



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DOCTORADO EN HUMANIDADES
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN TEORÍA LITERARIA

TESIS DE INVESTIGACIÓN DOCTORAL

ESCRIBIR LA ISLA: UNA ESPACIALIDAD LÍMITE

LA EXPERIENCIA LITERARIA DESDE EL ENFOQUE DE MICHEL FOUCAULT
Y SU CONFIGURACIÓN EN DOS NOVELAS DE JULIETA CAMPOS

(TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA
Y EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE)

PRESENTADA POR
ELBA MARGARITA SÁNCHEZ ROLÓN

ASESORA: DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2008

*A mis padres:
Consuelo Rolón e Ignacio Sánchez,
por su invaluable ejemplo y capacidad de amar*

*A mis hermanos:
Ignacio y Ana Sánchez,
cómplices incondicionales*

*A mis colegas y amigos:
Ismael, Norma, Juan y Luis,
por sus valiosos consejos y apoyo*

*A todos mis alumnos:
fuente constante de inspiración
y motivo para seguir adelante*

*A Rogelio,
compañero de toda travesía*

*A la memoria de mi maestro
Sergio René Lira Coronado*

AGRADECIMIENTOS

Con todo mi reconocimiento y respeto, agradezco a la Dra. Aralia López González por creer en mi proyecto y por brindarme siempre su apoyo y guía en el proceso de investigación. Esta tesis no habría sido posible sin su asesoría, paciencia y consejos, así como sin el ánimo y calidez para impulsarme a seguir adelante. Este reconocimiento es tanto a su rigor, disciplina y responsabilidad con la actividad intelectual, como a su comprensión y ejemplo a nivel personal.

A mis lectores, Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Dr. Adrián Giménez-Welsh, Dr. Alejandro Higashi y Dr. Rodolfo Cortés agradezco sus comentarios, sugerencias y atenta revisión del trabajo; así como su disposición al diálogo y admirable compromiso académico. Sus valiosas observaciones constituyen desde ahora una guía para continuar con varios intereses académicos que se desprenden de esta experiencia de investigación.

Agradezco, también a la Dra. Ana Rosa Domenella y la Dra. Lillian von der Walde por su invaluable apoyo y la confianza que me brindaron como coordinadoras y académicas del programa.

Finalmente, agradezco al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACyT) por el apoyo otorgado para la realización de esta tesis; y hago explícita mi gratitud con la línea de Teoría Literaria del programa de Doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa por el respaldo académico que hizo posible el desarrollo de esta investigación doctoral.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
<i>Rumbo a la experiencia literaria desde Michel Foucault</i>	3
<i>La práctica reflexiva y la “caja de herramientas”</i>	6

PRIMERA PARTE

HABLAR DE EXPERIENCIA EN LA LITERATURA

CAPÍTULO I. LA LITERATURA EN LA OBRA DE MICHEL FOUCAULT	12
1.1. Los estudios sobre literatura	12
1.2. El interés por la literatura	22
1.3. Entorno crítico: apuntes generales sobre afinidades y diferencias	27
CAPÍTULO II. PENSAR Y HABLAR DE LITERATURA:	
MICHEL FOUCAULT Y EL ENFOQUE ONTOLÓGICO	38
2.1. Hacia una ontología de la literatura	39
2.2. La literatura como <i>contradiscurso</i> :	
pensar la crítica ante la disciplina, el comentario y el autor	47
2.3. Hablar de literatura: horizontes y posibilidades	57
2.3.1. Horizontes de la crítica literaria: metalenguaje y repetición	57
2.3.2. El análisis de la espacialidad del lenguaje en la literatura	63
CAPÍTULO III. MICHEL FOUCAULT Y LA EXPERIENCIA LITERARIA	70
3.1. Introducir la experiencia: implicaciones preliminares sobre lo unitario	71
3.1.1. Las escrituras-experiencia de Foucault	72
3.1.2. La noción de experiencia: un apunte sobre	
tres caracterizaciones distintas	77
3.2. Situar en el pliegue: la experiencia <i>en</i> la literatura	79
3.3. Figuras de la experiencia moderna de la literatura	86
3.3.1. El habla de Edipo: Yocasta, la transgresión	89
3.3.2. El habla de Orfeo: Eurídice, la muerte o la pérdida	96
3.4. El enunciado literario	104

SEGUNDA PARTE

LA EXPERIENCIA LITERARIA EN *TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA*

SABINA Y EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE DE JULIETA CAMPOS

CAPÍTULO IV. CARTOGRAFÍA DEL DESEO: EL RECORRIDO LITERARIO DE JULIETA CAMPOS..113

4.1. El pliegue de lo disímil: vida y prácticas literarias	114
4.1.1. La casa y el viaje: de La Habana a París	114
4.1.2. El amor y la muerte: México y los primeros textos (1955-1970)	120
4.1.3. Deseo y mirada sobre la escritura: espacios reflexivos (1971-1982)	130
4.1.4. La experiencia de Tabasco (1982-1988) y el retorno a la escritura de la isla	136
4.2. Itinerarios de la crítica: lecturas de sus textos	141
4.3. Algunas pautas del recorrido crítico: mirada reflexiva y singularidad	148

CAPÍTULO V. LA AGONÍA DE LA DESINTEGRACIÓN:

ESPEJOS Y MÁRGENES DE LA ESCRITURA LITERARIA	152
5.1. El deseo de integración: búsqueda de orden y sentido en la literatura moderna	153
5.2. Apuntes sobre procedimientos de integración en las novelas	163
5.3. El nudo en la red: integración de una travesía imaginaria	169
5.4. Travesías e islas: convivencia de actos críticos y prácticas literarias	179
5.5. Escribir para perder el rostro	188
5.5.1. La desaparición-inserción de quien escribe	189
5.5.2. Los pliegues entre lectura y escritura: la incitación al lector	195
5.6. El encuentro entre ética y estética en la práctica literaria	200

CAPÍTULO VI. EL MURMULLO INCESANTE DE LA PALABRA: DEL LABERINTO	
A LA BÚSQUEDA LITERARIA EN <i>TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA</i>	204
6.1. El hilo roto de Ariadna: de la fábula al espacio ficcional	205
6.2. Las sombras de yo: la experiencia del afuera y el compañero	229
6.3. La experiencia límite en el espacio literario: teatro y muerte de Edipo	244
6.4. Un instante de agonía: la literatura ante el abismo	256
CAPÍTULO VII. LA ESCRITURA DEL DESEO: LA ISLA Y EL VIAJE IMAGINARIO	
EN <i>EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE</i>	265
7.1. El archipiélago de la escritura: la multiplicidad de la historia única	266
7.2. La sala de los espejos: los sujetos y las máscaras	279
7.3. Un inventario de islas: la autoimplicación en el <i>Islario</i>	288
7.4. Un naufragio infinito: el habla de Orfeo	296
CONCLUSIONES.	
<i>La crítica en la persistencia del abismo: literatura y pensamiento</i>	302
BIBLIOGRAFÍA	311

INTRODUCCIÓN

En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault anota que entre las preguntas que actualmente atraviesan nuestra posición dentro de una historia del pensamiento se ubica, en primer término, aquélla dirigida al ser del lenguaje. De ella se desprenden las indagaciones sobre el sentido como un problema a tratar, la relación del hablante con las palabras y, afectada por todas éstas, el modo particular de ser del lenguaje en la literatura: “¿Qué es pues este lenguaje que no dice nada, qué no se calla jamás y que se llama ‘literatura’?” (1999d: 298). Una pregunta que habita no sólo en los estudios literarios o discursos críticos cercanos, sino en el seno mismo del espacio literario: pensamiento ligado al habla y literatura que se piensa en su acontecer.

Al respecto, Roland Barthes ha señalado que la escritura no puede entenderse ya como un simple medio o instrumento, puesto que no es modo para “extender” la literatura, sino un “modo de pensarla” (cfr. 1996a: 23). En coincidencia con estos planteamientos, pueden localizarse múltiples prácticas literarias donde la crítica no constituye una tarea ajena a su propio recorrido. A la par, la crítica misma presenta itinerarios heterogéneos en constante replanteamiento. Desde la distancia de propuestas teóricas y críticas enfocadas en la formulación de un discurso propio para abordar el texto literario, hasta la cercanía de la literatura con la reflexión realizada en ella misma, las separaciones o encuentros constituyen un amplio campo problemático: un espacio límite donde las escrituras adquieren resoluciones diversas.

