

## UN DESAFIO A LA CRITICA LITERARIA: TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA DE JULIETA CAMPOS

Martha P. Francescato

La escritura ha pasado a través de todas las etapas de una solidificación progresiva; en un principio era el objeto de una mirada, más adelante de la acción creadora, finalmente de asesinato (como en el caso de Mallarmé). En nuestra época ha llegado a la metamorfosis de la ausencia, el "grado cero de la escritura."<sup>1</sup> La Literatura, al no haber encontrado la pureza sino en la ausencia de signos, nos propone ahora la realización de este sueño Orférico: un escritor sin Literatura. No existe la Literatura sin una Etica del lenguaje que, para el escritor, es una frontera, un campo de acción, la definición y la esperanza de una nueva posibilidad.

Mikel Dufrenne, en su ensayo "Estructura y sentido. La crítica literaria", expresa que como "la escritura permite fijar y atesorar las obras, parece que la crítica ha acompañado siempre a la literatura, precediéndola o sucediéndola; pues si el caso más frecuente es que la obra provoque a la crítica, algunas veces la crítica, por su parte, inspira la obra."<sup>2</sup> En los últimos años, la obra de ficción de los escritores hispanoamericanos va más allá de una provocación o inspiración: es un verdadero desafío, en el que la aventura del crítico cae en el peligro de convertirse en un callejón sin salida o en un ejercicio gratuito.

El fenómeno del meta-discurso, o sea la estructura narrativa en la que el narrador incorpora comentarios sobre la narración,<sup>3</sup> constituye un excelente ejemplo de tal desafío. "Las Meninas" de Velázquez representa uno de los primeros intentos de mostrar al artista dentro de su obra en el proceso creador y de incorporar al espectador en ella, forzándolo a entrar en el cuadro, asignándole un lugar privilegiado y al mismo tiempo atrapándolo.<sup>4</sup> En *Rayuela*, Cortázar transfiere el proceso a la escritura pero lo hace indirectamente a través de uno de los personajes, el escritor Morelli, quien plantea sus ideas sobre la revolución litera-

1 Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (New York: Hill and Wang, 1968). Ver especialmente las páginas 4-6 en la Introducción.

2 En *Estructuralismo y Literatura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1972), p. 207.

3 Para esta definición, me he basado en los conceptos que formula William O. Hendricks en "The Structural Study of Narration: Sample Analyses", *Poetics*, No. 3 (1972), p. 101.

4 Véase el primer capítulo, "Las Meninas", de Michel Foucault en *The Order of Things* (New York: Vintage Books, 1973), pp. 3-16.

ria en capítulos aislados. Más cercano aún al proceso de integración propuesto por Velázquez es el de Salvador Elizondo en *El hipogeo secreto* (1968), pero es en la obra de Julieta Campos, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*<sup>5</sup> donde este proceso alcanza su culminación.

Una obra como *Sabina* podría prolongarse al infinito —es un *work in progress*, “la demostración práctica de ese caótico proceso mediante el cual se escribe una novela” (153-4), o bien es una novela que agota “todas o casi todas las posibilidades de interpretación y hasta de crítica que pudieran hacerse y eventualmente se harán en torno a ella” (154). En estas declaraciones reside el desafío, la conciencia del narrador sobre la paradoja de la crítica literaria. En *Sabina* se “destruye” la novela: “la novela no existe” (28). *Sabina* es la palabra, es esa confianza inconcebible en el poder de la palabra (y nos llegan ecos del título de la novela de Huidobro). Junto con la narradora nos ahogamos en ese mar de palabras que, en el fondo, no hacen sino materializar la ausencia y el artificio. Este es, entonces, el grado cero de la escritura, la ausencia, el proyecto en el que “la literatura se convierte en la Utopía del lenguaje”.<sup>6</sup>

