten

⁹ El pronombre “nosotros” se transcribe de acuerdo al facsímil sin embargo, infiero que es un error de impresión más que una modificación en el estilo del poema debido a la concordancia en la sintaxis de la estrofa al mencionar la palabra “tiradas”, además de que se trata de una excepción en todo el poema.

¹⁰ Se transcribe de acuerdo al original: el viento besadas. / sin azahares y por

Que canten

Formada por la repetición del verso: Que canten, finalmente la tercera aliteración se ubica en la estrofa número diez, en los versos siete y ocho: “nuestros velos blancos / y nuestros encajes”, formada por la repetición de la palabra “nuestros”.

Para finalizar este apartado, la lectura detallada a nivel prosódico determina que la polirritmia en los versos es una cualidad reiterativa en los poemas. Debido a la composición de las estrofas en versos desiguales. De igual forma destaca la asonancia en el ritmo interior de uno de los versos, así como la aliteración.

1. 2.1 “Besos Novias Encajes”: análisis a nivel sintáctico

Las categorías gramaticales predominantes en el poema son verbos conjugados en presente del imperativo, así también los sustantivos en singular y plural. Además, me parece interesante que en este poema prevalecen los pronombres personales en primera persona del plural, lo que adquiere valor importante en la lectura debido a que determina una colectividad. Otro aspecto relevante es la función pasiva de verbo transitivo “besar” en los versos nueve y diez de la estrofa número once: “el viento besadas. / sin azahares y por”. En cuanto a la sintaxis, la primera parte del poema, es decir desde las primeras dos estrofas, se encuentra enunciado en tiempo presente, los verbos en sus versos se expresan en presente del imperativo:

Vístanse de blanco
muchachas

Pónganse finos
encajes y azahares

Por medio del análisis de los pronombres posesivos se demuestra la apropiación del agente masculino el “viento” sobre las jóvenes y sus objetos: los velos blancos y los encajes. En los primeros cuatro versos de la estrofa número diez:

Vestidas de novias
Para que el viento
enamorado
nos bese

Se indica la posesión del sustantivo en singular masculino “viento” sobre el sustantivo femenino del plural “novias” por medio de la partícula “nos”, de forma similar esto ocurre los versos número cuatro, cinco y seis de la estrofa número diez: “nos cante / nos haga girones/ nuestros velos blancos”. Esto evidencia una unión total por parte del poseedor y las poseídas. Después de la unión mediante el posesivo el tiempo cambia de estar en presente del subjuntivo a tiempo futuro simple, esto se observa en los versos primero al quinto de la estrofa número diez:

Entonces el campo
quedará
sembrado de azahares
Se vestirá
de blanco

de los versos sexto al décimo el tiempo cambia a futuro perfecto en la palabra “quedaremos”:

y nosotros como
mariposas quedaremos
tiradas, sin velos
el viento besadas.
sin azahares y por

Lo que indica que es una acción que se desarrolla y no tiene fin: la relación sintagmática otorga la idea de jóvenes doncellas que permanecerán tiradas en el campo al mismo tiempo que son poseídas por el viento, al observar esta imagen se concilia un despojo de los objetos simbólicos del acto matrimonial por parte de ente masculino. En cuanto a las figuras retóricas destaca la prosopopeya, la cual tiene la virtud de humanizar lo no humano y animar lo

inanimado (Beristáin 12), así en las estrofas cuatro y cinco las flores alaban el suceso por medio de cantos, cabe mencionar que en la quinta estrofa también se lee una anáfora debido a la repetición de los versos:

Y en sus manos
flores
muchas flores

Que canten
de amores
Que canten
Que canten

Estos otorgan la sensación de que el poema tiene un ritmo particular que puede ser cantado, tal cual es expresado en los versos. Pasando a otro aspecto, la lectura de las isotopías en este poema es notable debido a que ayuda a configurar las imágenes que se desarrollan en el mismo, la primera es la pureza virginal y pastoril, el campo semántico se encuentra conformado por la relación de los semas: “Vístanse de blanco”, “muchachas”, “velos enormes que arrastren”, “encajes y azahares”, “vamos al campo”, “somos las novias del viento” y “las enamoradas de su arrullo”.

La segunda isotopía es el casamiento, formado por: “El viento enamorado nos bese”, “nos haga girones”, “como mariposas quedaremos tiradas”, “sin velos”, “sin azahares”, “por el viento besadas”. En relación con las isotopías la imagen que se plasma en el poema es una unión sagrada en donde una de las partes involucra a las vírgenes pastoriles, además la representación está rodeada por la luz blanca proyectada por el vestido blanco de las novias culminando en un final profético.

En suma, este acercamiento al nivel sintáctico del poema revela el énfasis de la conjugación de los verbos en imperativo, lo que exhibe mandato en las acciones. También se manifiesta un sujeto individual y después uno colectivo expresado a través del uso de la

primera persona del plural. Esto me lleva a pensar que el poema concentra voces femeninas que evocan deseos. Estos son expresados mediante el presente del subjuntivo, a través de los artículos posesivos se demuestra la posesión del sujeto masculino sobre la colectividad, así mismo la sensación de movimiento en el poema es resultado de la transición de la temporalidad en la conjugación de los verbos. El anhelo expuesto en el poema también es expresado con ayuda de la construcción de figuras retóricas identificadas en el análisis.

1. 2 . 2 Tradiciones temáticas y referencias textuales en “Besos Novias Encajes”

Para hacer una lectura más atenta a este poema considero importante señalar las tradiciones temáticas y referencias textuales en el mismo, “la intertextualidad evoca, (...) la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes” (Martínez Fernández 37). El poema explícitamente habla de un casamiento y por ende, entrega de la mujer, cuestión que en el periodo de publicación del poemario y en el contexto mexicano era un tópico difícil de encontrar. El motivo del casamiento de una doncella se remonta al periodo medieval, lo que señala una posible tradición literaria recogida en este poema. Lo que me interesa es el lugar en donde se llevan a cabo las acciones del mismo, esto es en el campo. Para acercarse a esta vía de lectura es preciso retomar a Margit Frenk (2018) quien expresa sobre la lírica popular:

Vale la pena observar la concepción del espacio y del cuerpo que revelan las cancioncillas femeninas de la Edad Media española. Me parece ver en ellas dos tendencias o visiones contrapuestas. Por una parte hay un espacio virtualmente cerrado, dentro del cual la mujer está inmóvil; por otr[a], lo contrario: el espacio abierto y un incesante movimiento. (5)

Frenk señala que las voces femeninas se expresan desde el campo y estas se relacionan con la tarea de contribuir al sostenimiento de la familia, lo que supone un estatus social bajo. La autora también alude al ocio como una actividad que se llevaba a cabo en el mismo lugar.

Agregado a esto el espacio al aire libre llevaba consigo una significación relacionada al concepto de libertad. Esta era limitada debido a que la mujer en su soltería estaba bajo la custodia del padre y sus hermanos, una vez casada su protección corría a cargo de su esposo. Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVIII* (1989), recopila canciones en donde es expresado el deseo de la mujer por casarse, así también existe literatura en donde se evidencia lo contrario. En todo caso, la lírica popular fue el lugar posible para enunciar deseos, sueños e inquietudes de la voz femenina.

En suma, esto otorga claridad a una lectura sobre una tradición literaria plasmada en el poema que se analiza, sobre todo al momento de reconciliar los conceptos: libertad, voz y espacio abierto. Desde una perspectiva crítica el deseo que expresa la colectividad femenina determina que el casamiento era una vía por la cual la mujer se liberaba de la custodia de su padre; la mujer a través del casamiento accedía a su sexualidad, lo interesante de este poema es que el agente masculino con quien se casa no se trata de un hombre de carne y hueso, sino que es un elemento con una masculinidad abstracta, por decirlo de alguna manera. El análisis de este poema permite reconocer que en la escritura inicial de Campobello la voz femenina se apropia de lugares abiertos como el campo y en él se libra de ataduras sociales.

1. 3 “El llega el Llegará”: análisis a nivel prosódico

El poema se encuentra ubicado en la primera sección del poemario, una de las razones para haberlo seleccionado fue el cambio de sentido que se produce en la última estrofa, así mismo por el cambio en el tiempo que se observa en el transcurso del poema, lo transcribo para sostener mis argumentos:

Qué alegría
que me encuentre
esperándole
que me vea
con la cara
sonriente

llena de alegría
 en la puerta
 de la casa
 que me encuentre.

Mi cabello
 negro
 flotante
 vestida de
 blanco
 Mi cara
 limpia
 brillante
 sin adornos
 en mi traje
 No sé qué cara
 va a poner
 al verme
 con este vestido
 blanco¹¹

tan blanco
 tan ancho
 Mis cabellos
 negros
 flotando
 a los cuatro
 vientos
 volando
 revueltos

Mis ojos
 brillantes
 alegres
 abiertos
 como cuando
 niña hacía
 para escuchar
 los cuentos

voy a esperarle
 plena de alegría
 bailar, cantar con
 mis amigas
 Muchachas:
 Ya va a
 llegarme un
 cumpleaños más.

¹¹ Se respeta el espacio del facsímil en esta estrofa.

Primeramente, realizo el análisis formal del poema. La estructura del poema se compone de cinco estrofas, la primera es de diez versos, la segunda de veinticuatro versos, la tercera de ocho versos y la cuarta es de cinco versos y quinta es de tres versos. De esta manera se visualizan estrofas de diferente extensión. El rasgo predominante en el poema es la composición de los versos, los cuales son cortos, algunos son bisílabos, por ejemplo, el segundo y sexto verso de la segunda estrofa:

Mi cabello
negro
flotante

vestida de
blanco
Mi cara
limpia
brillante
sin adornos
en mi traje [...]

La organización de los versos da cuenta de una composición irregular, lo que comprende una entonación polirrítmica en el poema, esto determina un patrón en la escritura de los versos del poemario. De forma gráfica se observa que el poema cumple con una lectura de largo aliento, debido a que las estrofas se integra por un mayor número de versos en comparación con otros poemas dentro de la misma obra, además tiene la particularidad de contar con versos bisílabos, otro detalle relevante es el número de versos integrado en cada estrofa, los cuales difieren del número de versos que los integran. A continuación, detallo la estructura métrica abreviada: se integra por veintiún versos tetrasílabos, dieciséis versos tetrasílabos, siete versos bisílabos, cinco versos pentasílabos y un verso hexasílabo.

De manera similar que los poemas anteriores, las homofonías percibidas en el poema “El llega el Llegará” son detonadoras del ritmo, solamente se identifica la aliteración en dos ocasiones, en la primera estrofa:

Qué alegría
 que me encuentre
 esperándole
 que me vea
 con la cara
 sonriente
 llena de alegría
 en la puerta
 de la casa
 que me encuentre.

Formada por la repetición de las palabras: “alegría” y “encuentre”, así como en los versos número quince, dieciséis y diecisiete de la segunda estrofa:

con este vestido
 blanco
 tan blanco
 tan ancho

La aliteración se forma por la repetición de la palabra “blanco” y la partícula “tan”. Pasando a otro aspecto, la mayoría de las estrofas están estructuradas con versos blancos, es decir con ausencia de rima, sin embargo, hay excepciones: en la segunda estrofa en los versos número veinte, veintiuno, veintidós, veintitrés y veinticuatro:

flotando
 a los cuatro
 vientos
 volando
 revueltos

Se observa la rima asonante paroxítona alternante integrada por las coincidencias sonoras: -entos, -eltos. En suma, este análisis detallado sobre el nivel prosódico me permite determinar que el poema es polirrítmico a causa de su métrica irregular; estrofas largas integradas por versos de corta extensión, también que en el ritmo influye la aliteración y la rima asonante.

1. 3.1 “El llega el Llegará”: Análisis a nivel sintáctico

Al igual que los análisis anteriores en primer lugar, identifiqué el tiempo: predomina el presente; la categoría verbal sobresaliente es el verbo, algunos de ellos irregulares, como se

observa en la primera palabra del primer verso de la cuarta estrofa: “Voy a esperarle / plena de alegría”, además el morfema – le, no indica el género del sujeto que refiere.

Agregando a lo anterior, enunciados en tiempo futuro, en los versos once, doce, trece, catorce y quince de la segunda estrofa:

No sé qué cara
va a poner
al verme
con este vestido
blanco

Sin bien el verbo principal no se encuentra conjugado, la expresión: “va a poner”, indica una prospección hacia el futuro. En contraste, se encuentran versos cuya conjugación de los verbos está en tiempo pasado en la tercera estrofa en los versos cinco, seis, siete y ocho:

como cuando
niña hacía
para escuchar
los cuentos

Esto en primera instancia indica que en el poema existe más de un tiempo verbal, además, los verbos en los versos uno y dos de la primera estrofa del poema: “Qué alegría / que me encuentre”, están enunciados en tiempo presente del modo subjuntivo por la tercera persona del singular. Según la edición número 23 del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española consultado en línea, el modo subjuntivo expresa en el predicado una información inespecífica, no experimentada; por lo tanto, se conoce que el sujeto enunciativo exclama una emoción: la alegría, por el hecho de ser encontrada por quien ella espera, lo cual se afirma con los dos primeros versos de la cuarta estrofa que finaliza el poema: “Voy a esperarle /plena de alegría”.

También es importante señalar el inicio de la segunda estrofa de poema: “Mi cabello / negro / flotante”, en los versos identifico el uso del verbo “flotar”, a manera de adjetivo que

modifica al sujeto, núcleo del sintagma nominal “Mi cabello negro”. De acuerdo a la edición número 23 del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, el sufijo –nte en una palabra, constituye un adjetivo deverbil llamado tradicionalmente participio activo, el cual toma esa forma cuando el verbo base es de la segunda conjugación, esto significa que ejecuta la acción expresada por la base, en este caso el participio activo es en la palabra “flotante”. De esta manera en el poema se refiere a un objeto que posee el sujeto enunciador, demostrado por el posesivo “mi”, el cual le otorga la cualidad de ser sujetos y llevar a cabo acciones, lo que genera la idea vida en los objetos inanimados. En cuanto a las figuras retóricas en los versos once al diecisiete de la segunda estrofa:

No sé qué cara
va a poner
al verme
con este vestido
blanco
tan blanco
tan ancho

Los versos son al mismo tiempo una descripción, según Helena Beristáin (2013) es una de las cuatro estrategias discursivas de presentación, tradicionalmente ha sido considerada una estructura de pensamiento y puede ser sólo de su aspecto exterior, llamada prosopografía. De acuerdo con esto, por medio de la descripción se crea la imagen de una joven con un vestido de gala, además en actitud de espera y con la emoción de alegría. Un posible motivo de esta emoción es el vestido de novia, en consecuencia, también del sujeto que espera, es decir, su novio. Sin embargo, en la lectura del poema, se tiene un giro de sentido en las últimas dos estrofas, debido a que se revela qué suceso es el que en realidad espera:

Voy a esperarle
plena de alegría
bailar, cantar con
mis amigas
Muchachas:

Ya va a
llegarme un
cumpleaños más

Aspecto en el que se profundizará más adelante en la investigación, también se encuentran construcciones de símil en la tercera estrofa:

Mis ojos
brillantes
alegres
abiertos
como cuando
niña hacía
para escuchar
los cuentos

En esta estrofa se hace la comparación de la inocencia infantil con la expectativa volcada hacia el suceso que espera. En cuanto a las isotopías identifico tres principales en el poema, la primera es una joven emocionada por el sujeto que espera, el campo semántico es conformado por la relación de los semas en la primera estrofa: “Qué alegría que me encuentre”, “esperándole”, “con la cara sonriente” y “en la puerta de la casa”. La segunda isotopía que identifico es el vestuario de gala, integrada por los semas: “Vestida de blanco” “Mi cara limpia”, “brillante”, “sin adornos en mi traje”, “con este vestido blanco”, “tan blanco” y “tan ancho”. La tercera isotopía que identifico es el sujeto esperado, integrado por los semas: “que me vea”, “voy a esperarle” y “al verme”.

En suma, el acercamiento al nivel sintáctico en este poema me permitió observar que los verbos están conjugados en tiempo presente y futuro, lo que indica un desplazamiento en la temporalidad, también el verbo irregular, a mi consideración, es propio de una expresión popular, aunado a ello, al no indicar el género del sujeto que espera aumenta la expectativa sobre quién o qué se espera, aunado a ello, el modo subjuntivo ayuda a la formación de esta posibilidad, en tanto, los sufijos se usan como adjetivos deverbales lo que expresa el ánimo de objetos inertes. La imagen del poema alude al acto matrimonial. Para crearla se apoya en

las construcciones retóricas: descripción, prosopografía y símil; así como en las isotopías mencionadas anteriormente: la joven emocionada por el sujeto que espera, el vestuario de gala y el sujeto esperado.

Finalmente, la idea de este poema transforma la condición de la espera fincada en un ente masculino hacia la celebración sobre sí misma, lo que se afirma con los versos finales del poema: “Ya va a / llegarme un / cumpleaños más”, lo que determina que no consiste en un escrito literario inocente como en un principio puede creerse, sobre este último aspecto se discutirá más adelante en la investigación.

1. 4 “Yo Sirena”: análisis a nivel prosódico

El poema se ubica en la primera sección del poemario siendo el número once. La razón de incluirlo en la selección de poemas es porque considero que la voz poética se equipara con la figura de una sirena, por medio de ella alude a conceptos relacionados a la libertad. Antes de proceder al discernimiento de esto, realizo el análisis del nivel prosódico, transcribo a continuación el poema:

Voy a visitar
el mar.

Jugaré con los
Peces

Me vestiré
de sirena

Correré por
las aguas verdes

Abriré los caracoles
donde viven
las princesas
de los mares

Me robaré
muchas perlas

Grandes grandes

Les contaré
mil cosas
y creerán que
soy sirena

Voy corriendo
a visitar el
mar

Antes que
la noche
“mi enemiga”
venga

Que contenta
voy a estar
de ser sirena

La noche
no me verá
la noche
no me verá

Porque seré
sirena
y no me conocerá

Voy corriendo
a visitar
el mar.