Interesan aquí, aquéllas prácticas reflexivas y literarias que no omiten la opción fronteriza, es decir, que asumen un pliegue, cruce o encuentro entre pensamiento y espacio literario. Con el interés de indagar algunas de sus posturas y configuraciones, en la primera parte de esta investigación me enfoco en el análisis y replanteamiento de las propuestas de Foucault sobre esta coexistencia posible. Dos consideraciones guían esta elección: la poca atención por parte de los estudios literarios a sus aportaciones en este ámbito y el énfasis en ellas de una experiencia crítica elaborada en la literatura misma.

Por otro lado, pensar y hablar de esta convivencia requiere indagar su configuración específica y singular en prácticas literarias concretas, dado que la propuesta misma confiere especial importancia al acontecer enunciativo de este pliegue. Para ello, me concentro en el análisis de dos novelas de Julieta Campos: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) y *El miedo de perder a Eurídice* (1979). Esta segunda elección corresponde a la posibilidad de encontrar en ellas propuestas reflexivas en una proliferación de figuras y no sólo en la presencia de elementos metatextuales o metaficcionales. Al respecto, es necesario apuntar desde ahora la distancia de este planteamiento de pliegues entre pensamiento y literatura con la ubicación solamente de recursos o mecanismos textuales: éstos tendrán relevancia en cada caso, pero no conforman por sí mismos el objetivo de este trabajo. Cabe mencionar, además, que acentuar estas características en las novelas seleccionadas de Campos no implica desconocer que en otros textos literarios pueden localizarse, a su vez, otras distintas realizaciones de este encuentro, interesantes por sí mismas. Sin embargo, el interés sobre estas dos novelas de la autora se ve reforzado por su repetida ubicación en un sector de la crítica como escrituras donde lo único imperante es el lenguaje, cuando considero que sus alcances y propuesta rebasan por mucho estas afirmaciones. Así, el enfoque esbozado apenas en estas

líneas iniciales tiene como objetivo para esta segunda parte del trabajo, mostrar o *hacer hablar* las singularidades de estos textos y contribuir al recorrido crítico con una perspectiva distinta; en la cual, puede adelantarse, no son el soporte formal y su disposición lo único a analizar o subrayar. En síntesis, la elección de estos textos, así como el estudio inicial de las aportaciones de Foucault a los estudios literarios, responden tanto a su regularidad respecto a esta convivencia de pensamiento y literatura, como a su carácter de búsqueda infinita, abierta y no reducida a lo formal. Estos elementos se analizan en los diversos capítulos y constituyen el enlace entre estos dos ámbitos: la literatura como espacio privilegiado para el pensamiento, por medio de figuras y el modo de ser de su lenguaje.

Ahora bien, si esta ruta general contempla una cercanía posible y probable entre crítica y literatura, la formulación de interrogantes en esta investigación no puede dejar de conferir importancia tanto a las sugerencias reflexivas de los textos abordados, como a la configuración de ellas a partir de una mirada crítica; considerados espacios inseparables de una *práctica reflexiva* de la literatura. En este sentido, puede anotarse como finalidad de este trabajo: la indagación de la posibilidad de lectura de un espacio de convivencia entre acto crítico y práctica literaria. La organización de los capítulos es doble, de acuerdo la delimitación planteada antes.

Rumbo a la experiencia literaria desde Michel Foucault

Podría parecer que un autor como Foucault no requiere presentación, pero si se le vincula con el análisis literario surge la necesidad de un preámbulo, debido a la amplia repercusión que puede reconocérsele en otras ciencias sociales y humanas, y a la comparativamente escasa

noticia que encontramos de él en este campo. Sin embargo, la literatura no es ajena a su obra; al contrario, constituye un ámbito de interés destacado por la gran cantidad de reflexiones dedicadas a él y por la importancia que le confiere una y otra vez en los momentos más “improbables” de su escritura. No se trata solamente de algunas páginas dispersas o de textos menores. Los estudios literarios de Foucault constituyen toda una gama de planteamientos sobre las prácticas literarias, sus vínculos diversos con otros enunciados existentes y la pregunta por las condiciones que permitirían hablar de ellas.

En esta exposición inicial de los recorridos literarios de Foucault se revisan y proponen pautas para hablar de *experiencia en la literatura* como punto de partida imprescindible para dar solidez al análisis posterior; pero, además, para valorar las repercusiones de un vínculo posible entre crítica y literatura, también, en la obra de este autor. Así, estas formulaciones reflexivas adquieren interés por sí mismas en el campo de los estudios literarios, al tiempo que establecen una relación con prácticas literarias singulares, dos novelas de Campos, en el convencimiento de su pertinencia para las interrogantes que éstas sugieren. Su función es, por tanto, doble: por un lado, constituye un acercamiento a las posibilidades reflexivas y críticas de las propuestas foucaultianas como objetivo inicial; y, por otro, en la segunda parte de este trabajo, se asume como enfoque de análisis de un corpus particular, dando paso al segundo objetivo de la investigación.

Hablar de las propuestas de Foucault implica adentrarse en una obra sumamente compleja por las redes que tiende hacia diversas disciplinas, por la elaboración siempre en proceso de su escritura, por los diversos momentos superpuestos que pueden reconocerse en el itinerario de su pensamiento y por la gran cantidad de diálogos establecidos con otros autores. Una primera precisión surge en este punto: no es posible abordar las reflexiones de Foucault

sobre literatura sin reconocer los vínculos y deslizamientos de intereses y propuestas en el resto de su obra, aunque no se trate aquí de establecer una exposición de las repercusiones e itinerarios diversos de la obra foucaultiana. En este sentido, parece indispensable admitir la conciencia de que los múltiples caminos abiertos por los textos de este autor ameritan investigaciones directamente centradas en ellos a partir de otros campos problemáticos. Interesa aquí, solamente, su propuesta sobre la experiencia crítica de la literatura. El límite se encontrará, por tanto, en las reflexiones de Foucault sobre literatura desde un enfoque ontológico propuesto en la década de los sesenta que, si bien implican la relación con otras temáticas en una serie de interrelaciones y sugerentes vínculos, en esta investigación tienen como objetivo explorar las posibilidades y condiciones de una experiencia reflexiva de la literatura. Por ello, adquieren márgenes sobre los cuales se realizarán solamente las puestas en relación que se consideren pertinentes para no perder la ruta propuesta. La extensión de las páginas de esta primera parte estará acotada, entonces, por estas consideraciones. Es indispensable, sin embargo, reconocer que será siempre más lo que quede abierto a otros recorridos, que lo abordado aquí. Dar cuenta de estos límites cuando empiezan a abrirse a la tentación reflexiva, es una responsabilidad que no puede evadirse, así como lo es no abordar a la ligera temáticas fuera del marco de esta investigación, con la aventurada y grata certeza de que todavía restan muchas páginas por escribirse y muchas lecturas posibles sobre los estudios literarios de este autor francés.

Es importante precisar, desde ahora, que pensar aquí la literatura como experiencia no implica un retorno a las propuestas de lectura de vivencia personal en el texto o acumulación de conocimientos en o por medio de él. Por el contrario, se ha optado por el enfoque de la experiencia literaria de Foucault, precisamente porque permite diluir cualquier presupuesta

oposición entre sujeto y texto, así como la distancia entre crítica y literatura. Esto porque considera todos los elementos mencionados como parte del acontecer de la literatura en tanto espacio de experiencia, fuera de toda representación posible. Desde esta perspectiva, puede adelantarse que la experiencia será punto de encuentro o pliegue de lo diverso. Sin embargo, este término –como la obra de Foucault– es complejo y puede prestarse a múltiples lecturas. Con la finalidad de dar claridad a esta noción, es indispensable abordar otros aspectos de su entorno reflexivo, por lo menos, de manera panorámica en las páginas iniciales, correspondientes a la primera parte de este trabajo.