*Sabina* es una obra que describe “un instante ficticiamente abultado, sin relación alguna con el verdadero transcurrir del tiempo” (19). “Se trata de un artificio. Se trata de una novela hecha exclusivamente de palabras” (79). Pero —¿de qué están hechas, entonces, las “otras” novelas, si no de palabras? ¿Por qué sería esta un artificio? El artificio reside en que en esta obra no ocurre nada. “Yo hubiera tenido que escribir una novela pero las novelas, dicen, se escriben con las cosas que pasan y a mí nunca me ha pasado nada” (12-13) explica Julieta Campos. Al postular: “ya habría que escribir libros que no se hubieran escrito nunca —algo que no sea ni novela, ni cuento, algo completamente nuevo” (20), está negando que su obra es una novela. ¿Qué es, entonces, *Sabina*? Acostumbrados a los rótulos, no podemos definirla. Desaparece el tema, el punto de vista fluctúa, hay y no hay personajes. “Soy un personaje que mira el mar a las cuatro de la tarde. Pero también soy alguien que imagina a ese personaje que soy yo misma. Y soy las palabras que imagino y que, al ser imaginadas, me obligan a mirar el mar desde un mirador de Acapulco” (11). Todo vuelve y se reduce a la palabra. Ser y no ser: estar y no estar: la novela afirma y niega al mismo tiempo, desde el comienzo: “No estoy aquí. Estoy en otra playa, hace veintidós años. Hay un muelle largo y ya a esta hora las olas son grises, del color del plomo fundido. Se agitan porque se acerca la noche”. Si fuera el principio de una novela hubiera debido empezar así: Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía. . . pero no sé cómo habría terminado, porque sería otro el narrador y no habría nenúfares ni campanarios ni playas de Normandía. . . La frase de Proust no habría servido. La verdad es que nunca he sabido por dónde empezar. Hay tantas palabras y tan poco que decir” (11).<sup>7</sup> “Si fuera el principio de una novela. . . “entonces no lo es. El artificio se reduce a la obligación de un comienzo; es un artificio ineludible, un obstáculo insuperable —en este sentido sí aceptamos el artificio. El artificio de la forma se extiende

5 (México: Joaquín Mortiz, 1974). En adelante, la paginación indicada entre paréntesis es de esta edición, y el título aparecerá como *Sabina*.

6 Barthes, *Writing Degree Zero*, p. 88.

7 La frase de Proust no sirve porque estamos en otra época; ya no se puede empezar una novela de esa manera: hay que inventar nuevas formas, que es precisamente lo que Julieta Campos ha logrado en esta obra.

al contenido: “la literatura se hace con palabras de todos los días y sirve para contar las cosas que pasan” (31).

¿Qué *pasa* en *Sabina*? Las palabras fluyen; cuajan en frases, ocupan páginas y páginas. ¿Qué nos dicen? Nos hablan del mar, del promontorio. La hora, repetida incesantemente a través de la obra, las cuatro de la tarde, “es un punto de referencia, una garantía” (50). Hay descripciones, breves, de ciudades, de viajes en barco. Hay, tal vez, un crimen. Pero la violencia, en este libro, está sugerida y quizás no ocurre. Hay aperturas a otras posibilidades: la de convertir la obra en una novela gótica presentando un personaje que mira el promontorio a medianoche. La memoria del personaje se reduce a un número recurrente de imágenes obsesivas que salen a flote sin ninguna razón aparente. Pero no son monólogos interiores. Es otro artificio: “todo intento de formulación literaria de las aventuras de la conciencia es, por su naturaleza misma, un artificio” —pero este artificio es a veces necesario, aunque en un momento la narradora se pregunta: “¿valdrá la pena recurrir a ese artificio de escritura, por lo demás ya gastado, para prolongar al cansancio una permanencia en la terraza que sólo duraría en la realidad uno, dos o tres minutos?” (59). Hay, también, innumerables referencias a otras obras literarias, explicadas por la narradora como la “memoria literaria tan entrelazada con la personal que es difícil separarlas” (110).

El mar, siempre presente en la obra, ofrece una posibilidad de análisis, especialmente teniendo en cuenta que Julieta Campos escribió una novela cuyo título es *Muerte por agua*. Si nos detenemos en el agua, y tratamos de hacer un análisis de la obra en base al simbolismo y significado del agua, caemos en un peligro que es también una trampa. Al analizar una obra diferente, ¿podemos hacer uso de los símbolos tradicionales? No sería difícil hacer un esquema que demostrara, en dos columnas, los opuestos que se desprenden de tal análisis. Por un lado, estarían

la muerte	por el otro,	la vida,
el mar,		la tierra,
el agua,		el promontorio.