En primer lugar, se comenta su estructura estrófica y organización en versos: el poema está compuesto por treinta y nueve versos, divididos en trece estrofas, las primeras cuatro estrofas están integradas por dos versos, la cuarta por cuatro versos, la quinta por tres versos, la sexta por cuatro versos, la séptima por tres versos, la octava por cuatro versos, la novena por tres versos, la décima por cuatro versos, la undécima por tres versos y la duodécima por tres versos y la estrofa número trece por tres versos. Al escandir el poema siguiendo las reglas métricas, se observa que los versos van de los bisílabos a los octosílabos, de manera que los

pentasílabos son los versos predominantes, seguidos de los tetrasílabos, consecutivamente los trisílabos, los bisílabos, los hexasílabos y finalmente los octosílabos.

En consecuencia, son versos heterométricos, lo que otorga un carácter dinámico reflejado en el ritmo del poema, cabe destacar que tanto el hexasílabo, como el heptasílabo y el octosílabo por ser grupos fónicos menores tienen un tono más alto, lo que les hace idóneos para composiciones populares, más ágiles y vivas. En cuanto a la forma gráfica, de manera similar a otros poemas analizados, en este predominan los versos de corta extensión, lo que influye en el estilo del mismo. Una característica es que, a pesar de estar integrado por treinta y nueve versos, la lectura se torna ligera, lo cual fluye con el ritmo de la respiración. Agregando a lo anterior, en este poema se produce ametría, un rasgo influyente en la polirritmia del mismo.

Ahora bien, en la integración del ritmo del poema lírico se encuentran caracteres fónicos peculiares como las homofonías, la primera localizada es la aliteración en la sexta estrofa: “Me robaré / muchas perlas / grandes grandes”, formada por la repetición de la palabra “grandes”. La segunda identificada es la coliteración consonante oxítonea en la octava estrofa: “Voy corriendo / a visitar el / mar”, formada por la coincidencia sonora de la sílaba: -ar, en las palabras: “visitar” y “mar”. La tercera homofonía identificada es la repetición en la estrofa número once:

La noche
no me verá
la noche
no me verá

Formada por la reiteración de versos, la última homofonía identificada es la coliteración consonante oxítonea en la octava estrofa: “Voy corriendo / a visitar el / mar”, integrada por la

coincidencia fónica en la sílaba: - ar. Las figuras de la aliteración y la repetición tienen en común la reiteración de palabras, este es un rasgo para reafirmar los enunciados.

Además de las homofonías, en el poema únicamente se localizan dos rimas consonantes, estas se encuentran al inicio y final del poema. La primera de ellas es consonante oxítona en la primera estrofa: “Voy a visitar / el mar”. Formada por la coincidencia sonora de la sílaba – ar, la segunda se ubica en la estrofa número trece:

Voy corriendo
a visitar
el mar.

Integrada por coincidencia sonora de la sílaba – ar. Es importante destacar que la mayoría de los versos no tienen rima, en cambio, las homofonías son los elementos que integran el ritmo en mayor medida en el poema. En suma, en este análisis detallado se percibe que la polirritmia del poema subyace en la ametría del poema, así también las coincidencias sonoras en el interior de los versos son los rasgos que dirigen la entonación, cabe recalcar que al ser una composición con grupos fónicos menores considero que sigue la estructura de creaciones líricas populares.

1. 4. 1 “Yo Sirena”: análisis a nivel sintáctico

En primer lugar, en el plano de la morfosintaxis, se identifica que el sujeto enunciativo se refiere a sí mismo mediante la primera persona del singular con el pronombre elidido. Después de ello, llama la atención que en la tercera estrofa se enuncia como un sujeto femenino: “Me vestiré / de sirena”, debido al morfema -a en el sustantivo “sirena”, lo que demuestra una transformación y apropiación del sustantivo para sí misma.

Continuando con el análisis, el tiempo verbal predominante es el tiempo futuro: se encuentra en modo perifrástico¹², el cual se construye con el verbo “ir” y la preposición “a” como sucede en los versos iniciales del poema: “Voy a visitar / el mar”, lo que señala una acción que se llevará a cabo en un futuro cercano. Así también es utilizado el futuro simple indicativo: “Jugaré con los / peces”. En esta última oración se conjuga un verbo regular y habla sobre una acción que ocurrirá en un tiempo posible, entonces observo que en el futuro indicativo el sujeto enunciativo tiene la certeza de la realización del suceso, lo que habla de su determinación.

Otro elemento notable es que la categoría reiterativa es el verbo, lo que me motiva pensar que se trata de un discurso lleno de vibración y energía, puesto que las acciones predominan en el poema. Agregando a lo anterior, se identifican verbos transitivos en voz activa, para ejemplificar esto utilizo el mismo verso analizado: “Voy a visitar / el mar”, el agente activo es “yo” y el pasivo que sufre la acción es “el mar”. Desde este punto de vista, se comprueba que el sujeto enunciativo es el manipulador de los objetos que le circundan con vitalidad. En cuanto a la sintaxis, se observa que el poema está integrado por oraciones simples en donde el sujeto es “yo”, lo que habla de centralidad. Así también el encabalgamiento en los versos incita a que la lectura no se detenga por la necesidad de terminar el enunciado.

Sumado a lo anterior, la isotopía del poema otorga la significación de un espacio dentro del océano integrado por los semas: “mar”, “aguas verdes”, “caracoles” y “perlas”. Considero que es la isotopía principal puesto que añade el color abundante en el poema, el verde cristalino de la inmensidad del mar en donde el sujeto enunciativo activo se desplazará. Además, otorga detalles que logran captar en el imaginario a la naturaleza libre de estos seres

¹² Uno de los elementos de la perífrasis verbal es el infinitivo. El infinitivo es una parte del núcleo del predicado (Helena Beristáin en *Gramática estructural de la lengua española*, 1984, 116).

mitológicos. También se localiza la isotopía de lo fantástico, esto es relatos, manifestaciones orales u otro tipo de textos, integrado por los semas: “sirenas” y “princesas de los mares”.

Además de esto, se localiza la figura retórica de la prosopopeya en dos ocasiones, la primera en la novena estrofa:

Antes que
La noche
“mi enemiga”
venga

El elemento de la noche se humaniza, la segunda prosopopeya está en la décimo primera estrofa:

La noche
no me verá
la noche
no me verá

Lo que otorga la significación de huida por parte de la sirena, aumentando el hábito de misterio en medio de la oscuridad que la noche supone. En suma, este análisis detallado del nivel sintáctico me permitió observar que el sujeto es singular y femenino, gira en torno a una sirena. El verbo es la categoría principal, lo cual alude a las acciones llevadas a cabo por el sujeto. La imagen que proyecta el poema es construida por medio de las isotopías que denotan abundante color verde, así también por el espacio el cual es un mar del mismo color. El tiempo predominante es el futuro, en él el sujeto tiene la determinación de realizar sus acciones.

1. 4. 2 Tradiciones temáticas y referencias textuales en “Yo Sirena”

Ahora, para una lectura más atenta de este poema en particular es importante considerar las tradiciones temáticas y referencias textuales en él. Primeramente, la tradición temática de la cual se apropia el sujeto lírico se remonta al canto XII de *La Odisea*: “Las sirenas Escila y

Caribdis. La Isla del Sol. Ogigia”, la relación se crea desde el nivel prosódico debido a que la musicalidad se orienta a la repetición, al mismo tiempo es polirrítmica, detonada por las homofonías y el uso de versos heterométricos. En este sentido a diferencia del canto de las musas que se ha concebido tal cual un canto armónico procedente de la divinidad de Apolo¹³, el de las sirenas se asocia a lo monstruoso. Ejemplo de esto son las indicaciones de Circe a Odiseo en la obra homérica de *La Odisea*:

Primero llegarás a las Sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha la voz de las Sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan estas con su sonoro canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca. (268 – 269)

De ahí que las sirenas establecen una correspondencia con los hombres, para ellos estos seres mitológicos los han llevado a la oscuridad eterna, caso contrario a las musas quienes han sido inspiración para los hombres.

En segundo lugar, el poema mantiene una conversación con el mito de Melusina que en el transcurso de la historia, ha sido reinterpretado y modificado. La primera versión escrita de *Melusina o la Noble Historia de Lusignan* es del escritor francés Jean D’ Arras entre 1387 y 1392 (Alvar 5). En ella el cuerpo de Melusina por una condena de su madre se transforma a partir del ombligo por lo que al casarse debe ocultarse de su esposo en ese día (Jean D’ Arras en Alvar 19). Palma Ceballos (2020) menciona: “en el Romanticismo, Melusina será la protagonista de obras de autores como Ludwing Tieck y su *Sehr wunderbare Historie von*

¹³ En el diagrama de la “Música de las esferas” de 1496 de Francinus Gafurius [...] [la imagen de Dios como Apolo] es “causa primera” trasciende la representación (es decir, todos los nombres y todas las formas), mientras que las Gracias son el movimiento del mismo. Eso es lo que dice el texto en latín que figura la parte superior [del diagrama]: “La energía o virtud de la mente apolínea mueve o inspira en todas partes a las Musas” (Capmbell, 2018, 193 – 194).

der Melusine (1800), donde adquiere rasgos de sirena” (281), en relación con esto el cuerpo del sujeto enunciativo también lleva a cabo una transfiguración.

En contraste con los seres míticos hasta aquí descritos, en el poema se localiza a una sirena risueña a quien le gusta jugar con los objetos del mar, ella se traslada al lugar donde viven “las princesas / de los mares” (versos tres y cuatro, estrofa cinco). Considero que esta mención es una referencia textual a *La sirenita* del escritor danés Hans Christian Andersen (1805 – 1875): “Estas eran seis (las princesas del mar) y todas bellísimas, aunque la más bella era la menor” (25). Otra referencia textual en la estrofa nueve:

Antes que
la noche
“mi enemiga”
venga

La noche es el momento en que la sirena convertida en dama tiene la oportunidad de acabar con la vida del príncipe que no la desposa, causa de su dolor y pena. Sin embargo, en el poema que analizo el sujeto enunciativo no toma sus decisiones a partir de un hombre, sino que se desenvuelve en un interés por su individualidad. Esto posiblemente se trate de una reivindicación del mito de las sirenas a través de la reescritura del mismo porque cuestiona la mirada masculina hacia la mujer como portento de las calamidades. En lugar de eso, la figura de la sirena representa la búsqueda de la libertad, por ende, la liberación de la mujer.

Finalmente, este detallado análisis de las tradiciones temáticas y referencias textuales en el poema me permite reconocer figuras fantásticas como la sirena que se abordan con un sentido crítico, donde se cuestionan los parámetros bajo los cuales se desenvuelven las imágenes femeninas en la tradición occidental. En consecuencia, interpretar este sentido en el contexto en el que se publicó el poemario abona a la propuesta de la escritura inicial de la autora que se estudia.

1. 5 “Como Bailarina”: análisis a nivel prosódico

Este poema forma parte de la tercera sección del poemario, titulado “EL – YO – AMOR” (abril 1929), la razón de integrarlo a esta selección de poemas es a causa de ser la única expresión en la obra en donde se aborda como tópico la disciplina artística con que fue conocida Nellie Campobello en sus primeros años de vida pública. En él se plasman imágenes que relacionan a la danza con la locura, así también conlleva un nivel de introspección del sujeto lírico más profundo en comparación con los demás poemas de esta selección. Al igual que en los análisis anteriores, en primer lugar, se detalla el nivel prosódico a continuación, reproduzco el poema:

Cuatro paredes
blancas
siluetas
de bailarinas
a ellas pegadas
los pensamientos
flotan
y se estampan
como mariposas
Es mi cuarto
cárcel blanca
donde danzan
las siluetas
y mi alma prisionera
es nada
mi pensamiento
una gran
mariposa
negra
Estoy recogida
en el misterio
de su silencio
entre paredes
blancas
Es mi secreto
mi pensamiento
flota negro
cuando le quiero
y burlesco cuando
no pienso
cuando no le amo.

De la misma manera que los poemas analizados anteriormente, los versos del poema van de los bisílabos a los hexasílabos, poseen la cualidad heterométrica por tener diferente medida. Describo la distribución métrica abreviada a continuación: el poema se integra por doce versos pentasílabos, siete versos tetrasílabos, cuatro versos bisílabos, cuatro versos trisílabos, tres versos hexasílabos y un verso heptasílabo. Particularmente este poema se integra por treinta y un versos distribuidos en cuatro estrofas, estas se observan por la pausa entre cada una de ellas y el uso de mayúsculas al inicio de cada una.

De forma gráfica, el poema se compone por palabras de corta extensión, al igual que otros poemas del poemario, así también en una primera lectura se percibe la unidad gráfica de la estructura debido a que se puede pensar que es una sola estrofa. Sin embargo, en una lectura más atenta, se distinguen pausas en su interior y el uso de letras mayúsculas que diferencian una estrofa de otra.

Anteriormente he mencionado que el ritmo en los poemas además de integrarse por la combinación del acento, la pausa, el número de sílabas métricas y la rima, está sujeto a las homofonías que son la correspondencia de unidades fonéticas dentro del verso, en este poema se localiza una coliteración asonante en primera estrofa: “siluetas / de bailarinas / a ellas pegadas”, por la coincidencia sonora de las sílabas – etas y ellas, en los versos tres y cinco. También se localizan dos alteraciones en la cuarta estrofa, la primera en los versos uno y dos: “Es mi secreto / mi pensamiento”, por la repetición de la palabra “mi”, la segunda en los versos cuatro, cinco y siete por la repetición de la palabra “cuando”:

cuando le quiero
y burlesco cuando
no pienso
cuando no le amo.

De la misma manera que en los poemas previamente analizados destacan los versos sin rima con algunas excepciones. En este poema se identifica la rima del tipo asonante pareada, como ejemplo la segunda estrofa:

cárcel blanca
 donde danzan
 las siluetas
 y mi alma prisionera

Por la coincidencia del acento a partir de la última vocal entre las palabras “siluetas” y “prisionera”; el mismo caso en la tercera estrofa en los versos dos y tres: “en el misterio / de su silencio”, en la cuarta estrofa en los versos tres y cuatro: “flota negro / cuando le quiero”. Este detallado análisis me permite corroborar que en los poemas existe una ametría que ocasiona que estos sean polirrítmicos, a esto se agregan las homofonías encontradas en la coliteración asonante y la aliteración, así como también la rima asonante pareada.

1. 5. 1 “Como Bailarina”: análisis a nivel sintáctico

Las categorías gramaticales en este poema son el sustantivo, el adjetivo, el verbo, el adverbio, el pronombre y la preposición. El sustantivo es la categoría predominante seguida del verbo, la conjugación está en tres tiempos, la primera es el presente del modo indicativo en primera persona del singular: “quiero”, “pienso”, “estoy” y “amo”; la segunda en tercera persona del singular: “flota” y la tercera en tercera persona del plural: “estampan” y “flotan”. El poema está construido por oraciones que de acuerdo a su relación entre ellas mismas son oraciones compuestas u oraciones complejas, en palabras de Helena Beristáin (2016):

Dentro de la oración compuesta hay dos o más oraciones (cada una con su sujeto y predicado). La relación que existe entre ellas es la coordinación. Mientras que en la oración compleja hay una o más oraciones dependientes. La subordinada es equivalente a una categoría funcional: función sustantiva, función adjetiva, función como adverbio. (429)

De acuerdo con esto observo que la primera estrofa:

Cuatro paredes
 blancas
 siluetas
 de bailarinas
 a ellas pegadas
 los pensamientos
 flotan
 y se estampan
 como mariposas

Es una oración compleja integrada por cuatro oraciones simples que mantienen las relaciones de subordinación y coordinación: 1) Cuatro paredes blancas, 2) siluetas de bailarinas a ellas pegadas, 3) los pensamientos flotan, 4) y se estampan como mariposas. Ahora bien, en la segunda oración el sustantivo “bailarinas” cumple la función adjetiva del tipo adnominal en relación con el sustantivo “siluetas”, es al que modifica, así también por su dependencia a la primera oración es una subordinada. En cuanto a la tercera y cuarta oración se trata de oraciones simples relacionadas por coordinación.

Las siguientes estrofas del poema de igual manera están integradas por oraciones simples cuya unidad se relaciona por coordinación por ejemplo, en la segunda estrofa:

Es mi cuarto
 cárcel blanca
 donde danzan
 las siluetas
 y mi alma prisionera
 es nada
 mi pensamiento
 una gran
 mariposa
 negra

La coordinación es de tipo copulativa mediante el nexó “y”. También la coordinación se presenta mediante yuxtaposición, tal como en la cuarta estrofa:

Es mi secreto
 mi pensamiento
 flota negro
 cuando le quiero
 y burlesco cuando
 no pienso

cuando no le amo.

Siguiendo con el análisis en el nivel del contenido, el lenguaje retórico de poema está integrado por figuras que son recurrentes en el poemario, tal como la figura del encabalgamiento en la primera estrofa dividiendo el sustantivo del predicado:

Cuatro paredes
blancas
siluetas
de bailarinas
a ellas pegadas (...)

En la misma oración el sintagma nominal es dividido en su núcleo y el sustantivo adjetival: “Cuatro paredes / blancas”; también es dividido el verbo, núcleo del predicado del resto de la construcción gramatical: “(...) los pensamientos / flotan/ y se estampan”. Otra figura predominante es la metáfora: en la segunda estrofa la primera figura retórica es integrada por los versos uno y dos: “Es mi cuarto / cárcel blanca”, la segunda es identificada en los versos siete al diez:

mi pensamiento
una gran
mariposa
negra

Así también en el poema se encuentra la figura de la personificación. Ejemplo de esto es en la segunda estrofa de los versos tres al seis: “donde danzan / las siluetas / y mi alma prisionera”, la cual añade vida a objetos inanimados. De igual manera se encuentra la figura retórica de la antítesis que en palabras de Helena Beristáin (2016) es una “figura de pensamiento (tropo de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas con otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, semas comunes” (55).