La práctica reflexiva y la “caja de herramientas”

Como he anotado ya, la segunda parte de este estudio mantiene una doble posición con los capítulos anteriores. Es, simultáneamente, independiente en sus objetivos directos de análisis de algunos textos literarios de Campos y dialogante con las propuestas foucaultianas sobre la experiencia literaria desde un enfoque ontológico. Esta dualidad responde a la ubicación, primero, de la necesidad de revisar, de manera general, los planteamientos foucaultianos sobre literatura en su propio entorno crítico y configuración de posturas, donde se destacan algunas de sus aportaciones a la crítica literaria; y, segundo, al criterio de no reducción de la obra literaria a estas nociones reflexivas, a favor de la repetición de regularidades y diferencias de sus preguntas y cuestionamientos en los propios textos literarios. Esta segunda parte, descansa, sin embargo, en las aportaciones que puede tener, en un análisis concreto, el cambio de enfoque propuesto por los estudios literarios foucaultianos.

En este sentido, la revisión de las propuestas de Foucault sobre literatura funciona como un punto de mira posible respecto a las prácticas literarias y no como un modelo a seguir. Más que una separación de teoría y práctica, la búsqueda persigue dos espacios de *práctica reflexiva* sobre lo literario: la esbozada por Foucault desde sus *textos-experiencias* que funcionará como mirador para un segundo territorio: el de algunos textos literarios donde las preguntas por la literatura y sus configuraciones tendrán formulación propia.

En un diálogo entre Gilles Deleuze y Foucault en marzo de 1972, “Los intelectuales y el poder”, estos dos autores coincidirán en entender sus textos como “cajas de herramientas”, enmarcados en la posibilidad de “un nuevo modo de plantear las relaciones entre teoría y práctica” (Deleuze en Foucault, 1999b: 105). La perspectiva propuesta considera que la práctica deja de ser una “aplicación de la teoría”, para concebir la teoría como una práctica; así lo señala Foucault: “En este sentido la teoría no expresa, no traduce, ni aplica una práctica; es una práctica. Pero una práctica local y regional, como usted dice: no totalizadora” (1999b: 107). Al respecto, añade Deleuze, “La teoría no se totaliza, se multiplica y multiplica”, puesto que se constituye en lente que acciona sobre el exterior respetando y resaltando su singularidad, a la vez que se reconstituye como herramienta propia para cada texto en particular (1999b: 108)¹. La crítica adquiere, de esta manera, el rango de acción sobre un exterior, fuera de cualquier carácter de aplicación de elementos teóricos generalizantes.

¹ Una afirmación muy similar a las expuestas en este diálogo de 1972, incluso en su elaboración enunciativa, se encuentra en *Rizoma* de Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Cuando se le pregunta a Michel Foucault qué es para él un libro, responde: es una caja de herramientas. Proust, que pasa, sin embargo, por altamente significativo, decía que su libro era como las gafas: ved si os convienen, si percibís gracias a ellas lo que de otro modo no hubierais podido percibir; si no, dejad mi libro, buscad otros que os irían mejor. Encontrad trozos de libros, los que os sirven o los que os van. Nosotros no leemos ni escribimos ya a la antigua usanza. No hay muerte del libro, sino otra manera de leer. En un libro no hay nada qué comprender, pero sí mucho de qué aprovecharse. Nada a interpretar ni a significar, pero mucho a experimentar. El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser una pequeña herramienta en un exterior. No representación del mundo, ni mundo como estructura significativa” (2001: 39).

El matiz anterior es de especial importancia, dado que se vincula a la propuesta de lectura desde la noción de experiencia literaria. Al respecto, se revisa, también, la correspondencia existente con las prácticas de escritura foucaultianas, donde él mismo señala que lo relevante reside en la experiencia propiciada por el texto, y no en sus demostraciones o constataciones. Así, la práctica reflexiva se encontrará localizada en un entorno concreto y será múltiple, como señala Deleuze, por la heterogeneidad de ese exterior donde acciona.

En el caso concreto del texto literario y su crítica, se propone un reconocimiento inicial de lo heterogéneo de cada práctica literaria. En congruencia con este criterio, esta postura implica un rechazo de toda presuposición teórica totalizante sobre la práctica singular, a favor de hacer hablar su especificidad, es decir, la forma en que cada práctica literaria se pregunta por la literatura, se configura en su espacio y asume un modo de ser del lenguaje en sí misma, por supuesto, en un movimiento de apertura a otros enunciados existentes con los que puede sostener diversas regularidades.

De esta forma, la propuesta foucaultiana funciona como punto de mira o herramienta, para hacer hablar la experiencia en prácticas literarias concretas. Podría decirse, tomando la imagen de Proust, citada por Deleuze, que los elementos reflexivos anotados en los tres primeros capítulos constituyen solamente los “lentes” (cfr. Deleuze en Foucault, 1999b: 107-108), entendidos como focos de atención, donde las configuraciones de los textos literarios plantearán sus propias rutas y recorridos posibles. Así, como se verá, las reflexiones de Foucault sobre la literatura moderna no componen un modelo o parámetro de verdad, sino un entorno de posibilidades de mirada sobre prácticas literarias que deben hacerse hablar en el acto crítico, para mostrar las regularidades y diferencias que las hacen ser tales. Todo ello, bajo la consideración de que cada texto literario, más que elaborar su propia “teoría” –en el

sentido generalizante que puede tener esta noción— configura y hace propicia una experiencia, nunca idéntica ni *aplicable* al resto de los enunciados literarios.

El punto de mira o herramienta literaria foucaultiana expuesta en la primera parte de este trabajo traba, entonces, un diálogo con la obra de Campos que puede sintetizarse en el énfasis hacia la pregunta por el modo de ser de su literatura. Los pliegues o encuentros entre crítica y literatura, entre textos ajenos y propios, entre autor y lector, entre vida y escritura, y otros en las novelas a analizar de Campos, tendrán cabida en el entorno de la elección de este ángulo de mirada sobre la práctica literaria. Por ello, para la formulación de esta perspectiva crítica se considera inicialmente el entorno ontológico como ámbito de residencia, es decir, la repetición de la pregunta por el ser de la literatura dentro de la práctica literaria misma. Esta repetición constituye, en rasgos generales, la experiencia literaria que se busca hacer hablar. De tal manera, el análisis de su configuración se ubicará en diversos ámbitos: su conformación en el espacio literario, así como el análisis de la distancia que establece el lenguaje respecto al mundo.

Como señalé antes, las dos novelas de Campos a analizar son aquéllas donde la escritura se corresponde, de manera más evidente, con un proceso reflexivo. En *Sabina* y *Eurídice*, como ha señalado Francescato para la primera de ellas, la evasión constante de la fábula y de la continuidad narrativa, así como el entramado no uniforme de enunciados sobre su espacio laberíntico constituyen un reto para la crítica, ya que en estas dos novelas no sólo se cuestiona el papel del crítico, sino que éste debe buscar otras maneras de pensar su relación con los textos (1981: 121). Considero, por tanto, que concentrarse en la anécdota, los personajes y la organización formal de *Sabina* y *Eurídice* puede resultar insuficiente, si no se indagan, además, las implicaciones radicadas en la conformación del enunciado: reflexiones y

toma de postura respecto al lenguaje y al espacio literario, donde el sujeto se configura también. Desde esta perspectiva, puede afirmarse como punto de partida que novelas como *Sabina* y *Eurídice* exponen en cada uno de sus giros enunciativos la posibilidad de leer propuestas sobre lo literario.