Cada vez que se describe un viaje, ¿debemos remitirnos al arquetipo del héroe y su búsqueda? Esa es una de las trampas que nos tiende la crítica tradicional, y que debemos evitar cuando analizamos una obra como ésta.

*Sabina*, una novela sin historia, un continuo por donde pasan muchas historias, ninguna historia importante. Dice la narradora: “La literatura no es más que eso: una manera virtuosa de encontrarles acomodo a las palabras. No tienen que contar nada. Las palabras se bastan a sí mismas” (42). Es difícil aceptar esto pues estamos acostumbrados a que las palabras cuenten algo —más aún, *esperamos* que las palabras lo hagan. No podemos concebir una sucesión de palabras que no cuenten nada. Sin embargo, Julieta Campos lo ha logrado en *Sabina*, (y creo que estoy demostrando en parte cómo la crítica también puede hacerlo).

Dentro del texto, la escritora se burla de la crítica: la naturaleza de la experiencia es decisiva, pues de ella “dependerá que podamos clasificar esa novela y darle el lugar que le corresponda dentro de las tendencias de la narrativa mexicana contemporánea” (120). Se refiere, por supuesto, a esa necesidad de clasificación que surge cuando aparece una nueva obra literaria. Y cuando esa nue-

va obra literaria se resiste a la clasificación, se puede hacer uso de la "no-clasificación", o sea, se puede clasificarla como "anti-novela", que es también caer en otra trampa. La afirmación de Ortega y Gasset: "Toda obra literaria pertenece a un género, como todo animal a una especie"<sup>8</sup> demuestra uno de los caminos de ciertas tendencias críticas que es necesario abandonar ahora, más que nunca, si queremos entender las nuevas obras literarias. Clasificar esta obra sería nada más que otro recurso que nos hace sentir que todo está en orden. Ante esta obra, ¿cómo responde la crítica literaria?<sup>9</sup> La crítica ha continuado avanzando por un camino paralelo a la literatura. La semiótica ha propuesto un sistema de signos y códigos que nos ayudan a descifrar el texto con un orden más aparente. ¿No sería tiempo de buscar caminos nuevos? Una obra como *Sabina* pide, reclama una crítica nueva, diferente. "La confusión del lector, dice la narradora, deberá superar a la del personaje" (121). La confusión del crítico, agregamos, deberá entonces superar a la de ambos. "Somos demasiado clásicos debemos volvernos más flexibles, menos solemnes" (125).

La narradora está escribiendo una "novela" sobre el minuto más largo que ha registrado la historia literaria, un minuto ficticio que es, sin embargo, un minuto espléndidamente verdadero (124). Esto, que parece un juego, que es un juego, es, sin embargo algo muy serio: "Es el intento *desesperado* de cercar con innumerables palabras una aproximación al conocimiento de un absoluto intuido y luego desvanecido —esa novela sólo podría ser escrita por una mujer porque únicamente las mujeres se aferran tan obstinadamente a cualquier ficción de absoluto" (55). Hay una urgencia que va más allá de lo meramente lúdico. Es como el juego de ajedrez, un juego en el que se decide la suerte de un personaje —precisamente, en la obra hay una referencia al film "El séptimo sello" de Ingmar Bergman en el que el caballero andante Antonius Block juega una partida de ajedrez con la muerte, frente al mar. El personaje de la obra de Julieta Campos también está frente al mar; mira el mar y, al mirarlo, se mira. El mar es su espejo. Esta mujer sin historia no puede dejar de contemplar el mar. "A la vez dos narradores, una mujer y un hombre, se obstinan en hacer de ella el personaje, en un caso central y en el otro marginal, de dos novelas de las cuales sabemos muy poco" (130). El único hecho consignado es el siguiente: "a las cuatro de la tarde del domingo ocho de mayo de 1971, una mujer mira desde la terraza de un cuarto llamado 'El Mirador' en un hotel de Acapulco, hacia un punto situado precisamente frente a ella, unos treinta metros más abajo, un punto donde se encuentra un islote escarpado, un promontorio aislado, un peñasco erosionado por el oleaje. . . Este es un hecho real. El único hecho real. Todo lo demás que pueda decirse en torno, acerca o sobre esa mujer y su manera de mirar el mar depende únicamente de la voluntad de un narrador situado en otra terraza, la del cuarto llamado 'El laberinto', que la convertirá o no en el personaje marginal de un relato al estilo de *A sangre fría*, y de la fantasía de una narradora sentada, a la vez, en uno de los escalones del promontorio y frente a un escritorio de maple americano, donde escribe con una pluma verde, en tinta verde, a lo ancho de un cuaderno rayado. . ." (86-87). La mujer que mira al mar recuerda, sueña, anticipa; las palabras la abandonan.