La antítesis que identifico en este poema está en la primera estrofa, en los versos uno y dos: “Cuatro paredes / blancas” y en la segunda estrofa, de los versos siete al diez:

mi pensamiento
 una gran
 mariposa
 negra

El sema común de “blancas” y “negra” es la categoría semántica de sustantivo refiriéndose a un color, además son conceptos opuestos que cumplen su función para realizar la antítesis. igualmente, se encuentra el siguiente símil en la primera estrofa en los versos seis al nueve, lo que equipara la abstracción del “pensamiento” con la figura de la “mariposa”:

los pensamientos
 flotan
 y se estampan
 como mariposas

Siguiendo con el análisis en el nivel del contenido, para llevar a cabo la significación en el poema es preciso distinguir las isotopías. Se identifican las siguientes isotopías: en primer lugar, el “espacio de presidio”, el campo semántico está integrado por la relación de semas: “Cuatro paredes blancas”, “es mi cuarto cárcel blanca” y “entre paredes”. La segunda isotopía es la “dimensión espiritual”, el campo semántico está integrado por la relación de semas: “los pensamientos flotan”, “mi alma prisionera”, “misterio”, “silencio”, “mi pensamiento”, “la quiero”, “no pienso” y “no le amo”. La tercera isotopía es la “danza”, el campo semántico está integrado por la relación de semas: “Siluetas de bailarinas”, “danzan las siluetas”. De esta manera en el poema se crea la imagen de un sujeto que se encuentra dentro de una habitación, quien a su vez está en un estado de tormento. Esto está representado por las figuras negras al mismo tiempo que el factor del movimiento propicia un estado de confusión.

En suma, este análisis detallado a nivel sintáctico me permitió identificar que el sustantivo es la categoría formal predominante en el poema, esta se equipara con el sujeto del discurso. El tiempo verbal es el presente, lo que indica que las acciones se realizan en ese momento. Está integrado por oraciones simples relacionadas por coordinación y subordinación, lo que

propicia unidad en la estructura sintáctica. También determino que, a través de las construcciones retóricas del encabalgamiento, la metáfora, la personificación, la antítesis y el símil, se crea una atmósfera que envuelve al sujeto lírico. Considero que esta construcción se relaciona con el estado emocional del sujeto, a la vez configura la percepción introspectiva del sujeto. Finalmente, esta percepción puede ser una guía en el siguiente capítulo para determinar cómo se representa la subjetividad en este poemario.

2. Análisis de las instancias enunciativas en el discurso poético

En el capítulo anterior se realizó un análisis formal de los poemas de *Yo!*, en consecuencia se dedujo que el sujeto lírico se identifica como femenino, además de que en la mayoría de los poemas coincide con la voz de una mujer joven. En este segundo capítulo se toman en cuenta estos resultados para llevar a cabo un análisis de las instancias enunciativas del discurso poético. De esta manera pretendo hacer una reflexión más profunda sobre el sujeto lírico. El género de la poesía lírica, a mi parecer, tiene limitados métodos de estudio con el que se pueda lograr una lectura más minuciosa sobre aquello que comunica.

La vía que propongo para abordar esta cuestión es el estudio de la poesía como discurso, para realizar el análisis me baso en los postulados de Oswald Ducrot sobre las instancias enunciativas; estas son: el locutor, el alocutario, el enunciador y el enunciatario. Aunado a esto propongo usar como metodología el “Esquema de instancias enunciativas” de Gustavo Osorio y Alejandro Palma (2017), debido a que es una herramienta para leer el poema como discurso. A su vez, el esquema sigue la línea de pensamiento de Ducrot, en donde el “locutor” es el sujeto textual que organiza el sistema de enunciación a nivel intratextual, el “enunciador”, es el sujeto de lo enunciado¹⁴, quien puede tomar la palabra a nivel textual temporalmente, el “alocutario” es el receptor tácito o implícito de la locución del locutor y el “enunciatario” es el receptor de la locución de el o los enunciadores (7).

Una de las peculiaridades de la poesía lírica es el hecho de enunciarse a partir de un “yo”: “implícitamente o explícitamente, el hablante en un poema lírico es un ‘yo’, esta figura es un ‘yo’ genérico, que no debe confundirse con una entidad extralingüística” (Konuk 2019). La

¹⁴ Cabe agregar que el enunciador de acuerdo con la propuesta de Ducrot es el objeto de lo enunciado, además de que no solamente es aquél que puede tomar la palabra a nivel textual temporalmente, sino que también es aquél que detona puntos de vista en el discurso.

crítica de Mutlu Konuk ha ayudado a los estudios del discurso poético a configurar la idea de la subjetividad lírica. Esta se encuentra en la brecha entre las operaciones sistémicas del sonido y del sentido – o del sonido auditivo – oral y el del sonido como sentido. En tanto, la figura del “yo” lírico gobierna esta operación intencional: tropifica y metaforiza a los fenómenos acústicos a manera de fenómenos significantes (Konuk 2019). En este caso la subjetividad lírica se manifiesta mediante la voz que habla en el poema.

Ahora bien, el propósito de hacer este análisis enunciativo es demostrar que existe una subjetividad lírica particular en un discurso poético propio, la cual como discutiré en el tercer capítulo, dialogó con el periodo artístico del que emergió. Los poemas anteriormente analizados de manera formal en este capítulo, como ya mencioné, serán analizados bajo un enfoque discursivo debido que considero que ellos son una muestra de expresión de las cualidades de esta subjetividad. Por ello me ocupo de caracterizar a la subjetividad y después de discernir cómo es su comportamiento en el discurso poético.

2. 1 La enunciación en el poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo”

En este apartado me centro en el análisis del nivel enunciativo de la selección de poemas que previamente analicé. Tomo en cuenta la identificación del sujeto, tiempo y espacio en la mayoría de ellos, a partir de la deixis, para llevar a cabo una lectura pragmática de los poemas. Debido a que en el género lírico no es correcto hablar de personajes o narradores como sí lo es en el género narrativo, sobre el discernimiento de la voz en el poema coincido con Gustavo Osorio y Alejandro Palma (2017):

A partir de la pragmática de los enunciados en un poema es posible comprender la forma en la cual un texto poético se convierte en un medio de comunicación particular desde donde se pueden extraer elementos para una mejor comprensión de este discurso, así como aquellos componentes que particularizan a la poesía. (2)

En el caso del poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo” extraído del poemario *Yo!*, el fenómeno que me llamó la atención, en primer lugar, es la representación de diferentes puntos de vista. Después de una lectura atenta percibí que consiste en una voz que aparentemente sostiene a sujetos enunciados. Esto expuso una problemática debido a que los sujetos enunciados no hablan en el poema, pero sí son aludidos por el sujeto enunciativo. En tanto, la enunciación se realiza por medio del deseo.

Esta cuestión me planteó la siguiente pregunta: ¿cómo se presentan las instancias enunciativas en el poema? Para responderla utilicé el “Esquema de instancias enunciativas” de Gustavo Osorio y Alejandro Palma (2017), consecutivamente surgió la pregunta: ¿cómo se plantean los puntos de vista en el discurso poético? Para obtener una respuesta acudí a la perspectiva de Oswald Ducrot sobre la polifonía: es posible que el enunciado exprese un punto de vista que no puede identificarse con el del locutor, esto es producto de una pluralidad de sujetos en el enunciado (2001). Así también en la noción de citación de Graciela Reyes (1984) sostenida en Michael Riffaterre:

La obra literaria por sí misma, se constituye como un ejercicio de intertextualidad (...) Se ha llegado a considerar que la obra literaria, y especialmente el poema, no se refiere a un objeto o a un mundo, aunque aparente hacerlo, sino a otros textos, incluidos los lugares comunes que, semejantes a cristalizaciones de la intersección de textos, han quedado, como marcas de sistemas conceptuales, a lo largo de la historia de una cultura. (44 - 45)

La citación en el poema se presenta por medio de la alusión a las tradiciones literarias del Renacimiento, el Romanticismo y el Modernismo a través del estereotipo de la mujer en cada una de estas etapas, tal como mencioné en el apartado 1.1.1 “Cordelia Gloria Leonor y Yo”: análisis a nivel sintáctico. El comportamiento de la voz en el poema es interesante porque en la última estrofa expresa una cierta negación a los tres sujetos enunciados, así como el deseo de afirmarse a sí misma. Considero que el acercamiento al fenómeno discursivo de este

poema arroja una luz sobre la primera etapa de escritura de Nellie Campobello, sobre todo porque demuestra la construcción de una subjetividad propia desde la publicación de su primer poemario.

2. 1. 1 Análisis de las instancias enunciativas en el discurso poético

Analizo las instancias enunciativas para reconocer cuál es la significación de los enunciados, para ello tomo en cuenta el esquema propuesto por Osorio y Palma (2017). Para realizar la distinción de las instancias enunciativas en el discurso poético parto del análisis de la deixis personal, así identifico que el centro deíctico, es decir la fuente de los enunciados, se expresa por medio de la primera persona del singular: “Yo”, en el estribillo: “Esa quisiera / ser yo”, instancia a estas alturas indefinida, debido a que se desconoce quién es ese “yo”.

También en el estribillo se observa la modalización en el discurso. Esta se refiere a un desplazamiento de la significación en los enunciados (Filinich 85), al presentar dos verbos relacionados: “querer” y “ser”. De los cuales uno modifica (modaliza) al otro. El subjuntivo “quisiera” funciona en este caso como verbo modalizador, ya que modifica al verbo “ser”. En este sentido expresa un deseo, pero también una posibilidad, que es un modo de existencia, a causa de subyacer una afirmación. Para ahondar en esto, propongo a partir de la modalización, el desglose del enunciado dentro de las siguientes posibilidades:

- a). Esa soy yo (afirmación en presente)
- b). Esa quiero ser yo (modalidad en primer nivel)
- c). Esa quisiera ser yo (modalidad en segundo nivel)

Por efecto de dicha modalización la afirmación en presente: “ser yo”, queda atenuada porque no se presenta como una referencia orientada hacia un estado de cosas, en lugar de ello se alude a un acto discursivo posible: “esa quiero ser yo” o “esa quisiera ser yo” (el caso

del verso del poema que se analiza). Por esta razón la afirmación en presente queda doblemente suspendida.

Esta modalidad, en un segundo nivel, demuestra la voluntad del sujeto lírico enunciada en el discurso poético quien también aspira a alcanzar un estado de plenitud, al mismo tiempo se concreta su deseo en un lugar y tiempo presente. En consecuencia, considero que una forma de acercarse a la caracterización del locutor del poema es por medio de esta modalización que remite a la capacidad del querer, por esta razón el locutor, quien es el sujeto de la enunciación, abre una posibilidad en donde por medio del enunciado: “Esa quisiera / ser yo”, apunta a una búsqueda de la identidad por medio de la modalización.

El locutor refiere tres puntos de vista desde la descripción de tres estereotipos de la representación femenina en la literatura, estos son: la rubia, la morena y la niña pálida. Tales caracterizaciones, por medio del concepto de citación, definen la intersección del estereotipo de la mujer en la historia de la literatura universal a través de tres tradiciones literarias: el Renacimiento, el Romanticismo y el Modernismo. En términos de discurso el locutor atribuye a los sujetos enunciados valores contruidos de modelos femeninos, mismos que le sirven al locutor para contrastarse a sí mismo, en concordancia con esto, se lee en la cuarta y última estrofa del poema:

Después ni morena
ni rubia ni pálida
después quiero
ser como soy.

Con los versos: “después quiero / ser como soy.”, se señala la negación de todas las personalidades de los sujetos enunciados. Además, al sostener tres puntos de vista distintos me parece una pluralización de la experiencia de “ser” mujer. De modo que una manera de constituir esta experiencia es a través de la diversificación de las miradas en el poema.

También por medio del fenómeno de citación identifico una búsqueda de la propia personalidad.

A la vez, se posiciona frente a estos estereotipos enunciados porque insinúa una crítica a través de la ironía. Si bien el verso final del poema no remite a una subjetividad específica, se deslinda de las caracterizaciones anteriores, en consecuencia, formulo la pregunta, ¿hay muchas maneras de ser mujer?, esto indica una heterogeneidad del “yo”. También el verso con el que concluye el poema remite a una reafirmación propia donde habla desde su verdad situada en el presente, sin embargo, este “yo” que es indefinido queda abierto algo que quizá pueda resolverse con la lectura del resto de los poemas.

2. 1. 2 La subjetividad lírica

Como ya propuse anteriormente, las caracterizaciones de la mujer rubia, la mujer morena y la niña pálida en la historia de la literatura se refieren a construcciones imaginarias bastante superficiales. La banalidad viene representada a través de la sencillez de las descripciones y la objetivización del cuerpo femenino. Me remito a la primera estrofa de “Cordelia Gloria Leonor y Yo” donde se lee la construcción imaginaria de la mujer en la tradición literaria del Renacimiento. El bosquejo de la mujer según el imaginario de la poesía renacentista puede ejemplificarse a través de la primera y última estrofa del poema XXX del *Cancionero I* de Francesco Petrarca:

A la sombra yo vi de un laurel verde
a una joven más blanca que la nieve
por el sol no manchada en muchos años;
y su hablar, y su rostro, y sus cabellos
de modo se grabaron en mis ojos
que presentes los tengo en llano o cumbre (...)

Al verde, al oro, al sol sobre la nieve
vence el cabello próximo a los ojos
que apresuran mis años a su cumbre. (209 – 211)

En la primera estrofa citada de Petrarca se identifica la descripción de una mujer joven blanca; en la segunda estrofa citada en los versos: “Al verde, al oro, al sol sobre la nieve”, se identifica la dicotomía entre el fuego y la nieve. En el poema de Francisca se referirá esto de manera sencilla en la primera estrofa con las palabras: rubia, manos blancas y en el oxímoron “de hielo el corazón”.

En la segunda estrofa de “Cordelia Gloria Leonor y Yo” se representa a una mujer morena cuyos rasgos resultan los de una gitana; sobre ella destacan las características de los labios rojos y la figura metafórica del “mirar de puñales”. De acuerdo con esta descripción considero que está relacionado con una cita con referencia al modelo de la mujer de la tradición literaria del Romanticismo. Ejemplo de este estereotipo es la siguiente caracterización del personaje de Esmeralda de Víctor Hugo en su novela *Nuestra señora de París*, en el capítulo siete del libro segundo, la joven gitana de ascendencia egipcia demuestra su valentía ante el poeta Gringoire, quien la tomó por la cintura apasionadamente en su noche de bodas. Ella refiere que solamente aceptó casarse con él para que este no fuese ejecutado por los gitanos:

La blusa de la zíngara se escurrió entre sus manos como la piel de una anguila. De un salto se colocó en el extremo opuesto del pequeño recinto, se agachó y se incorporó de nuevo blandiendo en la mano un pequeño puñal, sin darle tiempo a Gringoire de ver de dónde había salido aquella pequeña arma; llena de furor y orgullo, hinchados los labios, dilatadas las narices, las mejillas rojas como una manzana, los ojos lanzando chispas. (141)

En esta cita se destacan las características de los labios hinchados y las mejillas rojas. Además de que por la ascendencia del personaje se infiere que su piel sea de color moreno. En la tercera estrofa del poema de Francisca se caracteriza a una niña pálida cuyos rasgos predominantes son la palidez, tristeza y delgadez. Estas características aluden al estereotipo de la mujer en la tradición literaria modernista. Sobre esta tradición desde el punto de vista

de LaNiece Hill (2006), el prerrafaelismo europeo, que surgió a mediados del siglo XIX, tuvo una enorme influencia en la concepción de la imagen de la mujer en este movimiento literario iniciado en Hispanoamérica.

El modelo femenino en la pintura prerrafaelistas era una mujer de rasgos delicados, lánguida, blanca, con párpados caídos y mirada perdida casi desprovista de realidad; de aspecto enfermizo, sumida en una profunda y misteriosa tristeza. Entonces, para los prerrafaelitas era inherente el imaginario de una mujer que fuese frágil, virginal, tierna y mística (7). La influencia de este modelo puede verse reflejado en la literatura modernista, por ejemplo, el poema “Idilio” de Salvador Díaz Mirón del cual cito las estrofas catorce y quince:

¡Infantil por edad y estatura,
sorprende ostentando sazón prematura:
elásticos bultos de tetas oprimas;
y a juzgar por la equívoca traza,
no semeja sino rapaza
que reserva en el seno dos limas!

Blondo y grifo e inculto el cabello,
y los labios turgentes y rojos,
y de tórtola el garbo del cuello,
y el azul del zafiro, parejos, enanos,
que apagado coral prende y liga,
que recuerdan, en curva de granos,
el maíz cuando tierno en la espiga. (50)

En la primera estrofa citada de Salvador Díaz Mirón se observa la descripción de una mujer de acuerdo al imaginario modernista: infantil de acuerdo a la edad y estatura; en la segunda estrofa citada en los versos: “Blondo y grifo inculto el cabello, / y los labios turgentes y rojos,” se identifica el contraste entre el color de su cabello y labios. Además, que refiere al color azul en su figura en los versos: “y de tórtola el garbo del cuello, / y el azul del zafiro, parejos, enanos”. Elementos que se esbozan en los primeros dos versos de la tercera estrofa del poema de Francisca: “niña pálida / con las manos flacas”. Este conjunto de alusiones

integra la intertextualidad del poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo” para referir la superficialidad con la cual se ha objetivado a la mujer a través de elementos corporales y actitudes. Lo anterior enunciado por un locutor que se nombra “Yo” en el poema, aunado a esto, la modalización del discurso en el mismo tendrá un giro hacia la última estrofa cuando niegue todas estas construcciones de la mujer y prefiera asumirse como “Yo”: “después quiero / ser como soy”. Se plantea entonces una crítica hacia el tratamiento de la mujer como objeto para una construcción imaginaria desde la literatura.

Para que esta crítica tenga efecto en el poema resulta importante considerar que estos puntos de vista son estados relacionados al objeto de deseo del locutor, por lo que, a pesar de que no se encuentren más enunciadores en el discurso poético salvo el locutor, por medio de la citación se crea la polifonía¹⁵, aquella que resulta de la simultaneidad del acto de citar y del acto de ser citado (Reyes 92). Sobre este concepto también Oswald Ducrot argumentó acerca del problema de la unicidad del sujeto hablante: los enunciados no precisamente tienen que pertenecer a un mismo locutor debido a que en la enunciación se pueden crear fenómenos como la reiteración, causada por ejemplo por un cuestionamiento del locutor que, a pesar de ser quien lo exprese, es dirigido a un interlocutor creado en el acto enunciativo (2001).