Por tanto, la segunda parte de la investigación se orienta a la exploración en este corpus de las figuras constitutivas de dos ámbitos principales: la experiencia crítica de la literatura y la especialización del límite, donde se contemplan el habla de la pérdida y el habla de la transgresión. Se incluye, además, un capítulo introductorio (cap. IV) que está conformado por un panorama general de las escrituras de Campos y por los itinerarios que la crítica ha seguido para abordarlas. En esta línea, la lectura explora la opción de analizar en estos textos el encuentro de su forma –disposición múltiple de los signos– con lo informe o apertura –elaboración reflexiva, posturas sobre la literatura y travesías o búsqueda de lo literario. No se desconoce, con ello, la posibilidad de otros recorridos críticos dejados al margen en éste; así como no se busca privilegiar ni la descripción formal ni la indagación de lo informe, sino su punto de encuentro, ahí donde el habla ficcional se hace posible.

En las siguientes páginas se inicia, así, un recorrido de lectura trazado sobre senderos propiciados por los textos mismos y por la reflexión sobre la literatura moderna de Foucault, con la finalidad de que ésta última pueda permitir accionar sobre estas prácticas literarias como instrumento generador de encuentros; para favorecer, por lo menos, una de las perspectivas posibles para pensar y hacer hablar a estas escrituras. ¿Qué es la literatura? y ¿cómo es posible hablar sobre ella?, son, finalmente, las preguntas que guían y congregan los diversos elementos del recorrido propuesto.

PRIMERA PARTE

HABLAR DE EXPERIENCIA EN LA LITERATURA

CAPÍTULO I

LA LITERATURA EN LA OBRA DE MICHEL FOUCAULT

*me doy cuenta de que no he escrito más
que ficciones*

Michel Foucault, *Microfísica del poder*

No son pocos los textos que Michel Foucault dedica a los estudios literarios, ni menor la importancia que merecen para la reflexión sobre literatura. Sin embargo, la insuficiente atención de la crítica enfocada a los itinerarios foucaultianos y de los estudios sobre crítica literaria hace necesario una exposición inicial e introductoria que permita ubicar sus planteamientos en su entorno crítico y reconocer algunas de sus principales rutas. Así, estas líneas presentan solamente un recorrido general por sus estudios literarios y su entorno crítico, al mismo tiempo que una lectura del interés de Foucault por este campo. Todo ello, con la finalidad de ir colocando las bases para la exposición posterior de sus aportaciones a los estudios literarios y dar cabida a la posibilidad de hablar de la experiencia literaria.

1.1. Los estudios sobre literatura

El interés de Foucault por la literatura es notorio principalmente en sus textos de la década de los sesenta, y producto de asiduas lecturas de René Char, Raymond Roussel, Maurice Blanchot, George Bataille y Pierre Klossowski, entre otros. No puedo dejar de señalar, a este

respecto, la impronta que ocasiona en Foucault la representación de *Esperando a Godot* de Beckett en enero de 1953 en París, hasta considerarlo: “un espectáculo que te deja sin habla” (Foucault cit. por Eribon, 1999: 91). Este acontecimiento marca, como él mismo ha señalado, una especie de ruptura que lo conduce a leer a Bataille y Blanchot, autores con quienes expresa una profunda identificación. Esta ruptura, a decir de Didier Eribon, “abre entonces para Foucault el periodo de fascinación literaria, que conservará su fuerza de impacto hasta finales de la década de los sesenta” (1999: 91). No obstante, esto no impide afirmar que la literatura seguirá teniendo un espacio dentro de su obra, aun cuando en sus textos posteriores su vínculo con los temas tratados y las reflexiones sobre ella pierdan extensión y énfasis. En un afán de precisión, puede aclararse también, que es en realidad hasta la publicación de *Las palabras y las cosas* y, más exactamente, hasta *El pensamiento del afuera*, ambos de 1966, cuando la literatura tiene su espacio propio, por supuesto, en coincidencia y apertura a otros ámbitos (cfr. Lanceros, 1996: 55 y Castro, 2004: 205). De esta manera, aunque estoy de acuerdo con Eribon al afirmar el impacto de la literatura en la obra de Foucault durante toda esta década, considero que es necesario mencionar la concentración de los estudios sobre literatura entre 1962 y 1966.

Respecto a la organización de la literatura en su obra, Foucault admite como puntuales los tres ejes propuestos por T. Shimizu en 1970 en la entrevista “Locura, literatura, sociedad”: “El primero, alrededor del problema de la locura, está representado por Hölderlin y Artaud. El segundo, alrededor del problema de la sexualidad, por Sade y Bataille. Y el tercero, alrededor del problema del lenguaje, por Mallarmé y Blanchot” (T. Shimizu en Foucault, 1999a: 370). Una distribución que no obedece a etapas delimitadas temporalmente o fronteras tajantes entre

textos: sino a estudios que se ocupan de estos tres ámbitos con mayor énfasis en alguno de ellos y, de esta forma, se enlazan.

El lenguaje ocupa un lugar preponderante dentro del interés de Foucault por la literatura, al grado de señalar la relación del sujeto con el lenguaje como objeto de todo discurso crítico: “no la relación de un hombre con el mundo, ni la del adulto con sus fantasmas o su infancia, ni la de un literato con la lengua, sino la de un sujeto hablante con este ser singular, difícil, complejo, profundamente ambiguo (ya que designa y da su ser a todos los demás, incluido a sí mismo) y que se llama lenguaje” (Foucault, 1996: 211). La importancia que adquiere la relación del sujeto con el lenguaje en la obra de Foucault puede considerarse una regularidad que atraviesa sus diversos itinerarios intelectuales. Los estudios literarios no son la excepción. En todos ellos, a pesar de poder localizar los tres ejes propuestos por T. Shimizu, la reflexión sobre el sujeto y el lenguaje conserva un lugar privilegiado, y articula las reflexiones sobre locura y sexualidad. Debe distinguirse también la ubicación histórica de obras y autores abordados por la mayoría de estos estudios, ya que da cuenta del interés de Foucault no por la literatura en general, sino por lo que considera la literatura moderna, surgida en el siglo XIX y confrontada con sus propios límites en el siglo XX (ver Foucault, 1999d: 293-294 y cfr. Castro, 2004: 205).

Desde el “Prefacio” a la primera edición de su famosa *Historia de la locura en la época clásica* (1961) –excluido en la edición de 1972–, Foucault plantea la existencia de una estrecha relación entre lenguaje y locura. En él, se presenta la locura como “un modo de ser del lenguaje, aquel en el que la transgresión es su propia confirmación” (Gabilondo int. a Foucault, 1996: 22). La locura es caracterizada en este texto como un lenguaje de la ausencia o una “ausencia de obra” (Foucault, 1999a: 124). Sobre este tema volverá en “Rousseau juez de

Jean-Jacques. *Diálogos*” de 1962, donde se incluye al final una especie de diálogo de Foucault consigo mismo. Las reflexiones sobre el lenguaje, la obra y la locura serán el contenido central de las preguntas que el autor se dirige. El fragmento final de este texto abre una forma distinta de ensayo-reflexión, dado que no se presentan las conclusiones de un proceso de pensamiento, sino su trayectoria, abierta por la interlocución. A decir de Simon During, Foucault en este texto: “no sólo inaugura su propio giro lingüístico, sino va más allá, al anticipar ciertas preocupaciones de su trabajo posterior” (1992: 69)¹. Locura y lenguaje se entrecruzan una vez más en “La locura, la ausencia de obra” de 1964, donde la literatura tiene ya un lugar importante, al situar las reflexiones en las escrituras de Artaud. En este artículo se despliega, de manera directa, “esa extraña vecindad de la locura y la literatura”, ajena al parentesco psicológico o a las circunstancias de producción de un texto, y ubicada en el vacío de obra que Foucault considera propio de estos dos territorios (1999a: 276)².

Otra sugerente reflexión sobre el lenguaje se encuentra en la nota breve sobre Jean-Pierre Brisset, “El ciclo de las ranas”, publicada en junio del mismo año en la *Nouvelle Revue Française*, y antecedente del prólogo a *La Grammaire logique* de Brisset, titulado “Siete sentencias sobre el séptimo ángel” (1970). En ambos textos, Foucault acentúa su interés por la afirmación de Brisset sobre el origen del hombre en las ranas, fundado en un argumento fonológico y en la visión apocalíptica de la figura del séptimo ángel asumida por este excéntrico e ingenioso autor. La preocupación por el lenguaje provocada por Brisset, llevará a

¹ Traducción mía, original en inglés: “not only inaugurates Foucault’s own linguistic turn, it anticipates, far in advance, certain concerns of his later work on power”.