8 Ideas sobre la novela (Madrid: Espasa Calpe, 1964), p. 161.

9 Véase el artículo de Hugo J. Verani, "Julieta Campos y la novela del lenguaje", *Texto crítico*, No. 5 (1973), pp. 132-49, donde se hace un excelente análisis de la obra de la escritora.

Su mirada excluye las palabras. Y estas palabras que abandonan a la mujer son recogidas por la otra mujer, la que está sentada frente al escritorio, que las coloca una detrás de otra en su cuaderno. A la vez nosotros, los críticos, perpetuamos la cadena, con más palabras aún, que pretenden “explicar” el proceso de la obra que tenemos en nuestras manos. Pero, ¿cómo hacerlo, sino con palabras? “La novela perfecta”, nos dice Julieta Campos, “tendría la forma de un reloj de arena. Esta novela no sería más, ni menos, que la destilación precisa del tiempo en una serie casual de palabras” (92-93). Si esto es lo que intenta hacer en *Sabina*, si el texto de la obra no es más que una “serie casual de palabras”, tal vez el crítico deba responder de la misma manera: con un texto sobre el texto. Habría que descifrar códigos, establecer nuevos sistemas. Los métodos críticos conocidos no nos ayudan. Si la escritora postula un libro que no se ha escrito nunca, algo que no es ni novela, ni cuento, algo completamente nuevo —¿no debería la crítica responder con algo completamente nuevo también?

La novela nos presenta la conciencia de la escritura. ¿Podría la crítica hacer lo mismo, o es lo que siempre ha hecho y, en ese sentido, ha influido en la escritura? No es que la novela no *diga* nada. Dice mucho, en 179 páginas de palabras, pero no desarrolla temas ni personajes de la manera a la que el lector está acostumbrado. Por lo tanto, el aparato crítico conocido no basta —no funciona— para acercarse a este género que Julieta Campos nos ofrece. ¿Cómo analizar, entonces, esta obra, ya que, como críticos, debemos analizarla? Respondemos con nuestras palabras a las palabras del texto —el poder de la palabra funciona también para el crítico, ya que la escritora ha optado por él. No podemos —y no debemos— ver más allá del texto. Debemos en todo momento, quedarnos *en* el texto. Así como este texto nos ofrece una mirada a una escenografía, el crítico sólo puede ofrecer *su* mirada a la obra. El reflejo deslumbrante del sol de las cuatro, que seduce al personaje, debe seducir también al crítico. No puede hacerlo de otra manera —no *debe* hacerlo tampoco, porque entonces ofrecería interpretaciones gratuitas, *extra-textuales*. Debemos entrar en el texto, compartir la mirada y ser un personaje más. Así como la novela pretendería describir un instante, la crítica no puede ir más allá de ese instante. Como consecuencia, por lo tanto, se debe optar por ese recurso propuesto por Marcuse: el reconocimiento dialéctico de la ausencia que sería, en último término, el silencio. Desde el rincón donde leemos, tenemos que empezar a ver, con los ojos de una mujer de cabellos rojizos llamada Sabina, el promontorio y el mar.

¿Cómo concluye una obra de este “género”? Con la *conciencia* del final, expresada así: “Me advierten que es indispensable, por lo menos, una apariencia de término, la ficción de un punto final. Y lo pongo. Pero éste no es el fin, sino el principio” (179). También nosotros necesitamos esa ficción del punto final, que, como Julieta Campos, ponemos, esperando como ella que éste no sea el fin, sino el principio.

George Mason University.