Consecutivamente la ironía se produce solo en el caso de intertextualidad, pero la fricción de los textos relacionados produce disonancias. Hay entre un significado y el otro, incongruencia o antagonismo (Reyes 154), en relación con esta doble significación, propongo que en la primera el locutor finge y asume de manera parcial los puntos de vista a través de la modalización, donde subyace el deseo del “ser” marcado incluso en la categoría

¹⁵ El concepto de “polifonía” en la literatura tiene origen en los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la obra de Dostoievski. Esta noción puede ser entendida como la confluencia de voces en una sola. En este concepto también se toma en cuenta el punto de vista ajeno: una interrelación absolutamente nueva y especial entre la verdad propia y la ajena (1982).

verbal, esto a causa de que se trata de un verbo que afirma al sujeto. La segunda no es totalmente fingida según se observa en los dos últimos versos del poema: “después quiero / ser como soy.”. De manera fraccionaria, la voz principal que guía el discurso no afina su afirmación sobre los puntos de vista ya que de alguna manera no los asume completamente, sino que el conector secuencial “después” indica una posterización, por lo que puede llegar a pensarse que la voz toma como estadio cada una de las miradas en tercera persona del discurso y así hacia el final del mismo reafirma su propia subjetividad al anular el efecto modal.

El locutor no asume completamente las miradas, más bien entra en el juego con su interlocutor en donde comparte los valores otorgados a los estereotipos. Opino que en este caso la ironía no tiene la finalidad de persuadir ni asumir una posición de poder sino de: “(...) crear la complicidad del juego para reactivar un acuerdo sobre valores compartidos” (Reyes 156 – 157). Por ello, no cualquier sujeto puede llevar a cabo la ironía, considero que quien la realiza es un locutor que se identifica como femenino, debido a que equipara su voz con la de los objetos de lo enunciado, los cuales se identifican como modelos femeninos. Al mismo tiempo, el locutor es quien conceptualiza el sistema de creencias que, por decirlo de alguna manera, la comunidad lectora ha aceptado como representaciones del “ser” femenino.

Para que se lleve a cabo el significado irónico de forma total es necesaria la decodificación del mensaje (el fingido y el no fingido) por parte del destinatario: “la ironía es un fenómeno pragmático: sólo se percibe en el contexto, y depende las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor” (Reyes 154). Este no puede analizarse semánticamente pero sí a un nivel enunciativo debido a que depende de acuerdos tácitos entre los hablantes. En este sentido, para que la ironía se lleve a cabo de forma intertextual, el alocutario (receptor del mensaje del locutario) también debe ser una instancia sensible sobre

los lugares a que ha sido relegado lo “femenino”, a su vez esto es un reflejo del imaginario social.

Así, se establece el juego de aceptar el estereotipo que implica clasificar a las mujeres en morenas, rubias y pálidas. Teniendo esto en cuenta, es viable cuestionar estas catalogaciones, además de que, una vez superadas estas fases, se apele por el nombramiento de la personalidad o identidad femenina, pero a partir de sí misma, no con modelos hegemónicos, tal como concluye el poema al expresar: “ser como soy”. Incluso se puede pensar que parte de la ironía de este texto sea el hecho de realizar una crítica sobre las perspectivas casi caricaturizadas que se han tenido sobre “lo que debe ser” una mujer.

2. 2 Instancias enunciativas del sujeto, el tiempo y el espacio en “El llega el Llegará”

De aquí en adelante hago un análisis de las instancias enunciativas del sujeto, el tiempo y el espacio en el poema “El llega el Llegará” con la finalidad de reconocer quién es el sujeto que habla en el discurso, cuándo habla y desde dónde habla. Para llevar a cabo el reconocimiento de estas instancias es necesario considerar a los deícticos de persona, deícticos de tiempo y deícticos de lugar, en consecuencia se podrá conocer las características de la voz que habla en el discurso poético. Sobre la deixis Vicente Mateau (1994) sostiene que:

Oscila entre una interpretación en la que los términos deícticos se caracterizan, en el sistema, por su carácter egocéntrico, es decir, por hacer referencia a un *origo* marcado por el “aquí” y “ahora” del “Yo”, y, en su uso concreto en el acto de habla, por mantener una relación de tipo referencial en el sentido de identificar y localizar el objeto hacia el cual señalan; y otra segunda interpretación en la que el funcionamiento sistemático (o sea el carácter simbólico de los términos deícticos) se soslaya, si no se ignora, estableciéndose, en el acto de habla, una relación no necesariamente referencial, lo que permite extender el fenómeno deíctico hacia aspectos más relacionados con la subjetividad. (27)

Por lo tanto, es posible por medio de las instancias enunciativas del sujeto, tiempo y espacio definir una caracterización sobre quién habla en el poema. De esta manera con base en el

análisis de la deixis personal en el discurso identificador que la subjetividad que habla en el poema “El llega el Llegará” se refiere a una representación del género femenino. Debido a que en la cuarta estrofa se lee la unión de la conjunción más el adverbio relativo, más el sustantivo en los versos cinco y seis: “como cuando / niña hacía (...)”.

Esto en función del adverbio relativo de acuerdo a la versión del 2005 del *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española en su versión en línea introduce oraciones adjetivas de significado temporal. Teniendo en cuenta a la situación de la enunciación observo que se trata de una referencia al pasado del sujeto enunciador. También se conocen rasgos físicos de la misma, en primer lugar, enuncia en el inicio de la segunda estrofa: “Mi cabello / negro / flotante”, lo que señala una cabellera larga, más adelante los adjetivos calificativos describen a su cuerpo y vestuario como se describió en el capítulo anterior. Igualmente se conoce su caracterización emotiva porque el sujeto enunciativo tiene una actitud de espera además de entusiasmo, esto se observa en los primeros versos de la primera estrofa: “Qué alegría/ que me encuentre / esperándole”.

Después de conocer quién habla en el discurso es necesario saber cuándo habla, con la finalidad de identificar la temporalidad por la que se desplaza el sujeto sobre el discurso poético. Para esto sigo la metodología de análisis de Kerbrat Orecchioni. El T₀ (Tiempo cero) es la referencia circunscrita en el presente, es decir, el momento de la instancia enunciativa o referencia deíctica, posteriormente el T₁ es un momento inscrito en el contexto verbal es decir una referencia contextual (Orecchioni en Mateau 107). Por lo tanto, el T₀ se identifica en la segunda estrofa en los versos once al quince:

No sé qué cara
va a poner
al verme
con este vestido
blanco

Ocurren dos fenómenos en el tiempo: a) la línea del discurso establecida en el presente se proyecta en prospectiva por la perífrasis verbal de la conjugación del verbo “ir” más infinitivo y b) la proximidad que otorga el demostrativo “este” a la instancia reafirma enunciarse en el presente.

El poema alude a cierta alegría por la llegada de alguien, por esta razón, el elemento del vestido blanco otorga la expectativa de que se trate de un novio y la celebración de una boda; sin embargo, en la última estrofa del poema ocurre un cambio que afecta la expectativa planteada en la lectura: “Ya va a / llegarme un / cumpleaños más”. Se transforma la perspectiva de la convención social de una mujer joven cuyo momento más esperado y feliz es el de su boda, en su lugar confiere esa satisfacción a una celebración sobre ella misma. Esto otorga una nueva significación al discurso poético, por ende, evidencia a una mujer soltera, con amigas, alegre y radiante.

Entretanto, el futuro al que se había referido en el punto anterior por la subjetividad, se torna en tiempo presente, lo que concede la posibilidad de percibir el futuro como si se tratara del experimentado en ese momento al hablar en la segunda estrofa en los versos uno al diez:

Mi cabello
negro
flotante
vestida de
blanco
Mi cara
limpia
brillante
sin adornos
en mi traje

La alegría que experimenta la subjetividad cambia de modo según su localización en el tiempo: en el T_0 es una alegría puesta en espera, luego en el T_1 es una alegría que se realiza de manera desbordante. En la retrospectiva que se introduce con el adverbio relativo, precedido por la preposición “como cuando” en la cuarta estrofa en los versos cinco al ocho:

como cuando
niña hacía
para escuchar
los cuentos

Observo el cambio a la etapa infantil de subjetividad, tomando esto en cuenta la subjetividad que está en el tiempo presente se encuentra en la juventud: periodo intermedio entre la infancia y la adultez, eventualmente el futuro puede tratarse de una mujer en edad adulta propiamente dicha.

Después de caracterizar al sujeto y el tiempo del discurso poético es necesario abordar el espacio físico manifestado en el poema. En primer lugar, identifico en la primera estrofa en los versos ocho al diez: “en la puerta / de la casa / que me encuentre”, esto indica el espacio en donde tiene lugar la coincidencia entre ella y la instancia referida, aunado a esto en la segunda estrofa en los versos dieciocho al veinticuatro, es señalado un lugar lo suficientemente amplio en donde se puede girar y expresar alegría.

Mis cabellos
negros
flotando
a los cuatro
vientos
volando
revueltos

Más aún, el espacio en donde se ubica la subjetividad en su etapa infantil no es referenciada en el discurso poético, sin embargo en el resto del poema no se menciona a otro lugar que no sea la casa, por lo que infiero que ese es el espacio determinado que se alude en el poema.

Una vez caracterizadas estas tres instancias es preciso abordar su posición dentro del “Esquema de instancias enunciativas”: el sujeto enunciativo se manifiesta mediante la expresión de una voz que cumple la función de locutaria, quien dirige el discurso, tiene características físicas y emotivas que se han definido en el apartado correspondiente a la

identificación del sujeto. La subjetividad se manifiesta en todo el discurso poético, por hacer énfasis en la segunda estrofa en los versos once al quince:

No sé qué cara
va a poner
al verme
con este vestido
blanco

Lo que manifiesta hablar en prospectiva además de sugerir que en ese presente está vestida con el vestido blanco lo cual alude a una prueba antes de su encuentro. Agregando a esto, observo lo siguiente sobre el tiempo y la locutaria: por momentos esta se última se ubica como enunciativa, demostrado en la locución: “llena de alegría / en la puerta de mi casa”, al trasladarse al T₁ donde tiene lugar la coincidencia con la instancia que es motivo de su alegría. Por lo tanto, la locutaria se refiere a sí misma, en un desdoblamiento para ubicarse en la misma esfera enunciativa donde se localiza su “cumpleaños”.

En cuanto a la instancia del destinatario identifico dos: el alocutario y el enunciatario. Por un lado, el alocutario se reconoce a través del locutario en el enunciado formado por el verso cinco de la cuarta estrofa y por la estrofa número cinco:

Muchachas:
Ya va a
llegarme un
cumpleaños más.

Entonces se trata de un alocutario colectivo que se reconoce con el género femenino. Además, el mensaje al que se ha hecho referencia en el T₁ cuya suspensión en tiempo presente se lee en la primera estrofa en los versos cinco al nueve:

con la cara
sonriente
llena de alegría
en la puerta de
la casa

sugiere que esa expresión comunica afectividad además de estar destinada hacia la instancia que ella ha estado esperando, es decir, que va dirigida a “su cumpleaños”. La experiencia de este poema indica que se trata de la voz de una mujer joven quien, hacia el final del discurso, provoca un punto de inflexión debido a su posición sobre la llegada de un sujeto masculino, sin embargo el artículo “El” en el paratexto del título, señala que no precisamente se trata de un hombre, sino de un objeto o suceso. También al portar un vestido blanco, símbolo común del acto matrimonial, en lugar de lo que se puede suponer comúnmente se trata de la celebración sobre ella misma.

En el discurso poético se lleva a cabo una transición al conocerse que se trata de la espera de su cumpleaños, lo que da cabida a la demostración de afecto propio posiblemente por llegar a la etapa de adultez. La experiencia estética transmitida en el poema es una alegría plena causada por la inocencia de la locutora al emocionarse por su vestido blanco y la expectativa puesta sobre el ser querido que está por llegar. Es también una emoción compartida con las amigas, lo que otorga la sensación de afecto sobre quien lee el poema pues se involucra como una amistad más.

2. 3 Instancias enunciativas del sujeto, tiempo y espacio en “Besos novias encajes”

Al igual que en el poema anterior en primer lugar realizo una caracterización del sujeto, tiempo y espacio en el poema. Antes de caracterizar al sujeto es preciso distinguir la conjugación verbal debido a que esta cumple la función deíctica. Los verbos “vístanse”, “pónganse”, “arrastrén” están en modo indicativo, por lo tanto, la voz enunciativa que los expresa señala que se refiere a “ustedes”: en la lectura de la primera estrofa se observa que el destinatario del mensaje son las “muchachas”. En la sexta estrofa del poema mediante la conjugación del verbo “vamos” en primera persona del plural el sujeto enunciativo es

incluido en la colectividad y se enuncia como “nosotras”. En consecuencia, el sujeto enunciativo es una mujer joven por enunciar en la primera parte del poema a mujeres como ella.

Continuando con la lectura, el sujeto enunciativo aporta más información sobre ella al expresar: “las enamoradas / de su encanto”. De la misma manera se encuentran deícticos personales en los pronombres de la primera persona del plural en la estrofa diez en los versos cuatro al seis: “nos bese/ nos cante/ nos haga girones”. Los cuales indican la posesión del viento sobre el grupo de mujeres y el estado de pasividad de ellas. Agregando a lo anterior, también se marca la intención de la mujer que habla en el poema: en la lectura después del deíctico organizador “para que”, formado de la unión de la proposición y el pronombre relativo, el enunciado del poema cambia del modo imperativo al modo subjuntivo por lo que la intención cambia de emitir órdenes a expresar una posibilidad o deseo.

Agregando a lo anterior, el análisis del transcurso del tiempo es por medio del estudio de la deixis temporal. En las primeras tres estrofas del poema se localiza la conjugación en tiempo presente del modo imperativo:

Vístanse de blanco
muchachas

Pónganse finos
encajes y azahares

Velos enormes
que arrastren

Esta enunciación en tiempo presente es el T₀ en el discurso, consecutivamente en el enunciado: “Vamos a vestirnos / de blanco”, se aprecia el T₁ en la conjugación del verbo “ir” en tiempo futuro del modo indicativo en segunda persona del plural. Más adelante en el discurso al usar la misma conjugación del verbo se indica: “Vamos al campo / muchachas”,

percibo esto como el T₂ inmerso en el discurso poético circunscrito en un futuro próximo. Agregando a lo anterior es interesante observar que en la sucesión del T₂ se lleva a cabo una enunciación en tiempo presente en la estrofa número diez:

Vestidas de novias
 Para que el viento
 enamorado
 nos bese
 nos cante
 nos haga girones
 nuestros velos blancos
 y nuestros encajes

La experiencia del sujeto enunciativo contiene una experiencia inmersa en su subjetividad, en palabras de Vicente Mateau, la “percepción del tiempo tiene una raíz profundamente subjetiva, que hace que el hablante reinterprete el tiempo en su interior como realidad vivida” (105), lo que se puede ubicar como el punto T₃ en el discurso. Después de ello el *shifter* en el deíctico “entonces” lleva a cabo una enunciación en prospectiva señalando el T₄ en el discurso poético con el enunciado: “Entonces el campo / quedará / sembrado de azahares”. Finalmente, en la última estrofa del poema en los versos se expresa:

y nosotros como
 mariposas quedaremos
 tiradas, sin velos
 el viento besadas.
 sin azahares y por

Los verbos están conjugados en participio lo que señala una acción ya hecha, con ello una enunciación en retrospectiva tomando como referencia el T₄, proyectando la enunciación hacia el T₅ en el discurso.

En cuanto al espacio en el discurso poético está definido por el sustantivo “campo”, en tanto la voz enunciativa en el T₀ se encuentra en un espacio diferente a causa de que al enunciar “Vamos al campo” expresa la indicación para trasladarse al mismo. La experiencia

de las muchachas en el campo se realiza plenamente en el T₃. Consecutivamente enuncia que en el T₅ la colectividad permanecerá en el campo, mediante la conjugación en tiempo futuro en modo subjuntivo de la primera persona del plural en los versos seis al ocho: “y nosotras como / mariposas quedaremos / tiradas, sin velos”, lo cual señala una acción ya realizada.

En cuanto al análisis de las instancias enunciativas el sujeto enunciativo en el polo emisor distingue dos instancias: en primer lugar, el locutor y en segundo lugar el enunciador. Como he mencionado el sujeto enunciativo es una mujer joven que se incluye en una colectividad, en el grupo de muchachas. Al mismo tiempo es la locutaria que emite las órdenes y guía el discurso:

Vístanse de blanco
muchachas

Pónganse finos
encajes y azahares

Posteriormente en la identificación del momento inscrito en el contexto verbal que hemos definido como T₃, ocurre una proyección en presente en donde el sujeto enunciativo se desdobra y experimenta otra realidad: el “viento” la toma a ella y a la colectividad:

Vestidas de novias
Para que el viento
enamorado
nos bese
nos cante
nos haga girones
nuestros velos blancos
y nuestros encajes

Desde este sentido la locutaria se traslada al momento de la enunciación en donde ella y las muchachas están en el campo siendo tomadas por “el viento”, por lo que la locutaria se convierte en enunciadora. Continuando con el análisis, en el T₀ el destinatario del mensaje de la locutaria, es decir la alocutaria, es un sujeto plural; se trata de las “muchachas”

receptoras de la indicación de ir al campo. Esa misma colectividad funge el papel del enunciatario en el T₃, en donde además comparte el espacio del “campo” con el “viento” y la enunciadora.

En cuanto a la experiencia estética en este poema se perciben diferentes momentos, al inicio se transmite una sensación de alegría motivada por la invitación del sujeto poético a vestirse de blanco junto con ella, también se experimenta júbilo al percibir que las flores se suman al estado de emoción, con lo que contagia la credulidad del estado de enamoramiento y sensación de verdad sobre lo que está enunciando. Después, el sujeto enunciativo expresa un final profético en donde todas las jóvenes quedarán satisfechas con alegría. Por lo tanto, es una experiencia colectiva de deseo en donde la joven invita a las mujeres a la entrega, lo que sugiere el disfrute de su sexualidad de ella y la colectividad. A través de los pronombres posesivos se indica la posesión de las mujeres, además de aludir al casamiento y el estado de pasividad una vez entregadas al “viento”. Agregando a lo anterior en la construcción de todo el discurso poético y de manera explícita en la última estrofa el viento como ente masculino representa a hombre que se casa con el grupo de jóvenes.