² Ver también “La locura y la sociedad”, conferencia impartida en Kyoto en septiembre de 1970 donde señala de manera muy general varias etapas de la relación entre locura y literatura (1999a: 361-368). Sin embargo, la mención de este vínculo será recurrente al grado de poder encontrarla, aunque sea mínimamente, en prácticamente todos los libros de Foucault de esta década y algunos posteriores.

Foucault de la exposición reflexiva de sus ideas a un uso de la palabra que no oculta una fascinación por ese carácter transgresor, al que dedicará cuantiosas páginas futuras.

La presencia de la literatura se desliza por varios de los textos mencionados todavía a manera de alusión o por su vecindad con los asuntos tratados –la excepción se encuentra en el estudio sobre la escritura de Artaud, correspondiente a un periodo posterior. Estaba presente también de manera indirecta en el texto previo “Introducción a Binswanger” de 1954, que contiene sugerentes reflexiones sobre el sueño y la imaginación de cierta importancia para el análisis literario, a pesar de encontrarse fuera del periodo señalado. Sin embargo, los estudios directamente orientados a este campo se abren con el artículo “El ‘no’ del padre” (marzo de 1962), acerca del estudio psicoanalítico de Laplanche a Hölderlin. En este texto, la relación entre locura y obra se traslada del sentido biográfico a su reflexión en el plano del lenguaje. También sobre lenguaje y literatura trata el artículo “Un saber tan cruel” (julio de 1962), análisis de un *relato de iniciación* (*Bildungsroman*) de Crébillon. En él, Foucault reflexiona sobre el uso literario de las figuras del velo, la jaula y el espejo. La forma en que realiza este análisis recuerda los trabajos de Gaston Bachelard, quien muere ese mismo año en París y a quien Foucault ha citado en textos anteriores (ver “Introducción a Binswanger”, 1999a: 115; original de 1954; y *Arqueología del saber* de 1969).

Merecen especial atención los años de 1963 y 1964, en los cuales Foucault desarrolla lo que será su planteamiento ontológico de la literatura. En 1963 coinciden las publicaciones de Raymond Roussel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* y varios artículos, donde puede encontrarse ya la propuesta del enfoque ontológico del lenguaje y la literatura. El primero de estos textos, *Raymond Roussel*, cuya redacción había iniciado desde diciembre de 1961, será su único libro completo de crítica literaria. Analiza en él, el

procedimiento descrito por Roussel para la escritura de sus obras, a la par que va señalando algunas pautas para el análisis literario en general³. Sin embargo, será en el prefacio de *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (1963), donde puede encontrarse una reflexión fundamental sobre el papel de la crítica que incidirá en su propuesta para abordar la literatura. En este prefacio, la reflexión sobre lo *visible* y lo *decible*, lleva a Foucault a formular el establecimiento de una “nueva alianza” entre las palabras y las cosas, fuera del marco de la representación. En general, esta “nueva alianza” cuestiona la posibilidad de la crítica entendida como comentario, descubrimiento o develamiento de lo oculto en el significante. El trabajo crítico no puede entonces reducirse al comentario de las obras, pero tampoco al esclarecimiento de la expresión de una subjetividad identificada con el autor.

Simultánea a su estima por la obra de Roussel, se enfatizará en este periodo su afición hacia los textos de Sade y Bataille. Sobre ellos será importante el “Prefacio a la transgresión”, publicado en un número monográfico de la revista *Critique* en 1963: *Homenaje a George Bataille*, tras su muerte en 1962. Revista que Bataille fundó y dirigió, y en la que Foucault publicará varios artículos posteriores y formará parte de su consejo de redacción de 1963 a 1977. En el artículo “Prefacio a la transgresión”, Foucault analiza lo que considera una “desnaturalización” de la sexualidad moderna en la transgresión abierta por Sade, y actualizada por el autor de *Las lágrimas de Eros* y *Éponine*. A la par, inicia relaciones personales con los miembros del grupo *Tel Quel* y el director de su revista, Phillipe Sollers, quien había denominado la publicación de *Raymond Roussel* como el “nacimiento de la crítica”, apenas unos meses antes. A Sollers y Alain Robbe-Grillet les dedicará el texto “Distancia, aspecto, origen” (1963), donde además del análisis realizado a sus obras, destaca

³ Este libro no será la única vez que Foucault admita su encanto por la obra de este autor: en 1964 vuelve sobre los textos de Roussel en “¿Por qué se reedita la obra de Raymond Roussel? Un precursor de nuestra literatura moderna”.

el uso y caracterización de las nociones de ficción, fábula y distancia, entre otras. Nociones que Foucault continuará utilizando en sus estudios literarios de este periodo. Es necesario destacar también que en septiembre del mismo año se llevan a cabo una serie de debates organizados por el grupo *Tel Quel* en torno al tema: “¿Una literatura nueva?”; en los cuales participa Foucault.

En cuanto al diálogo con la obra de Blanchot, existen numerosas referencias en libros, artículos y conferencias. Durante 1963, Foucault escribirá “El lenguaje al infinito”, texto que representa una apropiación y reactualización de los planteamientos de Blanchot para una ontología de la literatura. En él, Foucault hace extensivo el enfoque ontológico al lenguaje y recupera la inminencia de la muerte en la literatura, propuesta por Blanchot, para ponerla en diálogo con autores y obras que van desde Homero hasta el nacimiento de la literatura en el siglo XVIII con Sade. Sobre estas ideas vuelve en el artículo “Acechar el día que llega”, publicado también en el otoño de 1963. En este último texto, su análisis de novelas de Roger Laporte, Jean-Marie Gustave Le Clezio, Claude Ollier y Michel Butor constituye una lectura blanchotiana del anonimato de la escritura y la inminencia de la muerte. El año de 1963 cierra con un artículo heterogéneo respecto a los anteriores: “Una ‘nueva novela’ de terror”, reflexión sobre *Las aventuras de una joven hija* de Jean-Édern Hallier.

De 1964 es el “Posfacio a Flaubert” para una edición alemana de *La tentación de san Antonio*, donde destaca su filiación con la figura de la escritura de la biblioteca o “libro de los libros”. En este entorno, la creciente admiración de Foucault por la obra de Pierre Klossowski la encontramos en “Sangran las palabras” (1964), sobre su traducción de la *Eneida*; en “La prosa de Acteón” (1964); y en la correspondencia que le dirige entre 1969 y 1971. Es importante resaltar en “La prosa de Acteón”, las reflexiones sobre la noción de simulacro

retomada del autor de *Roberte esta noche*. Ambas ideas, la escritura de la biblioteca y la noción de simulacro se encuentran vinculadas de manera directa con su planteamiento ontológico.

En este mismo año, regresa a Blanchot para escribir: “El lenguaje del espacio” (1964), que corresponden a una recuperación de la propuesta de espacialidad en la literatura. Sobre este mismo punto, no puedo dejar de referir a las conferencias “Lenguaje y literatura” dictadas en diciembre de 1964 en Saint-Louis de Bruselas –mientras escribía *Las palabras y las cosas*. En ellas, las preguntas sobre el ser de la literatura y de la crítica permiten hablar ya de una ontología de la literatura en la obra foucaultiana. La relevancia de estas conferencias radica, además, en que retoman y organizan, dentro del planteamiento ontológico, las nociones de simulacro, biblioteca y ausencia de obra, entre otras. A la par, hay que destacar en estos trabajos la constante alusión a Mallarmé, cuya obra es también una referencia recurrente para Blanchot y Barthes. Otras reflexiones de Foucault sobre la obra mallarmeana se encuentran en el artículo “El Mallarmé de J.-P. Richard” de 1964 acerca del libro *El universo imaginario de Mallarmé* de Richard, publicado en 1962.