2. 4 Instancias enunciativas del sujeto, tiempo y espacio en “Yo Sirena”

De la misma manera que los poemas anteriores, identifico al sujeto enunciativo a partir de la deixis personal, con el morfema en singular en femenino en los sustantivos: “Que contenta / voy a estar / de ser sirena”, por lo que se conoce que se trata de una mujer, considero que es un sujeto enunciativo que como se ha revisado en otros poemas, se trata de una subjetividad que está alrededor de la etapa infantil, sobre todo por la actitud relacionada al juego: “Jugaré con los / peces”.

Siguiendo con el análisis, el tiempo de la enunciación en el poema se realiza en tiempo presente, esto es el T_0 de la enunciación proyectado en prospectiva: “Me vestiré / de sirena” y “Correré por / las aguas verdes”, estos versos extraídos del poema a manera de ejemplo evidencian que se refiere a un tiempo futuro simple que considero es el T_1 de la enunciación en donde se realizarán los actos enunciados. Sin embargo, en el poema estas acciones no llegan a suceder en tiempo presente, por lo que discuro que se trata de anhelos por parte del sujeto enunciativo. Esto último guarda relación con el resto de los poemas de la obra, debido a que existe un carácter egocéntrico en el sujeto enunciativo, no solamente por hablar desde el “Yo” tal cual es la manera en que se expresa la poesía en general, sino también porque el sujeto enunciativo habla sobre sí mismo y de las acciones que ella misma realiza y/o realizará.

En cuanto al espacio en el poema, este también está situado en el T_1 , la cuarta estrofa: “Correré por / las aguas verdes” evidencia que se trata del mar, por lo que el espacio en este poema ayuda a establecer la imagen de la sirena que es evocada. Este espacio es caracterizado como un ambiente amable para el sujeto enunciativo debido a que contiene elementos que sirven para la recreación de ella en las estrofas cinco y seis:

Abriré los caracoles
donde viven
las princesas
de los mares
Me robaré
muchas perlas
grandes grandes

Agregando a lo anterior, el momento al que el sujeto enunciativo realizará dichas acciones tiene lugar durante la noche:

La noche
no me verá
la noche
no me verá

Después de hacer la identificación del sujeto, tiempo y espacio en el poema, prosigo con el establecimiento de las instancias enunciativas, en primer lugar, establezco que es referente a una locutora del género femenino, quien dirige el discurso. Esta en el T₁ se convierte en enunciadora: “Que contenta / voy a estar / de ser sirena”, por lo que al igual que en otros poemas, se trata de una proyección en futuro tratada como una realidad vivida. En segundo lugar, no percibo explícitamente un alocutario, sin embargo, lo que se puede saber de él es que es una instancia que se asemeja a la locutaria con quien pueda compartir el mensaje.

Por último, considerando el comportamiento de la subjetividad en el poema, así como las referencias intertextuales que comenté en el capítulo anterior, en este poema se evidencia que se persigue que la mujer se centre en ella misma. En sus intereses e inquietudes a manera de liberar su propio espíritu hacia otros espacios. El mar puede ser considerado como una metáfora de estos lugares aparentemente inexplorados de los que una mujer puede apropiarse, todo en un futuro próximo tal cual fue enunciado por el sujeto lírico.

2. 5 Instancias enunciativas del sujeto enunciativo, tiempo y espacio en “Como Bailarina”

La identificación del sujeto enunciativo es a partir de la deixis personal: con la primera persona del singular en femenino al enunciar: “Estoy recogida / en el misterio”. Es importante señalar que a través de los artículos posesivos se conocen rasgos sensibles de la subjetividad:

Y mi alma prisionera
 es nada
 mi pensamiento
 una gran
 mariposa
 negra (...)
 Es mi secreto
 mi pensamiento (...)

De igual manera, el tiempo en el discurso poético lo analizo por la deixis temporal, identifico que las acciones se llevan a cabo en tiempo presente, esto es el T₀ de la enunciación, es

señalado por el verbo “estar” conjugado en primera persona del singular en tiempo presente del modo indicativo: “Estoy recogida”, también por el verbo “ser” conjugado en tercera persona del singular: “Es mi cuarto, “Es mi secreto”.

Al analizar los deícticos organizadores identifico que el sujeto lírico se desplaza hacia otro tiempo, la preposición “cuando” señala la existencia del T₁, eso apunta a suceso retrospectiva, sin embargo a causa de la conjugación en presente del indicativo de los verbos analizo que es una proyección enunciándose en el presente, tal cual una realidad vivida:

Es mi secreto
 mi pensamiento
 flota negro
 cuando le quiero
 y burlesco cuando
 no pienso
 cuando no le amo.

El cambio en la organización de los tiempos después del deíctico organizador señala una sucesión de emociones en el mismo espacio pero en tiempos distintos percibidos por el sujeto enunciativo. En otro aspecto, el espacio en este poema está situado en un cuarto color blanco en cuyas paredes el sujeto enunciativo observa siluetas de bailarinas pegadas a él. Al mismo tiempo el sujeto enunciativo expresa en uno de los versos que se trata de un presidio para ella al decir: “Es mi cuarto / cárcel blanca”. No se traslada a otro espacio, es el lugar en donde el sujeto lírico exclama ver sus pensamientos.

Entonces el sujeto enunciativo habla desde dentro de ella debido a que aborda elementos de su individualidad: “su alma” y “pensamiento”. Es interesante que para ver o imaginar a estos elementos inteligibles la enunciativa crea metáforas para representarlos:

Es mi secreto
 mi pensamiento
 flota negro
 cuando le quiero (...)

Las siluetas de las bailarinas están en concordancia con su estado anímico de incertidumbre por lo que en la sucesión de metáforas las bailarinas crean una representación de este estado en su poética, es decir sobre la indecisión en el amor.

Una vez caracterizados el sujeto, tiempo y espacio realizo la distinción de las instancias enunciativas. En el discurso de “Como Bailarina” identifiqué que el locutor del discurso es un sujeto que se reconoce con el género femenino. Ella se desdobra en la siguiente fase de la enunciación (T_1) en donde se sitúa como enunciativa en el mismo espacio pero en un tiempo distinto, el cambio es señalado con el deíctico organizador “cuando”.

Además, no se define un destinatario sin embargo por la naturaleza de los enunciados expresados desde su introspección se percibe un acto ilocutivo íntimo, el motivo principal es la expresión de su estado espiritual para cerciorarse de los sucesos. Otra inferencia a partir de ello es porque no se refiere solamente a elementos físicos sino también a unidades metaforizadas a partir de su consciencia.

Así el motivo del estado de confusión al que alude la enunciativa considero que está motivado por algo o alguien que tiene una relación cercana a ella, desde este sentido planteo que sí existe un destinatario. Finalmente, la experiencia estética que evoca el poema inicia con un estado de confusión a causa de las imágenes emparentadas con el estado introspectivo del sujeto poético. El no saber la veracidad de lo que sucede en el espacio del poema conlleva a una sensación de angustia transmitidas por el sujeto. Así también crea una situación de soledad y tormento, estos son estados que ocasionan la burla sobre de sí misma. En síntesis, el discurso poético es una experiencia introspectiva del sujeto enunciativo por abordar los elementos concernientes al alma y pensamiento de ella.

Después de este detallado análisis del sujeto enunciativo, tiempo y espacio en el discurso poético, así como el establecimiento de las instancias enunciativas puedo afirmar que sí se

consolidó una subjetividad lírica propia desde el primer poemario de Nellie Campobello. Esta se libera de los estereotipos que ha tenido una mujer, así como de sus limitaciones sociales, además después del análisis puedo decir que esta subjetividad se apropia de los espacios y tiene una voz propia, lo que se aleja de tener una condición de subordinación. Sobre esto es sugestivo reflexionar la incidencia que tuvo este discurso a finales de la década de los veinte en México, época posrevolucionaria y contexto de las vanguardias literarias en el país, cuestión que se abordará en el siguiente capítulo.

3. Lectura crítica del poemario *Yo! Versos* (1929)

En este capítulo realizo una crítica del poemario en el contexto de las vanguardias literarias en México tomando en cuenta a la subjetividad emergente de la obra que, como comenté en el segundo capítulo, está delimitada: es una subjetividad femenina que opta por liberarse de las limitaciones sociales; por ello los conceptos de “voz” y “libertad” están asociados a ella. De acuerdo con esto destaco elementos importantes de la poética de la obra y discuto sobre el diálogo que tuvo el sujeto lírico de los poemas con su contexto.

En este apartado realizo un comentario sobre la figura autoral del poemario. Si bien se reconoce que la escritora fue Nellie Campobello, no hay que pasar por alto que la obra se publicó bajo el nombre de Francisca, lo que apoyada en el “Esquema de instancias enunciativas”, sostengo que se trata de la autora real de la obra.

Posteriormente profundizo en los elementos que configuran la subjetividad del poemario; después realizo una crítica sobre el ritmo y el espacio en la poética del poemario, consecutivamente discuro sobre el pacto lírico y sopeso algunos aspectos biográficos de Nellie Campobello. Esto me permite proponer al sujeto enunciativo y su subjetividad como una apuesta vanguardista en el periodo posrevolucionario para finalmente problematizar el seudónimo o heterónimo de Francisca como firma en concordancia con su poesía vanguardista.

3. 1 La autora de *Yo!*

Para el establecimiento de las instancias enunciativas del emisor y el locutor en el poemario sigo el “Esquema de instancias enunciativas” de Osorio y Palma (2017), el cual se basa en la propuesta de Ducrot: el emisor en el polo emisor es el “sujeto empírico que genera desde el plano de la realidad el acto de la enunciación” (7), que también puede nombrarse como autor

o autora. En el poemario el emisor es Francisca, ya que a este nombre atribuyo la creación de la voz de la locutora de los poemas. Sobre esto Nellie Campobello en el prólogo a *Mis libros* (1960), menciona:

Y así fue como, sin vencer el temor, fui escribiendo poco a poco, a mi manera y guardando mis notas. Por fin un día, y más bien como una prueba de mi capacidad para escribir, hice un libro de versos que se publicó bajo un seudónimo. Tuve mis ayudantes: la persona que lo publicó, grande entre los grandes, pero travieso como un niño de nueve años, y mi hermanita Gloria, niña todavía, pero una niña preparada y capaz. Las pocas personas que lo supieron, ya no vieron en mí la jovencita de silueta impecable de estudiante de ballet; muy seguramente, y en voz baja dijeron: “Pretende escribir, quiere ser literata”. (14 – 15)

Cuando escribió el poemario ella era la bailarina de ballet Nellie Campbell, de acuerdo a la biografía de Vargas y García (2020), quizás después del espectáculo de la Familia Bell y específicamente de Nelly Bell en Chihuahua es que más adelante durante su vida artística en la Ciudad de México, Francisca decidió cambiar su nombre (130 – 132). Esto además de que probablemente adoptó junto con su hermana el apellido de esta última: Campbell (159).

Agregando a lo anterior, la joven bailarina conoció al Dr. Atl en su faceta como promotor artístico quien la ayudó a publicar su libro de versos en 1929, si bien influyó sobre su inserción en el campo cultural del país, él mismo hace comentarios peculiares sobre la obra, por no decir reduccionistas:

FRANCISCA tiene veinte años. Es bailarina – una bailarina de un dinamismo bárbaro y moderno. Un día se puso a escribir versos..... y aquí están. Aquí están saturados de luz y de optimismo, espontáneos y bellos como los movimientos de su cuerpo cuando danza, vigorosos y flexibles como los músculos de sus piernas – conjunto de ritmos arquitecturados en columnas sutiles sobre los cuales ríe la vida y esplende el sol.¹⁶

En tanto, antes de ingresar al grupo artístico del Convento de la Merced del muralista, filósofo y vulcanólogo mexicano, de acuerdo a Vargas y García (2020) perteneció a la Academia de Ballet de Lettie Carroll en donde se presentaba con el nombre de Nellie Campbell (166). Es

¹⁶ Se omite la paginación de la cita debido a que en el facsímil no existe una numeración de la misma.

así que al seguir los testimonios sobre su vida se conoce que el cambio al nombre de Nellie Campobello es después de su estancia en la Habana, Cuba. Ahí las hermanas tuvieron la oportunidad de participar en el programa de baile del Teatro Campoamor (Vargas y García 190 – 200).

Como resultado de la disertación sobre su discurso poético y este breve recorrido de su nombre artístico pienso que en su faceta de escritora creó el seudónimo para abordar los elementos que se relacionan con la subjetividad que constituye en el poemario. Esta pudo haber sido la razón para dividir su obra en tres apartados: la primera sección del poemario que prescinde específicamente de nombre pero que considero el título del libro *Yo!* abre a la sección, aborda la poética del “yo” a partir de su identificación con elementos que están en la naturaleza, también es una expresión, de lo que, a mi parecer, es la recreación de la infancia. Además, es interesante el tópico de la locura y la enunciación del sujeto en contraste con otros sujetos.

La segunda sección del poemario tiene por nombre “YO EN FACETA”, y fue escrita de 1928 a 1929¹⁷. De acuerdo con la edición número 23 del *Diccionario de la lengua española* consultado en línea el término “faceta” se refiere a cada uno de los aspectos que se pueden considerar en una persona o en una cosa. En esta sección del poemario percibo una mirada introspectiva donde predomina la enunciación de las circunstancias y emotividad procedente del amor como un proceso: el enamoramiento, la melancolía y la espera. Esto hace suponer que el sujeto lírico está en una etapa más madura. Consecutivamente en la tercera sección, “EL – YO – AMOR”, escrito en abril de 1929, exhibe la expresión de un sentimiento desde el desgarramiento a partir de la ruptura de un lazo amoroso, la disociación de la imagen

¹⁷ Las fechas que menciono sobre la escritura de las secciones del poemario son tomadas de la edición facsimilar.

unitaria de la subjetividad, también el cansancio y el capricho, el dolor, así como el silencio y la oscuridad.

En suma, estos elementos inciden en la caracterización singular de la subjetividad del poemario, quien arroja su visión sobre la libertad y búsqueda de sí misma. Para reconocerse se contrasta con el exterior debido a que se reconoce a través del otro. No obstante, también tiene una voz introspectiva.

3. 2 La enunciativa en el discurso poético

El enunciador en el poemario se define por identificarse con una voz femenina. Para personificarse utiliza diferentes recursos, uno de ellos es usar pronombres del género femenino para referirse a ella misma, además de incluir a las etapas de la infancia, la juventud y adultez, tomando como punto central la enunciación del “yo”. También es capaz de dirigir otros discursos para hacer un contraste con ella y construir su personalidad al enunciar quién no es ella.

Es importante recalcar el factor del movimiento en la caracterización de su subjetividad como observo en el poema “El llega el Llegará”. A partir del análisis de la deixis percibo que el sujeto enunciativo tiene la capacidad de desplazarse en el tiempo, el cual se proyecta en prospectiva y retrospectiva teniendo como punto de partida a la enunciación del tiempo presente, es decir el “yo”. Es un fenómeno interesante que constata el dominio del sujeto lírico de su tiempo y espacio. Ejemplo de ello es la suspensión que hace en el tiempo futuro percibiéndolo como presente, a la vez que se reafirma en él.

El sujeto enunciativo adquiere su corporalidad por medio de la apropiación del tiempo y el espacio para enunciarse en conjunto por medio de ellos. Ejemplo de esto es: “en la puerta / de la casa / que me encuentre”, hace referencia a ambos: es la enunciación de un espacio

cerrado e íntimo a la vez que otorga información sobre su estado anímico. Sumado a ello, el enunciatario de este mensaje necesita tener una relación más cercana al sujeto enunciativo. Esto se evidencia desde los enunciatarios del poema, las “muchachas”, que menciona la enunciadora.

Más aún, es atrayente el uso del discurso referencial del sujeto enunciativo en “Cordelia Gloria y Yo”. Como se percibió en el análisis, para diferenciarse de los modelos femeninos en la literatura, primeramente, los asume parcialmente y después es contundente al negarlos para reafirmarse a sí misma. En suma, la voz que guía el discurso poético utiliza diferentes modelos para definirse, ya sea para contrastarse con ellos o liberarse, lo que puede significar un tránsito para fijar su subjetividad.

3. 3 El ritmo en la poética de *Yo!*

Después del análisis formal de los poemas se evidencia que el ritmo tiende a una valoración personal de la poeta debido a que en los versos no hay existencia de metro, sino que son amétricos además de que la rima (si es que la hay) es asonante. En su mayoría la estructura va de los bisílabos a los hexasílabos, en consecuencia, es un rasgo que influye en la polirritmia, también se demostró que los poemas son ágiles y vivos a causa de contener grupos fónicos menores.

Sobre esto es interesante reflexionar la relación musical entre el género del corrido popular mexicano y las composiciones poéticas del poemario de Francisca. El primero se compone “casi siempre por una serie de cuartetos octosílabos, con rima propia en los versos pares” (Altamirano, 2007). De acuerdo a Magdalena Altamirano (2007), el género es una tradición baladística moderna configurada plenamente a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (2007). Esta característica rítmica es similar a la poética del romancero vulgar, lo

cual señala su evidente influencia y permanencia rítmica en el corrido mexicano. (Altamirano, 262). Así también Yolanda Moreno (2008) alude sobre el género:

Por sus tramas pintorescas y descriptivas, desfilaron todos los protagonistas de las luchas revolucionarias, cual si se trata de héroes de antiguos cantares de gesta. Lo mismo Villa que Victoriano Huerta, Carranza que Emiliano Zapata y uno que otro soldado raso, hijo del pueblo. (32 - 33)

Pienso que existe una influencia evidente entre la musicalidad popular de los corridos con la existente en el poemario, un ejemplo de ello es la rima: en los corridos se puede tratar de rima consonante o asonante, en dos versos pareados o alternantes. En los poemas de Francisca mayormente existe la rima en blanco sin embargo, también concurre la rima asonante, pareada o alternante. Esta similitud me motiva a pensar que la noción rítmica de los poemas es intencional por la autora. No consiste meramente de una traslación de la musicalidad a pesar de que tanto el corrido popular mexicano como la poesía sean del género lírico, sino una cuestión más profunda que detallo a continuación.

De acuerdo con Vargas y García (2020), durante su infancia Francisca tuvo una cercanía con la música: durante su vida en La Segunda del Rayo, Parral, Chihuahua, los hijos de Rafaela Luna frecuentaban la casa de la familia Hinojos. Severo Hinojos llevó a cabo la enseñanza del arte de la música a los hijos de su primer matrimonio, durante su segundo matrimonio tuvo a tres hijos más, posteriormente murió y uno de los hijos del primer matrimonio, Gregorio, se hizo cargo de sus medios hermanos y de la madre de éstos, Alejandra. Consecutivamente se trasladaron a Parral años antes de la Revolución Mexicana, aproximadamente al mismo tiempo que Rafaela y sus hijos, posteriormente Alejandra recibe a los hijos de Rafaela en su casa y esta se convierte en una escuela de música donde se supone fue el primer contacto de Francisca con el arte (85 – 86).

Para discutir estos acontecimientos tomo en cuenta la hipótesis de Susana Reisz (2008):

El Yo del poeta suele ser el inestable producto de la interacción de factores tan diversos como un lenguaje / sistema de valores asumido como propio; una memoria *reconstructiva*¹⁸, que opera sobre la base de experiencias personales y de palabras repetidas infinitas veces con distintas entonaciones; una imaginación que escarba en esa memoria y la remodela. (103)

A través de esta conjetura Susana Reisz incide sobre lo enunciativo. Sin embargo, considero que sus palabras arrojan luz para discutir el nivel prosódico de los poemas ya que el sujeto durante el proceso de la memoria reconstructiva se apropia de los hechos y los interioriza con la finalidad de crear un discurso que manifieste una percepción propia del objeto en la memoria; como bien señala Reisz inmescuye una auto imagen y reinterpretación de ese pasado.

Desde este sentido, pienso que Francisca reconstruye los elementos musicales del corrido popular en sus poemas, pero también crea un estilo poético en donde separa el carácter épico y narrativo. En su lugar posiciona una voz del género femenino para enunciar experiencias desde el sujeto enunciadador. Después de este acercamiento a uno de los elementos de la poesía considero que la musicalidad particular del poemario forma parte fundamental de la poética de la obra como uno de sus rasgos formales constitutivos.

3. 4 Mitología y simbología en *Yo!*

Después de los detallados análisis de los primeros capítulos constato que en ellos existe la reinterpretación de la mitología y otros símbolos con base en la historia del arte, que a su vez tienen incidencia en la propuesta poética de la obra. Para discutir sobre esto tomo como referencia el poema “Yo Sirena”. La crítica que me ayuda a reflexionar en torno a este

¹⁸ De acuerdo a Susana Reisz: el concepto de memoria reconstructiva es una noción procedente de la psicología cognitiva, no es simplemente la reproducción del pasado sino la reinterpretación de éste a la luz de las propias creencias, esquemas, expectativas y autoimagen, y por ello, con frecuencia implica una distorsión de los hechos, circunstancias, opiniones o sentimientos que se intenta recobrar a través del recuerdo. De manera inconsciente quizá se cambie sutilmente los detalles de lo evocado debido a la voluntad de imaginarse más razonable o más valiente o más generoso o más sensible y esos cambios se codifican en la memoria (113).

fenómeno es la de Northrop Frye, quien propone: “One essential principle of archetypal criticism is that the individual and the universal forms of an image are identical”¹⁹ (1990). Esto hace referencia a que en la literatura existen arquetipos que pueden actualizarse en nuevos textos.

Esta propuesta fue revisada en el seminario de “Modelos de interpretación y crítica de la poesía contemporánea” de Gustavo Osorio de Ita²⁰, en él estudiamos la metodología de lectura crítica de un poema de acuerdo a Frye, si bien considero que el poema “Yo Sirena”, no reproduce un arquetipo como tal porque no involucra los elementos de cuerpo, alma y mente del sujeto enunciativo, el enfoque crítico mencionado es un apoyo para formular una crítica propia de cómo son reinterpretados los mitos y símbolos en la poesía de Campobello. El método de análisis es deductivo, es decir que parte de lo general a lo particular, entonces en la literatura existen arquetipos de las sirenas. Como mencioné en el apartado 1.4.2 Tradiciones temáticas y referencias textuales en “Yo Sirena”, estos los ejemplifiqué a través de obras occidentales: *La Odisea*, el mito de *Melusina* y *La sirenita*. En ellos, la imagen y naturaleza de este ser mitológico se contraponen con el ente masculino.

En el primero las sirenas son monstruos que hechizan a los hombres con sus cantos, en cuanto a la segunda referencia es *Melusina* o la *Noble Historia de Lusignan* del escritor francés Jean D’ Arras entre 1387 y 1392 (Alvar 5). En ella el cuerpo de Melusina, por una condena de su madre, se transforma a partir del ombligo, por lo que al casarse debe ocultarse de su esposo en ese día (Jean D’ Arras en Alvar 19). Palma Ceballos (2020) menciona: “en el Romanticismo, Melusina será la protagonista de obras de autores como Ludwing Tieck y

¹⁹ Un principio esencial de la crítica arquetípica es que las formas individuales y universales de una imagen son idénticas (la traducción es mía).

²⁰ Posgrado de Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

su *Sehr wunderbare Historie von der Melusine* (1800), donde adquiere rasgos de sirena” (281). En lo que respecta al tercer ejemplo mencionado, la protagonista de la historia de *La Sirenita* toma sus decisiones motivadas por el amor hacia un hombre.

Continuando con el razonamiento esta actitud de contraposición con un hombre, la cual subyace en el arquetipo de las sirenas de la literatura occidental, se actualiza en el discurso de “Yo Sirena” de Francisca. En este punto siguiendo a Frye, planteo las siguientes preguntas: ¿cómo se recrea el sentido del mito en la estructura del texto?, ¿cómo se actualiza?, Y finalmente, ¿por qué se llevó a cabo esta resignificación?

Para responderlas tomo en cuenta que el sujeto lírico del poemario está establecido: es una mujer joven, quien particularmente en este poema se asocia con una sirena, vive en el mar, el cual es el lugar que la literatura occidental ha designado a estas criaturas. Sin embargo, la actitud del sujeto enunciativo de “Yo Sirena” difiere a la de los ejemplos literarios mencionados porque ella se guía por aspiraciones propias, de esta forma el mito es recreado. Por lo tanto, la “sirena” tiene una voz propia, que como he establecido, es escrita por una mujer, lo que considero se relaciona con la actualización del símbolo de “las sirenas”, ya que el sujeto enunciativo no pone su atención hacia un hombre, sino hacia ella misma. Entonces planteo que esta resignificación se lleva a cabo porque pretende expresar una liberación de la mujer.

Continuando con el tema, en el poema que lleva por título “El llega el Llegará”, a través del análisis del carácter egocéntrico del sujeto enunciativo me percaté de que el tiempo se desplaza por medio de su punto de referencia así como por el cambio de perspectiva enunciado en la última estrofa, entonces reconocí que el motivo de la expectativa del sujeto enunciativo es por el cambio de su etapa juvenil a la adulta después de su cumpleaños. Entonces el objeto resignificado es el vestido blanco, que en el imaginario social es un

símbolo del matrimonio. Inicialmente se puede interpretar que el sujeto enunciativo está emocionado por su boda, sin embargo, en los versos: “Ya va a / llegarme un / cumpleaños más”, opera un cambio de contexto que conduce hacia el significado de una celebración de cumpleaños.

En los poemas es interesante observar el valor de la colectividad, como se ve en este mismo, los enunciatarios son parte de la celebración alrededor de ella. Así mismo ocurre en el poema “Besos Novias Encajes”, percibo que el sujeto enunciativo es una muchacha por enunciar en la primera parte del poema a mujeres como ella. Por lo tanto, se trata de una experiencia colectiva de deseo en donde la joven invita a las a las mujeres a la entrega, lo que sugiere el disfrute de su sexualidad de ella y la colectividad. A través de los pronombres posesivos se indica la posesión de las mujeres, además alude al casamiento y el estado de pasividad una vez entregadas al “viento”.

Agregando a lo anterior en la construcción de todo el discurso poético y de manera explícita en la última estrofa, el viento es un ente masculino que representa a un hombre que se casa con el grupo de jóvenes, terminando con los versos:

y nosotros como
mariposas quedaremos
tiradas, sin velos
sin azahares y por
el viento besadas

Esto señala un final profético, al mismo tiempo me motiva a pensar que una de las cualidades del poemario es la invitación al lector para descifrar las significaciones que teje en sus palabras debido a los cambios de sentido que se encuentran en más de un poema.

Al pensar esta interpretación de los poemas en el contexto de los años veinte en México cabe la posibilidad de que la forma de enunciación en el poemario sea a causa de que no era adecuado que una joven de veinte años hablara deliberadamente sobre el deseo sexual.

Considero que la obra tiene la intención de responder a las reglas sociales que limitaban el comportamiento de una mujer, aunado a esto cobra sentido que en ese momento no presentara su nombre artístico para publicar este libro si no el seudónimo de Francisca debido a que en el género lírico ha resultado difícil separar la vida del autor (a) de lo que se habla en los poemas. Por ser su primera obra es probable que no tenía intención de exponerse directamente a las críticas.

3. 5 Confluencia entre la biografía y el pacto lírico

En los últimos años en la reflexión del fenómeno literario se ha hecho una apertura sobre la pertinencia de considerar a los géneros como una expresión de la escritura realizada desde el interior, es decir desde el “yo”. En sintonía con esto, al ser la poesía lírica un género donde habla una o más voces desde la intimidad, no resulta lejano pensarla e imaginarla como un espacio donde quepa la posibilidad de una escritura personal y su conexión con la experiencia humana.

Así sin llegar a un resultado sobre la inspección de la realidad entre la biografía y la escritura poética, me interesa más reflexionar la forma en que este contacto ayuda a establecer una crítica de la poética de Francisca. Para ello me centro en la crítica a su poema “Como Bailarina” además retomo principalmente algunos planteamientos de Susana Reisz (2008), Pozuelo Yvancos (2022) y Víctor Zonana (2008).

Primeramente, tomo en cuenta a Susana Reisz (2008), quien menciona: “el autor de ficciones no *habla* en ellas sino que imagina una voz que sostiene un discurso que no es *suyo*”²¹ (97). A esto agrego que en el discurso poético más que hablarse de ficciones, se habla de experiencias que si bien, es limitado cercarlas a la vida del autor, es posible reflexionar

²¹ Las cursivas son de Susana Reisz.

que la experiencia humana transmite una verdad la cual puede enunciarse en un poema²². También alguna vez Reisz expuso la condición de las ficciones para decir verdades sobre el mundo. Eso me permite elaborar desde el concepto del “pacto lírico” la conjetura de enunciar una verdad no solamente volcada hacia el exterior sino hacia el interior de la escritora. Con esto me refiero a caracterizar una propuesta poética a través de la voz expresiva en el poema. Agregando a lo anterior tomo en cuenta a Pozuelo Yvancos (2022): “El fundamento de la escritura autobiográfica es establecer la existencia, la presencia de una voz que, sustentando su verdad, en forma de testimonio directo, quiere trascender su propia escritura” (685). Sobre esto es necesario decir que emitir verdades no alude siempre a lo autobiográfico.

Entonces destaco el concepto de voz y trascendencia, sobre todo al pensar que Nellie Campobello, antes de conocer al editor de su poemario, el Dr. Atl, perteneció a la academia de Ballet de Lettie Carroll en donde se presentaba con el nombre de Nellie Campbell (Vargas y García 166) también me apoyo en Laura Scarano (2011) quien sostiene en su artículo “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”: “La constelación metatextual completa lo que los poemas instituyen mediante metáforas e imágenes” (221). Esto se refiere a manifiestos, auto poéticas en cartas, entrevistas entre otros textos. No obstante, considero que otra manera de leer a la poeta es a través de la construcción de su “yo” como bailarina en la ciudad de México, suceso que ha sido conocido gracias a sus biógrafos. Tomando esto en cuenta, considero que es un punto de partida para relacionar su actividad artística en la danza con su poética escrita, la cual como ya mencioné, enuncia experiencias.

²² Susana Reisz aborda el concepto de pacto (literario) como aquella diferencia entre “mentir” y escribir ficción. Sobre este último expresa que el autor al escribir no pretende mentir, sino proponer al lector un pacto. En la medida que presenta el texto, implícitamente pide que no se verifique aquello que se cuenta fuera del límite de la imaginación del escritor (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012).

Entonces una manera de acercarse desde este enfoque al texto es a partir del análisis previo de las instancias enunciativas de acuerdo al esquema de Osorio y Palma. Ya identifiqué que el locutor del discurso se reconoce con el género femenino; ella misma se desdobra en la siguiente fase de la enunciación (siguiendo la propuesta de análisis de Kerbrat Orecchioni y Vicente Mateau, 1994), y ahí se sitúa como enunciadora en el mismo espacio, pero en un tiempo distinto; el cambio es señalado por los deícticos organizadores.

Ahora bien, para reconocer el puente entre la expresión del “yo” en el texto literario y la experiencia ligada a lo autobiográfico tomo en cuenta el concepto de pacto lírico de Zonana, el cual está “centrado sobre la dimensión del sujeto corporal en el mundo y su universo afectivo” (38). Por consiguiente, se detona una relación entre el sujeto enunciativo y la esfera de lo experiencial, el cual a su vez brinda una consecuencia afectiva sobre su experiencia poética. Entonces se “conciben tres aspectos que hacen posible la formalización de tales disposiciones en el pacto lírico: la formación subjetiva, la formación sensible, la formación semántico – referencial” (Zonana 39).

Siguiendo este esquema en el poema “Como Bailarina” la formación de lo sensible en el poema se refiere a la “encarnación material de la voz de la enunciación” (39) La materialidad del poema se compone por estrofas de corta extensión que van de los bisílabos a los heptasílabos lo que ocasiona que las estrofas luzcan de una forma alargada. En tanto el ritmo está integrado a partir de las homofonías, es decir de la correspondencia fonética en el interior del verso, lo que contrasta con la mínima aparición de rimas, en consecuencia, la mayoría de los versos son blancos o libres.

Agregando a lo anterior, la formación semántico – referencial en el poema, se refiere a “un efecto de evocación que remiten a la vez al texto mismo en su conformación (a través del espesor adquirido mediante la formación sensible) y al mundo mediante la referencialidad

metafórica o desdoblada” (39). De ahí que para tratar este aspecto tomo en cuenta el espacio en el poema. Este se menciona en los siguientes versos: “Es mi cuarto / cárcel blanca”, el espacio es el mismo en el poema y es donde el sujeto enunciativo escribe ver sus pensamientos:

siluetas
de bailarinas
a ellas pegadas
los pensamientos
flotan
y se estampan
como mariposas

Observo que en el discurso poético el sujeto enunciativo enuncia “su pensamiento” por medio de la metaforización de una mariposa, a la vez que surgen siluetas de bailarinas, lo que crea una secuencia de imágenes sombrías y un estado emocional desde donde leer el poema. En concordancia con esto a mi parecer se expresa incertidumbre:

Es mi secreto
mi pensamiento
flota negro
cuando le quiero
y burlesco cuando
no pienso
cuando no le amo.

La secuencia de imágenes de bailarinas crea una metáfora en su poética sobre la indecisión en el amor. Además de que cabe la posibilidad de que la habitación blanca se trate de un lugar aparte, en donde ella entra al manifestarse sus pensamientos sombríos. Agregando a lo anterior, pienso que por la naturaleza del poema más que inclinarse por referenciar al mundo exterior, recrea un espacio dentro de la subjetividad. Por eso enuncia la significación de la danza en la poética de Francisca, seudónimo de la poeta y bailarina Nellie Campbell. Se expresa una verdad sobre la relación entre esta disciplina artística y el tormento de las decisiones alrededor del amor.

Finalmente considero que es posible plantear una propuesta poética de Nellie Campobello a partir de “las escrituras del yo” apoyándose en Susana Reisz al considerar que el poema transmite experiencias. Estas mantienen una relación a través del pacto lírico con la dimensión del sujeto corporal y su universo afectivo (Víctor Zonana). Mi propuesta es considerar que el universo afectivo no solamente tiene relación con aspectos del mundo exterior, sino que también se manifiestan a través de la subjetividad que emerge en el poemario. Esta se relaciona con la constelación metatextual: la biografía que hasta el momento se conoce de los primeros años de la vida artística de Nellie Campobello como bailarina de la Ciudad de México. Entonces la experiencia de indecisión en el enamoramiento es uno de los tópicos de esta obra, la cual se expresa a través de metáforas en el poema “Como Bailarina”.

3. 6 La subjetividad literaria en *Yo!* vanguardia en el periodo postrevolucionario

El papel de la mujer en la época de la Revolución Mexicana se ha construido alrededor de la imagen de la soldadera y como soporte durante las contiendas al encargarse de las tareas de cuidado, tal como la alimentación y atención médica. Sin embargo, considero que al concluir este periodo sobrevino un período de reconstrucción que principalmente promovió la organización constitucional y con ello el orden social de clases. En medio de ello, la mujer mexicana atravesó una modernización que se gestó principalmente en la urbanidad, como señala Mary Kay Vaughan (2009): “Entre 1914 y 1931, los constitucionalistas triunfantes legalizaron el divorcio. Las mujeres casadas obtuvieron el derecho a la custodia de sus hijos a la par de los hombres” (41). Otro suceso fundamental fue la lucha por la participación en la política a través del voto:

Fue hasta 1916, con el *Primer Congreso Feminista*, cuando se reflexionó públicamente sobre los derechos que les permitieran estar en igualdad de condiciones

con los hombres. Este Congreso es el antecedente fundamental para que en 1935 se conformara el Frente Único Pro Derechos de la Mujer, organización vital en el movimiento sufragista mexicano (Alejandre Ramírez y Torres Alonso, 60).

Estos sucesos señalan mayor participación de la voz de las mujeres en la esfera social. En consecuencia, en la conciencia colectiva de las mujeres se cuestionaba la situación de la desigualdad de género. No obstante, el hecho de expresar estas cuestiones políticas y sociales que luchaban por designar la condición ciudadana de la mujer en México era un reflejo de la modernización que se aspiraba tener en el país. También pienso que fue un momento en que la mujer veló por su autovaloración.