Finalmente, dentro de la obra foucaultiana, el estudio más importante sobre las propuestas de Blanchot será, sin duda, *El pensamiento del afuera* (1966), señalado ya como último texto del periodo de énfasis de los estudios literarios. No obstante, la relación entre Blanchot y Foucault más que ser personal, como señala Eribon, consistirá en un diálogo de artículo en artículo y de libro a libro (1999: 93). El mismo Blanchot escribe a su memoria *Foucault, tal y como yo lo imagino* (1986), en una exposición de admiración y respeto a quien antes le había dedicado tantas páginas y con quien afirma no haber llegado a tener contacto directo:

No coincidimos nunca, salvo en una ocasión en el patio de la Sorbona durante los acontecimientos de Mayo del 68, quizá en junio o julio (aunque me han dicho que él no estaba presente), en que le dirigí algunas palabras, ignorando él quién le hablaba (Blanchot, 1986: 7)

Anécdota al fin, pero que no deja de parecer singular si se considera la estrecha relación que tendrán las obras de Blanchot y Foucault, precisamente durante la década de los sesenta. No sólo la propuesta sobre el espacio literario estará presente en los textos de Foucault, la muerte y el problema de la desaparición de quien habla en la escritura serán temas comunes a estos autores. En el caso de Foucault, quien desarrolla una importante obra sobre los *modos de subjetivación*, corresponderá a una etapa donde escribe otro de sus textos centrales: *Las palabras y las cosas* (1966), dedicado a una arqueología de los problemas de la representación y el lenguaje; el cual concluye con su famosa y polémica afirmación acerca de la muerte del hombre (1999d: 375).

Al igual que *El pensamiento del afuera* y *Las palabras y las cosas* –textos fundamentales para la reflexión sobre lenguaje y literatura de Foucault– de 1966 es un pequeño escrito sobre Julio Verne, “La trasfábula”, donde apunta su enfoque de las nociones de fábula y ficción. Sin embargo, como señalé antes, será a partir de este año cuando cese la abundancia de textos de Foucault sobre literatura; giro notorio en la bibliografía foucaultiana. Después de 1966 podrían destacarse: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* acerca del problema de la representación, donde el tema del lenguaje sigue siendo fundamental (1968); y “¿Qué es un autor?”, conferencia dictada en febrero de 1969⁴ que incluye un interesante debate con Lucien Goldmann y Jacques Lacan, entre otros participantes. En conferencia y debate, Foucault analiza la función-autor a partir de la idea de su desaparición en la literatura

⁴ Publicada por primera vez en el *Bulletin de la Société française de philosophie*, núm. 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104; en 1970 se imparte en la Universidad de Buffalo una nueva versión. Ambas han sido publicadas posteriormente en diversas ocasiones.

contemporánea, cuestiona la caracterización unitaria de lo que llamamos “obra” y reafirma su distancia con el estructuralismo, elementos que abordaré un poco más adelante.

La aparición en 1969 de *La arqueología del saber* y la sesión inaugural de su cátedra en la Sorbona, publicada como *El orden del discurso* (1970), marcan un desplazamiento en el itinerario foucaultiano. El primer texto podría ser considerado como una síntesis y profundización de las preocupaciones por los enunciados y las prácticas discursivas que estuvieron presentes en los escritos de este autor durante toda la década de los sesenta (cfr. Foucault, 2003b: 27). Por su parte, a *El orden del discurso* no puede negársele un papel central en la obra de Foucault, fundamentalmente porque marca este cambio de rumbo en sus preocupaciones que lo llevarán a concentrarse durante los años siguientes en lo que se ha denominado una “genealogía del poder”. Entre los escritos posteriores a la década de los sesenta, donde la presencia de la literatura corresponde a alusiones menores entre páginas –no por ello poco importantes–, podrían mencionarse títulos tan conocidos como: *Vigilar y castigar* (1975), *La verdad y las formas jurídicas* (1978), *Historia de la sexualidad* en sus tres volúmenes⁵ y *La hermenéutica del sujeto* (curso 1981-1982 en el Collège de France, publicado como libro en 2001), entre varios más.

Dada la sucinta revisión anterior, la atención de este trabajo se centrará en los estudios sobre literatura o vinculados con ella en el periodo que va de 1962 a 1966; sin descartar, cuando así resulte conveniente y con las debidas precauciones, algunos elementos incluidos en textos y entrevistas posteriores. Esta delimitación responde no sólo a la importancia que puede afirmarse de la presencia de la literatura en la obra foucaultiana en este periodo, sino a que esta reincidencia reflexiva producirá aportaciones relevantes para configurar el enfoque

⁵ *La voluntad de saber* (1976), *El uso de los placeres* (1984) y *La inquietud de sí* (1984).

ontológico de la literatura propuesto por Foucault. Antes de abordar sus particularidades, cabría primero preguntarse por los motivos que conducen a este autor a dedicar tantas páginas a la literatura y una valoración del lugar que ocupa en su obra.

1.2. El interés por la literatura

¿Por qué el interés de Foucault por la literatura? Foucault no es un crítico literario en tanto sus preocupaciones parecen ajenas al afán interpretativo o descriptivo; pero tampoco es un teórico de la literatura, si se reconoce en esta tarea una pretensión unificadora de parámetros válidos para pensarla y hablar de ella: la distancia con la teoría y la crítica radica, fundamentalmente, en una pretensión no totalizante, a favor de actos reflexivos particulares en cada acercamiento a ella, donde se reconocen regularidades, pero no planteamientos generales. Esto no implica, sin embargo, que su interés por la literatura sea menor o carezca de importancia en el conjunto de su obra, y pueda considerarse una aportación significativa al campo de los estudios literarios. En el marco de los itinerarios foucaultianos, puede señalarse, como lo ha hecho Patxi Lanceros, que la literatura ocupa “un lugar *central al margen y en los márgenes*” (1996: 43), dado que abre y cierra problemáticas, al tiempo que concentra en su carácter fronterizo una potencialidad transgresora. Esto refuerza su relevancia como “una de las formas por excelencia del pensamiento” (Macherey, 1992: XV), donde la atención de la literatura al ser de su lenguaje es fundamental aquí para entenderla como tal. Señala Foucault en *Las palabras y las cosas*: “El que la literatura de nuestros días esté fascinada por el ser del lenguaje esto no es ni el signo de un fin ni la prueba de una radicalización: es un fenómeno que arraiga su necesidad en una configuración muy vasta en la que se dibuja toda la nervadura de nuestro

pensamiento y de nuestro saber” (1999d: 371). Este interés, centrado en la vinculación entre literatura y pensamiento, reaparece cuando se le cuestiona a este autor sobre el ámbito disciplinario de su trabajo y qué espacio ocupa la literatura en sus estudios.

En una entrevista realizada a Foucault en su visita a Japón durante septiembre y octubre de 1970 y publicada después con el título “Locura, literatura, sociedad”, el conductor del programa radiofónico inicia refiriéndose a él como “filósofo”. Denominación que Foucault corrige de la siguiente manera:

usted ha dicho al principio que yo era filósofo: esto es algo que me preocupa y me gustaría comenzar por este punto. Si me he detenido en esa palabra es porque no me considero filósofo. No es falsa modestia. Se trata más bien de una de las características de la cultura occidental desde hace ciento cincuenta años: la filosofía, en tanto actividad autónoma, ha desaparecido. (1999a: 370)

La explicación la proporciona en dos sentidos: si se entiende por filosofía un “lugar de elección original”⁶, entonces, “la filosofía ya no es hoy más que un oficio de profesor de universidad”, en tanto para los universitarios se convierte más en una enseñanza que en una práctica. Por otro lado –y es este punto el que me interesa destacar, puesto que no pretendo entrar en debate con el papel actual de la filosofía–, concluye señalando: “en el mundo occidental, desde el siglo XIX, o tal vez desde el XVIII, la elección verdaderamente filosófica, en otras palabras la elección original, se hizo tomando como puntos de partida dominios que ya no tienen que ver con la filosofía” (1999a: 371). Como primeros ejemplos sitúa a Freud y Marx, a quienes ha denominado en un trabajo previo “instauradores de la discursividad” (cfr. “¿Qué es un autor?”, 1999a: 344). Más adelante, en la misma entrevista, añadirá la lingüística de Saussure: “una elección original de gran importancia, mucho más que la filosofía

⁶ “Por elección original no entiendo solamente una elección especulativa, en el dominio de las ideas puras. Sino una elección que delimitaría todo un conjunto constituido por el saber humano, las actividades humanas, la percepción y la sensibilidad.” (Foucault, 1999a: 371)

neokantiana que era dominante en la época”; y va a concluir afirmando: “me intereso por la literatura, en la medida en que es el lugar en el que nuestra cultura ha llevado a cabo algunas elecciones originales” (1999a: 372).