Un lugar para llevar a cabo esta reflexión, más aún para verter las emociones, fue la poesía escrita por mujeres en la primera mitad del siglo XX. Por este motivo, considero al poemario *Yo! Versos* (1929) una expresión de escritura poética que dialoga con estos intereses y resultado de ello es el despliegue una subjetividad propia. Esto es un punto de partida para la indagación en los discursos poéticos de otras escritoras de la misma época, que como Francisca, apostaron por la expresión de una voz propia.

A la par, en México emergieron diferentes propuestas estéticas que en el terreno de lo literario han sido clasificadas como vanguardias. Me parece importante resaltar que hasta la fecha los grupos más reconocidos en son el grupo de los Estridentistas, por un lado, y el grupo de los Contemporáneos, por otro. Anthony Stanton señala que el inicio por el estudio del fenómeno vanguardista en la literatura mexicana es en la década de 1960, principalmente en el prólogo escrito por Octavio Paz de la antología colectiva *Poesía en movimiento* (1966) en donde desarrolla el concepto “la tradición de la ruptura” (30). De acuerdo con Stanton, el término aludía a la experimentación poética y a la renovación como una nueva pauta de continuidad.

No obstante, en la clasificación de la poesía por parte de la crítica se evidencia que la experimentación no fue hecha a pasos agigantados, se retomaron algunos parámetros de las formas literarias de José Juan Tablada y Ramón López Velarde principalmente, al punto de considerarlos “la pareja original de la poesía moderna mexicana” (Stanton 37). Por lo tanto, la renovación que distinguió a las vanguardias fue un proceso estético que se fraguó en el transcurso de las décadas y por supuesto gracias al ingenio de la diversidad de escritores.

Es por ello que a mi parecer existe una problemática al momento de intentar definir las claves para considerar específicamente a un poema como vanguardista, sobre todo cuando no se conoce un manifiesto que lo respalde, como sí fue el caso del grupo Estridentista. Aunado a la pluralidad y contradicciones estéticas en la escritura, así también en la actitud que existió entre los autores que han sido considerados parte de un grupo, en el caso de los Contemporáneos.

Ahora bien, la escritura poética de *Yo!* tiene elementos suficientes para considerarla una propuesta literaria única en la primera mitad del siglo XX en México, como se ha discutido a lo largo de esta investigación. La obra tiene características particulares en todos sus niveles de la lengua; haciendo un recuento de ello, en el nivel sonoro tiene un ritmo particular que se asocia al estilo libre, en el nivel sintáctico destaca principalmente el uso de la primera persona, lo que, en el nivel enunciativo ayuda a caracterizar a la subjetividad de la obra.

Además, la voz se enuncia desde el género femenino y tiene el propósito de centrarse en ella misma. Considero relevante que el sujeto enunciativo del discurso poético realice una búsqueda sobre ella misma, sobre todo en una época de reconstrucción después de la Revolución Mexicana. Por lo tanto, se deja entrever un cuestionamiento sobre la posición que tiene la mujer en ese panorama histórico, a la vez habla de un reconocimiento desde el interior del “sí mismo” en la poesía moderna. En contraste, por ejemplo, con el interés de la

poesía estridentista la cual de acuerdo a Niemeyer (2014): “todas [sus] reflexiones llevaban a una revisión de su relación con la modernidad y, en este contexto, de su concepción de la relación entre literatura / arte y sociedad” (90).

De acuerdo a la crítica en la poesía de los Contemporáneos existe una pluralidad de principios que guiaron su escritura, estos fueron diversos en cada escritor, sin embargo, una de las posturas que me parecen interesantes de este grupo es: “La imagen como creación pura del espíritu. Una estética que rompe con cierto simbolismo e introduce elementos de humor, juego e ironía, tal como se puede ver en los primeros libros de Pellicer, Novo, Villaurrutia y Owen” (Stanton 27). Con esto quizá se pueda contrastar la manera en que el grupo utilizaba dichas estrategias literarias con las de Nellie Campobello. De manera general podría decir que en la poesía de *Yo!* los recursos literarios caracterizan al sujeto femenino y éste busca su propia identidad, rechazando la subestimación social que se tenía sobre este sujeto, que en general tendía a ser objetivado; en respuesta a eso expresa su propia voz.

Es interesante abordar que sobre el sujeto masculino existe una expresión de la búsqueda de la identidad, para ejemplificar esto transcribo un fragmento de “Yo” de Vicente Huidobro de *Pasando y pasando*:

Nací el 10 de enero de 1893.

Una vieja medio bruja y medio sabia predijo que yo sería un gran bandido o un gran hombre.

¿Por cuál de las dos cosas optaré? Ser un bandido es indiscutiblemente muy artístico. El crimen debe tener sus deliciosos atractivos. ¿Ser un gran hombre? Según. Si he de ser un gran poeta, un literato; sí. Pero eso de ser un buen diputado, senador o ministro, parece lo más antiestético del mundo. (651)

A grandes rasgos, en este fragmento el poeta chileno expresa una búsqueda de la identidad y sus inclinaciones estéticas, cuestiones deliberadas alrededor del “yo”, mismo que habla en el texto literario. Esta noción que se relaciona estrechamente al género humano hace hincapié

en una subjetividad que se nombra como masculina, lo que afirma intereses particulares de la misma. Desde este sentido me parece que la cuestión de la búsqueda identitaria del ser humano necesita resolverse teniendo en cuenta poéticas como la de *Yo!* la cual manifiesta los intereses, aspiraciones, deseos, así como miedos de una subjetividad que se enuncia como femenina. Esto con la finalidad de tener una visión más amplia sobre lo que “la búsqueda del yo” es para el ser humano.

En el escenario cultural, específicamente en las obras de muralistas mexicanos, se catalogó a la mujer como un “símbolo de fertilidad” (Kay Vaughan 43); por el contrario, Nellie Campobello se reconocía a sí misma igualmente artista y creadora, tanto en la poesía como en la danza. De esta manera concluyo que si bien, hasta la fecha no se reconoce que Campobello haya estado adscrita a un grupo literario en particular, desde su primer poemario demuestra una construcción consciente de su escritura, además es creadora de una subjetividad femenina propia con las características necesarias para que la crítica actual considere a su obra una vanguardia literaria ya que expresa una voz femenina en un contexto en donde las mujeres no tenían voz pública.

3. 7 La firma textual de Francisca y Nellie Campobello

El nombre del poemario *Yo!* afirma a la voz que habla en el discurso del mismo, pero ¿quién es “yo”? Como he mencionado, esta búsqueda de la identidad será a través de la apropiación y contraste con otras figuras. Antes de reconocer al “yo” que habla en el poemario, hace falta pensar que al firmar el texto literario como Francisca este nombre es asociado con el autor. Entonces surge la pregunta ¿hasta qué punto Francisca es una identidad asumida como autora del poemario? Para llegar a ello haría falta una discusión más larga, no obstante, lo que sí se

puede abordar es la firma textual que existe en sus textos: esto a través del estilo que define su poética.

Para ahondar en este tema me apoyo en el texto “La firma del poeta” de Mutlu Konuk. En este se menciona que el poeta hace elecciones no del todo conscientes para dar forma a su texto: por medio de la asociación libre elige entre experiencias, materiales subjetivos y lingüísticos. Estos materiales pertenecen, por un lado, al nivel personal, y por otro al lenguaje público: la lógica fonológica, sintáctica y semántica del lenguaje, la historia y las convenciones de género en ese idioma y red de otros discursos y “lenguajes” del tiempo y lugar (2019).

La figura del “Yo” lírico con su intencionalización bidireccional negocia dos tipos de retórica: una “macrorretórica” discursiva desplegada por el poeta y una “microrretórica” del código lingüístico, operando no con significantes sino con los elementos constitutivos de los significantes. El “Yo” en el poema es la interfaz de la retórica del poeta y la del código. (Konuk 2019)

Anteriormente abordé que de acuerdo a Konuk el “Yo” es la subjetividad que yace en el poema, teniendo esto en cuenta, la subjetividad en el poemario *Yo!* opera en dos niveles: en la “microrretórica” y la “macrorretórica”²³. Considerando a la primera integrada por aquellos elementos visibles en el texto, utilizaré como comparativo el relato de “Cartucho” perteneciente a la primera parte “Hombres del norte” extraído de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*²⁴. La narración en la obra es desde el punto de vista del narrador²⁵. Primero habla sobre el personaje de “Cartucho”, después describe a José:

²³ Mutlu Konuk se refiere con este término a los elementos concernientes de la esfera social y el lenguaje público, es decir de carácter pragmático. De igual manera son rasgos distintivos relacionados a la persona física que escribe los códigos textuales.

²⁴ Utilizo la edición crítica de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Tesis de maestría de María José Ramírez Herrera de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

²⁵ Siguiendo la nomenclatura de Luz Aurora Pimentel (2017), distingo que la narración en este relato es desde la perspectiva del narrador con una focalización interna: “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejen entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (99). En el caso de “Cartucho” el relato está focalizado en un personaje, la instancia que en otros relatos del libro coincide con una voz femenina infantil.

José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de sebo y lacias de frío. Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle.

— El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos.
Dijo en una oración filosófica, fajándose una cartuchera. (108)

La marca textual en este párrafo que finaliza el relato es la descripción: “Tenía crenchas doradas”, la cual es un verso del poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo”: “inquieta / como mis crenchas / doradas”. Esta afinidad léxica forma parte de la microrretórica de la poeta ya que la misma imagen es utilizada para describir el cabello en ambas instancias. Hay que tomar en cuenta que la autoría de las dos obras difiere, por un lado, Francisca es quien escribió *Yo!* en 1929 y por otro Nellie Campobello es quien escribió *Cartucho...* en 1931²⁶; sin embargo la microrretórica que forma parte de la firma textual sugiere que es referente a la misma persona. Este ejemplo se puede discutir a nivel de la macrorretórica: en la primera estrofa del poema se hace la descripción superficial de una mujer de piel blanca:

Ser rubia
con grandes ojos azules
inquieta
como mis crenchas
doradas
con las manos finas
blancas alargadas
de hielo el corazón

De acuerdo a Konuk en el nivel de la macrorretórica se inmiscuyen elementos pertenecientes al lenguaje público, entonces planteo: a pesar de que en “Cartucho” se describa el físico de un hombre y en “Cordelia Gloria Leonor y Yo” a una mujer, a nivel semántico se otorga una significación sobre el estatus social que representa tener “crenchas doradas” para la autora.

Esto lo infiero debido a que, si bien el relato concluye con José “fajándose una cartuchera” (lo que sugiere que también estaba dentro de la lucha armada), la perspectiva del narrador

²⁶ De acuerdo a Ramírez Herrera (2018).

menciona que “era filósofo” y “Hablabla sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta de un rifle” (108), la perspectiva del narrador en esta obra la asocio con la de un personaje que tiene voz infantil, esto se aprecia en otros relatos de la obra. Sobre ello habló Ramírez Herrera (2009): “La consideración de que la voz de *Cartucho* es una voz infantil, no sólo se sostiene por la amoralidad con la que el narrador habla de los hechos, sino también por la manera en que han sido construidas las imágenes de los relatos” (85).

Entonces infiero que la intención de describir con esas características al personaje de José es decir con ironía que las personas físicamente “rubias” hablaban con “la verdad”. Esto lo considero una crítica social al grupo de la “burguesía” o “capitalista”, debido a que su nivel económico le permite acceder a la educación. En cuanto a la caracterización de la mujer en el poema, anteriormente propuse que consiste en el estereotipo de una mujer idealizada que, para propósito de este apartado puede actualizarse con los rasgos de una mujer “noble”.

Comprobar esta inferencia puede ser un trabajo de análisis posterior, lo que me interesa destacar por ahora es que en ambas obras es distinguible la firma textual de la poeta, a través de elementos lingüísticos como la marca léxica y el uso de material perteneciente al lenguaje público, en este caso los estereotipos. De esta manera, Francisca y Nellie Campobello proponen discursos irónicos, de crítica social en la voz de una subjetividad femenina, lo que a mi parecer es una clave para entender su poética.

Teniendo en cuenta la noción de la firma del poeta es más fácil discernir la problemática del nombre de “Francisca” como autora del poemario. Si se trata de la misma persona física quien escribe ambas obras, la autora de la primera ¿es un seudónimo o un heterónimo de Nellie Campobello? Para resolver esto me apoyo en González Pascual (2021):

Dobles, intrusos, sombras y otras formas de expresión de la otredad que (re) crean identidades especulares o que se expresan en diversas metáforas de alteridad son también fruto de la construcción y destrucción identitaria que surge en el proceso de

creación literaria (de forma significativa en nuestra época). En otras palabras, son el resultado de procesos de disolución del sujeto en otras identidades que le son, en principio, ajenas – y en ocasiones enfrentadas a la suya misma. (945)

En diálogo con esta cita me atrevo a pensar que la figura de Nellie Campobello estaba en su etapa de reconocimiento entre los grupos artísticos de la ciudad de México, por lo que publicar con su nombre artístico un poemario que expresara deseos e inquietudes podría resultar desfavorecedor para ella; sobre todo porque en la tradición de la poesía lírica se “ha creado la ilusión de que el poema es la expresión real y directa del poeta” (Osorio y Palma 1).

Sin embargo, considero que “Francisca” es una propuesta que implica la búsqueda de la identidad a través del discurso poético: reconocerse a “sí mismo” como sujeto es un proceso reflexivo que tiene cabida en el ejercicio escritural. A mi parecer es congruente que el primer género literario escrito por Campobello haya sido la poesía lírica a causa de enunciarse mediante el “yo”, al mismo tiempo que es enunciado en tiempo presente.

Esta última es una característica de Campobello como escritora de la década del veinte: ella era consciente de la necesidad de reconstruir el “ser” como género humano, particularmente en el panorama mexicano después del tiempo de guerra (Revolución Mexicana), y sobre todo el “sujeto” femenino. De esta manera conjeturo que usar o crear el nombre de “Francisca” como autora para su poemario refleja la disolución del sujeto después de este periodo quien al término del conflicto se encontró con la problemática de resolver qué significaba la libertad y cómo lidiar con ella. Esta cuestión puede ejemplificarse en la lectura pragmática del poemario al invitar a voces asociadas al género femenino a apropiarse del discurso.

Es necesario discurrir que, al hablar de disolución del sujeto, esta consideración ha sido asociada con el concepto de heterónimo. No obstante, tengo en cuenta que “en el momento

en que estos otros nombres se sublevaran, o cuando el autor es obligado a mantener una relación dialógica con ellos - más fecunda cuanto más abierta y problemática - podemos empezar a hablar de algo que ya no son exactamente seudónimos” (González Pascual 945).

En este sentido, distingo que ubicar el poemario dentro de toda la obra de Campobello implica sopesar la gestación de un estilo particular que posteriormente tendrá su cumbre en su escritura narrativa. Esto lo sostengo por la firma textual de la poeta descrita anteriormente, también debido a la centralidad del “yo” en su obra, es decir, el circunstancial egocéntrico que inició en su escritura poética, tal como demostré en los análisis previos. Aunado a esto, no puede considerarse la identidad de Francisca como autónoma debido a que no se enfrenta dialécticamente con Campobello. Más bien considero que es un desplazamiento o multiplicación de la voz autorial (González Pascual 944). Específicamente es el nacimiento de la escritora:

Para encontrarse en esta nueva creación suya el ser ensaya en la literatura, como en otras artes, la *poiesis* de su(s) identidad(es) posibles, con el objeto de encontrar una voz propia (si es que la tiene) o de quedarse en el espacio infinito de la *notredad*. (González Pascual 948)

En diálogo con esto conjeturo que Campobello creó la voz literaria por efecto tanto de intereses de la obra en particular como por circunstancias históricas externas. Creó una subjetividad propia en el periodo posrevolucionario donde se evidencia a un sujeto femenino moderno dado que el papel de la voz femenina no podía seguir relegado o “callado”.

Swiderski (2015) señala: “Apócrifos y heterónimos acusan las tensiones entre ambos paradigmas: su génesis y evolución están imbuidas por el llamado “giro lingüístico”. George Steiner ubica esta «revolución» entre 1870 y 1930, y enfatiza el protagonismo que desempeñaron Mallarmé y Rimbaud” (35). Ciertamente el cambio del siglo XIX al siglo XX desembocó en una reflexión en torno a la disolución del “ser” a causa del impacto que logró

la concepción del “superhombre” de Friedrich Nietzsche. Esas consideraciones son solo un ejemplo de cómo la idea de “modernidad” se ha reflexionado principalmente alrededor de sujetos masculinos: la manera en que les afectó así también cómo lo enfrentaron a través de la literatura.

Por ello considero necesario reflexionar y estudiar las obras de escritoras que, en un contexto más cercano, en el mexicano, tuvieron propuestas literarias en periodos de cambios sustanciales: económicos, políticos y sociales. El caso de Campobello es particular debido a que existe evidencia de la creación de un seudónimo el cual arroja luz sobre su obra, pero también sobre lo que este fenómeno implicó como consecuencia de asuntos históricos y sociales.

Finalmente sostengo que la modernidad en su poesía radica en la exploración de la subjetividad femenina, una que puede extender la comprensión de lo que “la búsqueda la de la identidad” significa. En la creación de “Francisca” la poeta expone una clara posición como escritora y artista, el hecho de definir una voz propia desde su primera obra expresa un discurso que rebasa las limitantes que una mujer tenía a principios del siglo XX en México. Un país que si bien concluyó su periodo de revolución armada, lo cual significó un logro, aún tenía muchas brechas por abrir en el terreno de la participación social y cultural para una mujer.

Conclusión

El objetivo general de esta investigación fue describir las instancias enunciativas en el discurso poético del poemario *Yo! Versos* (1929) para reconocer la experiencia del sujeto enunciativo y los recursos lingüísticos destinados para desdoblarse en el discurso poético, sin embargo, en el transcurso de la investigación este cometido cambió un poco. La primera variante que llevó a la modificación del objetivo inicial fue el resultado de análisis del nivel enunciativo de los poemas ya que en este deduje que la experiencia poética de cada uno de los poemas seleccionados comunicaba un mensaje que podía vincularse con la realidad social, por lo que era necesario después del análisis e interpretación realizar una crítica literaria. La segunda variante que conllevó a la modificación del objetivo principal fue interpretar esas experiencias poéticas con otras para integrar una sola que expresara la estética del poemario.

Por lo tanto, el objetivo general de la investigación cambió para desarrollar la propuesta poética en *Yo!* a través de la crítica literaria. Sobre esta modificación del objetivo de la investigación estimo que en los estudios literarios son necesarios los análisis para comprender de forma más profunda un texto. No obstante, después de la interpretación de las variantes que me llevaron a realizar el cambio, deduzco que realizar una crítica literaria complementa a la observación y proporciona un argumento más sólido para estudiar la obra.

Para lograr el nuevo objetivo consideré el progreso del trabajo de investigación que tenía hasta ese momento: en el primer capítulo me apoyé principalmente en el “Esquema para el análisis del texto poético” de Alejandro Palma, con ello identifiqué los elementos formales de la selección de poemas. Después de esta primera parte distinguí que la obra literaria se inclinaba más hacia la expresión enunciativa en contraste con los demás niveles de la lengua.

Posteriormente en el segundo capítulo me basé en el “Esquema de instancias enunciativas” de Gustavo Osorio y Alejandro Palma, el cual sigue el pensamiento de Oswald Ducrot. Con esto analicé al sujeto enunciativo, tiempo y espacio. Conforme a ello, en el tercer capítulo llevé a cabo un ejercicio de interpretación y valoración derivado de los principales resultados de los capítulos uno y dos. En consecuencia, elaboré una crítica literaria del poemario que me permitió detallar sus características poéticas, así como proponer la discusión de su inserción en el contexto de las vanguardias literarias en México.

El principal resultado de esta investigación evidencia que en el poemario *Yo! Versos* publicado en 1929 existe una subjetividad poética, esta se enuncia a través de una voz femenina y elabora un discurso que expresa la liberación de la opresión social de la mujer. Las características que la integran son la polirritmia en el nivel prosódico, la metáfora, la antítesis y la ironía en el nivel sintáctico, la actualización de tradiciones temáticas en el plano de la intertextualidad y el sujeto femenino en el nivel enunciativo, análogamente estos rasgos definen la poética de la obra.

Estos resultados entablan una conversación con Vicky Unruh (2006) quién señaló que la primera obra de Nellie Campobello insinuaba el parentesco creativo de las vanguardias debido a los versos cortos, descripciones escasas y versificación irregular. Sin embargo, considero que estas características han sido atribuidas a la “vanguardia” por pertenecer a la estructura formal de obras escritas por hombres. En respuesta a eso el carácter vanguardista del primer poemario de Campobello está definido por contener un discurso poético propio, en otras palabras, es una unidad única que no admite comparaciones con otras, esto por lo menos en cuanto a la obra de los dos grupos vanguardistas conocidos de la literatura mexicana, pero probablemente sí con la obra de otras mujeres vanguardistas de Hispanoamérica.

Aunado a esto discutí que los elementos de la poesía de *Yo!* no se contraponen con su escritura narrativa, por ejemplo, de *Cartucho*. A pesar de que las obras hayan sido publicadas bajo un nombre distinto de la autora, durante la valoración crítica relacioné elementos que forman parte de la retórica de toda la obra a nivel textual y extratextual, en consecuencia esta lectura enriquece la idea de “Francisca” como seudónimo de Nellie Campobello, debido a que su identidad no se confronta en el horizonte literario. De esta manera es enriquecido el conocimiento sobre la primera publicación de la escritora y bailarina, así como su inserción en el panorama de la literatura mexicana. Por lo tanto, el análisis profundo de su lírica demuestra que estamos ante una poeta con oficio y consciencia de ello.

Siguiendo con la contribución de esta investigación, se ha logrado ampliar la línea de estudios sobre la literatura de Nellie Campobello, específicamente su poesía, la cual desde mi punto de vista necesita seguir abordándose para comprender en mayor medida toda su obra. De igual manera este trabajo ofrece las herramientas de análisis del discurso poético cuyo uso es útil para comprenderlo de manera más consistente, porque reconozco que estudiar la poesía lírica puede tornarse arduo debido a la naturaleza expresiva de este género.

Mediante el método de estudio propuesto es posible distinguir a la subjetividad que se configura en el discurso y elaborar una crítica en su contexto para comprender mejor el mensaje de la obra y así construir un juicio más serio. También estoy convencida que la metodología puede ser auxiliar para estudiar a poetisas hispanoamericanas cuyas obras han sido relegadas a causa de no ser clasificadas por la academia.

Ahora en mi opinión, las expresiones artísticas como la literatura conllevan una perspectiva genuina sobre la presencia del ser humano en el mundo, por esta razón los textos son medios para percibir dinámicas culturales y sociales. En este sentido, la reflexión sobre el poemario derivada del proyecto de investigación, invita al reconocimiento de la creación artística de

figuras sobresalientes que, a causa de su contexto fueron consideradas emergentes. Sobre todo al tomar en cuenta que el discurso de *Yo!* apunta a la afirmación del sujeto femenino, el cual tanto en la década de los veinte como en la actualidad ha sido relegado. De ahí que discutir obras literarias como esta es necesario para incluir discursos de voces femeninas en nuestra realidad social.

Referencias

- Alejandro Ramírez, Gloria Luz y Eduardo Torres Alonso. “El primer Congreso Feminista de Yucatán 1916. El camino a la legislación del sufragio y reconocimiento de ciudadanía a las mujeres. Construcción y tropiezos”. *Estudios políticos (México)*, no. 39, septiembre – diciembre 2016, pp. 59 – 89. *SCIELO*, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162016000300059&lang=es .
- Altamirano, Magdalena. “De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional”. *La copla en México*, editado por Aurelio González, El Colegio de México, 2007, pp. 261–271. *JSTOR*, doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn07z8.19>.
- Bajtín, Mijaíl. “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski”. *Estética de la creación verbal*, 2a ed., Siglo XXI, pp. 324 – 345.
- Beristáin Díaz, Helena. “Comparación”. *Diccionario de retórica y poética*, 9a ed., Porrúa, 2013, pp. 96 – 100.
- _____. “Deíctico”. *Diccionario de retórica y poética*, 9a ed., Porrúa, 2013, pp.129 – 130.
- _____. “Descripción”. *Diccionario de retórica y poética*, 9a ed., Porrúa, 2013, pp. 136 – 138.
- _____. “VI.3. Esquema métrico rítmico”. *Análisis e interpretación del poema lírico*, Instituto de investigaciones filológicas, 1989, pp. 80 – 90.
- _____. *Gramática estructural de la lengua española*. Limusa, 2016.
- _____. “Isotopía”. *Diccionario de retórica y poética*, 9a ed., Porrúa, 2013, pp. 288– 294.
- _____. “Metáfora”. *Diccionario de retórica y poética*, 9a ed., Porrúa, 2013, pp. 310 – 317.
- _____. “Metro”. *Diccionario de retórica y poética*, 9a ed., Porrúa, 2013, pp. 331 – 332.
- _____. “Segunda unidad: funciones compartidas, adjetivas y adverbiales del sustantivo”. *Gramática de la lengua española*, 2a ed., Limusa, 2016, pp. 165 – 190.
- Campbell, Joseph. “Las nueve musas”. *La dimensión mítica. Ensayos selectos 1959 – 1987*, traducido por Elena Marengo, El hilo de Ariadna, 2018, pp.190 – 213.
- Campobello, Nellie. “Cartucho”. *Cartucho Relatos de la lucha en el Norte de México, Edición crítica de Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México de Nellie*

- Campobello*, María José Ramírez Herrera, UNAM, 2018, pp. 107 – 108. Tesis de maestría. *TESIUNAM*, https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/UIEHQ6NKAVXT44QY3VXIYJH62AHQDYXQ72HHS49JY5P9JVC3U-10456?func=full-set-set&set_number=589918&set_entry=000003&format=999 .
- “Como”. *Diccionario panhispánico de dudas*, RAE, 2019, <https://www.rae.es/dpd/como> .
- D’ Arras, Jean. *Melusina o la Noble Historia de Lusignan*, editado y traducido por Carlos Alvar, Titivillus, 2020. *SCRIB*, <https://es.scribd.com/document/535118279/Melusina-o-La-Noble-Historia-de-Lusignan> .
- Díaz Mirón, Salvador. “Idilio”, *Antología del Modernismo 1884 – 1921*, Era, pp. 48 – 54.
- Domínguez Caparrós, José. “Ritmo.” *Métrica española*, UNED, 2014, pp. 30 – 34.
- Domínguez Hidalgo, Antonio. “El verso.” *Iniciación a las estructuras literarias*, Porrúa, 1984, pp. 91 – 101.
- _____. “Homofonías.” *Iniciación a las estructuras literarias*, Porrúa, 1984, pp. 102 – 107.
- Dr. Atl. Página posterior a la portada y anterior a la dedicatoria en *Yo! Versos*. Edición facsimilar, *el libro desconocido de Nellie Campobello*, Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, UACJ / Nueva Vizcaya, 2004, s / p.
- Ducrot, Oswald. “La noción del sujeto hablante”. *El decir y lo dicho*, traducido por Sara Vasallo, 3era ed., Edicial, pp. 251 – 277.
- Esparza González, María Del Carmen. *Bibliografía comentada de Nellie Campobello*. 2015. UNAM, Tesis de licenciatura. *TESIUNAM*, https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/AEG336AAG5VA664LSF76IUA55GLDK7DHF12A4BCCY8VPB8INLR-01142?func=find-b&local_base=TES01&request=BIBLIOGRAFIA+COMENTADA+DE+NELLIE+CAMPOBELLO&find_code=WRD&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3= .
- Fernández, Viviana. “Símil.” *Diccionario práctico de figuras retóricas y término afines*, Don Bosco, 2007, pp. 23.
- Filinich, María Isabel. “Modalidades y enunciación”. *Enunciación*, Eudeba, 1998, pp. 85 – 103.
- Francisca. *Yo! Versos*. Edición facsimilar, *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*, Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, UACJ / Nueva Vizcaya, 2004, s / p.

- Frenk, Margit. “Sobre Las Canciones Femeninas de La Edad Media Española”. *Medievalia*, no. 50, junio 2018, pp. 5 – 11. *Medievalia*, doi: doi:10.19130/medievalia.50.2018.345.
- Frye, Northrop. “The Archetypes of Literature”. *The Kenyon Review*, <https://kenyonreview.org/kr-online-issue/kenyon-review-credos/selections/northrop-frye-656342/>.
- González Pascual, Guillermo. “El yo en mil pedazos: heterónimos y fragmentación discursiva en la narrativa española contemporánea”. *RILCE Revista de Filología Hispánica*, vol. 37, no.3, 2021, pp. 943 – 78. *RILCE*, doi: <https://doi.org/10.15581/008.37.3.943-78> .
- Homero. “Canto XII. Las sirenas Escila y Caribdis. La Isla del Sol. Ogigia.” *La Odisea*, Biblioteca Digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, pp. 267 – 287. *ILCE*, http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.pdf .
- Huidobro, Vicente. “Yo”. *Pasando y pasando (Crónicas y comentarios), Obras completas de Vicente Huidobro*, vol.1, Andrés Bello,1976, pp. 651 – 711.
- Kay Vaughan, Mary. “Introducción. Pancho Villa, las hijas de María y la mujer moderna: el género en la larga Revolución mexicana”. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 39 – 57.
- Konuk Blasing, Mutlu. “El sujeto lírico. Los sonidos, el sentido y el Yo”. *Círculo de poesía Revista electrónica de poesía*, traducido por Gustavo Osorio de Ita, 2019, <https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/> .
- LaNiece Hill, Aiesha. *La búsqueda del diamante – rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista*. 2006. UPeen, Tesis de licenciatura. *CUREJ*, <https://repository.upenn.edu/entities/publication/fb78e7ca-03c4-4815-8148-e49d27a4f38f> .
- Lapesa Melgar, Rafael. “El Verso regular español. La Rima. La Estrofa y Verso”. *Introducción a los estudios literarios*, Anaya, 1968, pp. 73 – 87.
- Martínez Reynosa, Emilia Elena. *Nellie Campobello y su obra literaria*. 1965. UNAM, Tesis de maestría. *TESIUNAM*, https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/NYRAQRDNJTBY1YV6NNCXM54G3CD512LN7HTE6AAMET8169XFBM-13638?func=find-b&local_base=TES01&request=martinez+reynosa+emilia+elena&find_code=WRD&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3= .

“Modelos de conjugación verbal”. *Diccionario panhispánico de dudas*. RAE, 2019, <https://www.rae.es/dpd/ayuda/modelos-de-conjugacion-verbal> .

“Modo subjuntivo”. *Diccionario de la lengua española*, RAE, 2023, <https://dle.rae.es/modo?m=form#7qFg7Ln>.

Munguía Zatarain, Irma. *Gramática de la lengua española: clases de palabras*, Gedisa, 2017, pp. 30 – 39.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española: reseña histórica y descriptiva*, 3era ed., Guadarrama, 1972.

Niemeyer, Katharina. “Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad”. *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919 – 1930)*, editado por Anthony Stanton, COLMEX, 2014, pp. 87 – 106.

“-nte”, *Diccionario de la lengua española*, RAE, 2023, <https://dle.rae.es/-nte> .

Osorio de Ita, Gustavo y Alejandro Palma Castro. *La enunciación en la poesía*. Manuscrito en proceso de publicación, seminario de crítica del discurso poético, 2017, BUAP / Facultad de Filosofía y Letras.

Palma Castro, Alejandro. “Seguramente bromea, Dr. Higashi”. Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)”. *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*, no. 10, agosto – diciembre 2022, pp. 89 – 104.

Petrarca, Francesco. *Cancionero I*. Traducido por Jacobo Cortines, Cátedra, 1989.

Pimentel, Luz Aurora. “Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, 2017, pp.95 – 133.

Pozuelo Yvancos, María José. “Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción”. *Revista Signa*, vol. 31, 2022, pp. 673 – 696. UNED, doi: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418> .

“Puñal”. *Diccionario de la lengua española*, RAE, 2023, <https://dle.rae.es/pu%C3%B1al?m=form> .

“Quemar”. *Diccionario de la lengua española*, RAE, 2023, <https://dle.rae.es/quemar?m=form> .

Quilis, Antonio. “La rima”. *Métrica española*, 3era ed., Alcalá, 1975, pp. 31 – 38.

_____. “Pausa, tono encabalgamiento”. *Métrica española*, 3era ed., Alcalá, 1975, pp. 71 – 82.

- Ramírez Herrera, María José. “Capítulo II. La poética de Nellie Campobello en *Cartucho*: imágenes de la guerra y de la infancia”. *La poética de Nellie Campobello en Cartucho: imágenes de la guerra y de la infancia*, 2009, pp. 81 – 113. UNAM, Tesis de licenciatura. TESIUNAM, https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/RSP62M156TYM122HKX328DR1XPP53TMVL R29EUGQLQUI2AU34I-14638?func=full-set-set&set_number=585638&set_entry=000007&format=999 .
- Reisz, Susana. “Nuevas calas en la enunciación poética”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, no. 67, primavera - otoño 2008, pp. 97-116. DIALNET, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=30453> .
- _____. “Cuál es el rol de la literatura”. *YouTube*, 14 febrero 2012, https://www.youtube.com/watch?v=3AcRrwa-49M&ab_channel=PUCP .
- Reyes, Graciela. “La citación”. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, 1984, pp. 42 – 77.
- _____. “La polifonía de la narración”. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, 1984, pp. 87 – 179.
- Rodríguez, Adriana Azucena. “La isotopía según Greimas: interpretación y aplicaciones prácticas”. *Crates Revista de estudios literarios*, UNACH, vol. 1, no. 4, diciembre 2008, pp. 11 – 26.
- Romero Chumacero, Leticia. “Marina Martínez Andrade (coord.), Otro centenario: vanguardias literarias y artísticas latinoamericanas”, Yanna Hadatty Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (Biblioteca de Signos, 61), México, 2010, 212 pp., ISBN 978-607-477-457-3”. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, no. 72, 2012, pp.185-189. *Redalyc*, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39348326009> .
- Scarano, Laura. “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 22, 2011, pp. 219 – 239. *CELEHIS*, <https://fh.mdpc.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/815> .
- Stanton, Anthony. “Introducción: vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna”. *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919 – 1930)*. COLMEX, 2014, pp. 11 – 42.
- “Tilde en «qué», «cuál/es», «quién/es», «cómo», «cuándo», «cuánto/a/os/as/», «cuándo», «dónde» y «adónde», *Español al día*, RAE, 2019, <https://www.rae.es/espanol-al-dia/tilde-en-que-cuales-quienes-como-cuan-cuantoaosas-cuando-donde-y-adonde> .

Torrente, Álvaro. “Cuando un estribillo no es un estribillo: sobre la forma del villancico en el siglo XVII”. *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario – musical (siglos XV – XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, Reichenberger, 2019, pp.122 – 136.

Unruh, Vicky. “Nellie Campobello’s Search for a Writer’s Pose”. *Performing women and modern literary culture in Latin America: Intervening Acts*, UT, 2006, pp. 92 – 114.

Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino. “Parte IV. Parral. Entre músicos y adivinas”, *Nellie Campobello. Mujer de mano rojas*, 2a ed., AGLI, 2020, pp. 80 – 127.

_____. “Parte VI. Conquistando la capital”, *Nellie Campobello. Mujer de mano rojas*, 2a. ed., AGLI, 2020, pp. 144 – 179.

_____. “Parte VII. Conquistando la capital”, *Nellie Campobello. Mujer de mano rojas*, 2a ed., AGLI, 2020, pp. 144 – 185.

Vicente Mateau, Juan Antonio. “La deixis temporal”. *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, UMU, 1994, pp. 105-123.

_____. “La deixis. Tres perspectivas teóricas”, “El concepto de deixis”. Su extensión”. *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*. UMU, 1994, pp. 27- 65.

_____. “La deixis temporal”. *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, UMU, 1994, pp. 105-123.

_____. “La deixis. Tres perspectivas teóricas”. *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, UMU, 1994, pp. 27- 65.

Víctor Hugo. “Una noche de bodas”. *Nuestra señora de París*, 5a ed., traducido por Herederos de Carlos Dampierre, Alianza, 2020, pp. 139 – 151.

Zonana, Víctor Gustavo. “La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis”. *Signo&Seña*, no. 19, Julio 2008, pp. 33 – 66. *SIGNO&SEÑA*, doi: <https://doi.org/10.34096/sys.n19.5760> .