Al respecto, puede recordarse que en *Las palabras y las cosas* (1966) –reflexiones que repite y reescribe en otros textos de la época–, para hablar del fin del pensamiento clásico, recurre a Sade con la reiterada insistencia de que su escritura participa del nacimiento de una experiencia de la modernidad: “la obra de Sade [tiene] en nuestra cultura, el papel de un incesante murmullo primordial. Con esta violencia del nombre pronunciado al fin por sí mismo, el lenguaje emerge en su brutalidad de cosa” (1999d: 123). Señala, también, que “Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico”; por ello, “Reina exactamente en su límite”. Sin él, para Foucault, no puede entenderse este nuevo espacio del pensamiento. Sobre esta importancia de Sade, comenta Lanceros que en *Las palabras y las cosas* se propone como objeto del sadismo, no el cuerpo, sino “*todo lo que puede ser dicho*” (1996: 66). De esta manera, la obra de Sade llega a representar, desde la perspectiva de Foucault, un espacio privilegiado de elección original en Occidente.

Decía antes que el interés de Foucault por la literatura no es menor. Esta afirmación se entiende mejor si se tiene en cuenta que la literatura no es sólo un tema, sino un espacio donde se gestan estas elecciones, un territorio cercano a la locura, transgresor y reflexivo. Así, el vínculo con la literatura en la obra foucaultiana tampoco se reduce a una cuestión de “estilo”. ¿Podría decirse entonces que los estudios de Foucault se ubican en lo que podría denominarse “transdisciplinariedad”? Es mucho más complicado que eso o quizá más sencillo que el término usado. Decía antes que Foucault no es un crítico literario porque no se ocupa de las tareas constitutivas de una noción común de crítica literaria –a grandes rasgos: descripción e

interpretación–; sin embargo, para decir que es un filósofo sería necesario realizar una larga reconsideración de los márgenes, opciones y prácticas de esta disciplina.

Es importante insistir que no se niega aquí la aportación de Foucault a la filosofía –o, por lo menos, a un *pensarla de otro modo*–, como no podría negársele su repercusión en otras ciencias sociales y humanas y, probablemente, si se amplía la perspectiva, en el pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo XX. Por el contrario, la pretensión es señalar la dificultad para ubicar el recorrido intelectual de la obra foucaultiana en el esquema tradicional de la división disciplinaria o reducirlo a un término como el de transdisciplina, que por tratar de agotar el problema haría confluír el carácter móvil de su obra en una terminología que puede no decirnos ya nada de él. En este sentido, coincido con la postura de Lanceros quien critica las “vanas disputas” acerca de la disciplinarietà de Foucault (1996: 36), porque, además, el mismo autor se mostró siempre renuente a las clasificaciones. En una entrevista de octubre de 1982, señala ante la pregunta por la disciplina: “No creo que sea necesario saber exactamente lo que soy”, y añade, “Mi campo es la historia del pensamiento” (1990: 142). Por ello, no ubicar a Foucault en el marco de un solo planteamiento disciplinario como característica de su obra, en coincidencia con su propia postura al respecto, es un punto de partida que permite dar cuenta de su apertura al campo de los estudios literarios, en el entorno de un espacio del pensamiento.

En síntesis, puede decirse que el interés de Foucault por la literatura incluye y rebasa una pasión personal presente en sus textos sobre este campo, al ubicarse en un itinerario intelectual no disciplinario que la reconoce como espacio de elecciones originales. Se suma a ello, su carácter transgresor y su cercanía con la locura que la colocan en un lugar privilegiado para mostrar “la incompatibilidad fundamental entre el ser del hombre y el ser del lenguaje”

(Castro, 2004: 205); incompatibilidad que podría reconocerse como uno de los problemas imprescindibles de la obra foucaultiana. No obstante, los estudios sobre la obra de Foucault en muy pocas ocasiones le confieren importancia a sus textos sobre literatura, a decir de Lanceros:

una gran parte de los escritos sobre Foucault ignora absolutamente sus ensayos sobre literatura, mientras que otra gran parte concede a dichos ensayos el favor de una líneas –predominantemente elogiosas– que no suelen pasar de la constatación de una evidente belleza formal, o –en el mejor de los casos– de la sutileza y penetración analíticas. (1996: 41)

Este mismo autor distingue en los estudios sobre la obra foucaultiana dos direcciones generales: los que la contemplan “como una sucesión de métodos (arqueología, genealogía, analítica o hermenéutica)”⁷ y los que la consideran como “una sucesión de temas o ámbitos de estudio (saber, poder, sujeto)” (1996: 18). Coincido con Lanceros, cuando afirma que ambos enfoques han dejado de lado el papel que la literatura jugaría en estos recorridos porque llegan a constituir una “amenaza” para sus pretensiones de uniformidad y secuencialidad:

puesto que incomodan, puesto que no se someten a la disciplina de la arqueología [a la que corresponderían por sus años de aparición] y así violentan la esquemática regularidad de la obra foucaultiana, es mejor prescindir de ellos, considerarlos “menores”, otorgarles la atención que merece un capricho pero sin asumir su importancia en la Obra –la mayúscula se impone– de Foucault (1996: 43)

La clara omisión de la importancia de los textos sobre literatura en el basto conjunto de estudios sobre la obra foucaultiana, criticada por Lanceros, tiene pocas excepciones⁸; y se

⁷ Esta división en tres Bloques la introduce el análisis de Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, primer texto crítico que abarca la obra de este autor en su conjunto, por lo menos hasta el momento de su publicación (1982).

⁸ Algunas de ellas se encuentran en el texto de Eugenio Triás acerca de *Raymond Roussel*, publicado en 1969 e incluido después en *Filosofía y carnaval* (1971); en *Foucault and Literature* (1992) de Simon During; en el texto de Graciela Lechuga, *Las resonancias literarias de Michel Foucault* (2004); y en el estudio citado antes de Lanceros, *Avatares del hombre. El pensamiento de Michel Foucault* (1996). Se suman a estos estudios, las introducciones de Pierre Macherey a *Raymond Roussel* (1992), de Ángel Gabilondo a la recopilación *De lenguaje y literatura* (1996), y de Miguel Morey, también a una recopilación publicada como *Entre filosofía y literatura*

suma a la exclusión de sus aportaciones en las historias de la crítica y las teorías literarias del siglo XX. En este sentido, hasta donde tengo noticia, ninguna de ellas dedica un espacio propio a la posible aportación de Foucault a este campo; motivo que apunté al inicio de este texto para detenerme en estas precisiones.

1.3. Entorno crítico: apuntes generales sobre afinidades y diferencias

La escritura de Foucault manifiesta su carácter de pensamiento en proceso. Colocarse en ella para hablar de literatura, exige indagar las pautas que la hicieron posible, así como las regularidades abiertas al diálogo que la distinguen. El enfoque ontológico a los estudios literarios es una de sus apuestas, pero como todas ellas, no surge de la nada. El entorno crítico de los años sesenta, espacio fundamental para la reflexión foucaultiana sobre literatura, se convertirá en terreno de disputas y encuentros entre modos de entender lo literario. La cercanía de Foucault con varios teóricos de la literatura y escritores de su época no es solamente un dato biográfico, sino un diálogo localizable en su escritos.

Si bien las relaciones y recorridos posibles para ubicar las propuestas sobre literatura de Foucault son amplios y poco transitados, es posible y necesario fijar límites y aludir solamente a unas cuantas reflexiones y posturas contemporáneas a sus escrituras e itinerarios. Como señalé antes, los años de 1963 y 1964 son de especial importancia dentro de los estudios literarios de Foucault, por la elaboración de su propuesta ontológica sobre la literatura. La cual se produce en un entorno de efervescencia de las reflexiones teóricas y críticas de la literatura, con las que mantendrá diversos grados de contacto. Estas divergencias y acercamientos con

(1999); por mencionar algunos. El resto constituyen en su mayoría, como lo señaló Lanceros, solamente menciones al margen.

otras formulaciones inciden en su propuesta y pueden permitir valorar sus aportaciones en el contexto donde fueron planteadas.

El estado de los estudios literarios durante la década de los sesenta tendrá como antecedente cercano el variado desarrollo de este campo en la primera mitad del siglo XX: formalismo ruso, estructuralismo checo, *New Criticism*, estilística, interpretaciones psicoanalíticas, teorías marxistas y sociológicas de la literatura, entre otros enfoques, no menos importantes. El afán por la búsqueda metodológica, así como las reflexiones acerca del lugar de la crítica y la posibilidad de hablar de literatura, conforman una gama heterogénea de planteamientos no ajenos a la vinculación entre disciplinas diversas. Puede reiterarse aquí, que el recorrido no disciplinario de Foucault exige prestar atención a otros campos, aun cuando esta puesta en contexto esté referida a sus estudios literarios.

Las propuestas foucaultianas sobre literatura tienen como entorno inmediato los actos críticos de escritores, teóricos de la literatura y otros intelectuales franceses de la década de los sesenta⁹. Al respecto, puede señalarse la importancia que había cobrado para ese momento la figura de Jean-Paul Sartre, tanto en el campo filosófico como literario. Foucault reconoce el existencialismo de Sartre, junto con la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, como las corrientes del pensamiento filosófico dominantes en su época. Señala Foucault en “El poder, una bestia magnífica”, texto de 1977: “Fui formado filosóficamente en un clima que era el de la fenomenología y del existencialismo; es decir, de formas de reflexión que estaban inmediatamente relacionadas, alimentadas y nutridas de experiencias vividas. Y era, en el

⁹ No puedo dejar de adelantar, además, la mención a los estudios que realizan en Francia varios autores de la llamada “generación del medio siglo en México”, entre ellos, Julieta Campos; fundamentalmente, durante la década de los cincuenta. Formación que dejará eco en sus obras, como da cuenta de ello el estrecho vínculo con propuestas y textos de autores franceses, además de las traducciones que varios de ellos realizan. Sobre este punto volveré más adelante ya en relación directa con la obra de Campos (ver cap. IV).

fondo, la elucidación de esta experiencia vivida lo que constituía la filosofía, el discurso filosófico” (2001b: 372; *DE II-212*)¹⁰.

En esta afirmación, como en otras muchas a lo largo de su obra, puede leerse una incomodidad manifiesta de Foucault por enmarcar en una visión antropocéntrica el acto reflexivo. Ante la fenomenología y el existencialismo, como prácticas filosóficas que vincula con la experiencia vivencial, Foucault opta por situar sus propuestas en un ámbito distinto: hay que volver a pensar al sujeto en sus *modos de subjetivación*, pero no constituirlo como parámetro válido para desprender de él la actividad crítica. Así, establece distancia con el pensamiento centrado en la figura del sujeto y su experiencia personal, al cual considera no como una sustancia, sino como una forma (cfr. Foucault, 1999c: 403; entrevista de 1984). De ahí, además, su famosa y discutida afirmación sobre “la muerte del hombre”, al final de *Las palabras y las cosas* (1966).

Me parece importante detenerme aquí para hacer notar la mención a Jorge Luis Borges que abre la reflexión en este libro, dado que se trata de la vinculación con un autor hispanoamericano leído ya desde la década de los cincuenta en Francia y cuya importancia no pasa desapercibida para Foucault, Deleuze y otros pensadores contemporáneos a ellos.

A *Las palabras y las cosas* se suman las entrevistas que Foucault concedió tras su publicación, las cuales avivaron las reacciones contra el libro por parte de los grupos más variados: marxistas, católicos y sartreanos lo consideraron una agresión. La respuesta del

¹⁰ Traducción mía del francés: “J’ai été formé philosophiquement dans un climat qui était celui de la phénoménologie et de l’existentialisme. C’est-à-dire des formes de réflexion qui étaient immédiatement reliées, alimentées, nourries d’expériences vécues. Et c’était au fond l’élucidation de cette expérience vécue qui constituait la philosophie, le discours philosophique.”

Para las citas tomadas directamente de textos incluidos en *Dits et écrits*, tomo I y II (Gallimard, 2001), se indicará después de la página respectiva el tomo al que pertenecen y la numeración que ahí presentan, la cual es manejada de manera común en diversas referencias a títulos del autor compilados aquí.

mismo Sartre tampoco se hizo esperar, y aparece ese mismo año en una entrevista para un número especial de la revista *L'Arc*. Sartre señala que el libro de Foucault constituye “la última barrera que la burguesía pueda levantar aún contra Marx” (1966: 86). Su crítica se centra en lo que llama una postura “anti-histórica”, por considerar que el pensamiento foucaultiano no puede evadirse de la *historicidad* del hombre, aunque así lo pretenda (cfr. Eribon, 1995: 157-176 y 1999: 212-222). En la entrevista “¿El hombre ha muerto?” de junio de 1966, Foucault contesta afirmando que el libro de Sartre, *Crítica de la razón dialéctica* (1960), representa el “punto final” al hegelianismo: un esfuerzo por continuar con el pensamiento dialéctico e imponerlo al siglo XX. De esta forma, califica a Sartre como “el último hegeliano y [...] el último marxista”, en su pretensión por concentrar toda reflexión en el ser humano (cfr. 2001a: 568-572; *DE I-39*). No se trata solamente de una disputa entre estos dos personajes del pensamiento francés de medio siglo, sino de una incompatibilidad teórica.

Como puede verse en la respuesta de Foucault a Sartre, las posturas mencionadas no estaban exentas de intercambios y diálogos con otras: en la academia francesa de esos años persistía la influencia de Hegel (o, más bien, la relectura de Hegel). Pero, la dialéctica hegeliana molesta a Foucault, quien considera necesario salir del pensamiento dialéctico: la historia se constituye en su discontinuidad y dispersión, y no es posible pensar en términos de totalidad o sujeto unitario, desde ninguna perspectiva; ideas que, desde su lectura, se encuentran en la obra hegeliana. Debe tenerse en cuenta aquí que, como señala Edgardo Castro, “el blanco de Foucault no es Hegel en estado puro, sino ese hegelianismo francés [...] mezcla bizarra de hegelianismo y fenomenología” (2004: 246). Otra consideración se suma a ésta: el esfuerzo en la obra foucaultiana para separarse del pensamiento dialéctico de la

contradicción y los opuestos, en busca de un pensamiento no restringido, siempre en proceso.

Al respecto, en “Acechar el día que llega” (1963), Foucault señala:

El redescubrimiento, desde Nietzsche (pero oscuramente quizás desde Kant), de un *pensamiento* que no se puede reducir a la filosofía porque es, más que ella, originario y soberano (*arcaico*), el esfuerzo por hacer, a propósito de este pensamiento, el relato de su inminencia y de su retroceso, de su peligro y de su promesa (es Zaratustra, pero es la experiencia de Artaud, y toda la obra, o casi, de Blanchot), el esfuerzo por zarandear el lenguaje dialéctico que devuelve a la fuerza el pensamiento a la filosofía, y por dejar a este pensamiento el juego sin reconciliación, el juego absolutamente transgresor de lo Mismo y la Diferencia (es quizás así como hay que comprender a Bataille y las últimas obras de Klossowski), la urgencia de pensar en un lenguaje que no sea empírico, la posibilidad de un lenguaje del pensamiento (1996: 164)

El alejamiento de la dialéctica permite a Foucault pensar la transgresión –una de sus grandes preocupaciones– como afirmación no positiva del ser limitado, sin definirla por su oposición o ruptura con lo previo (cfr. Foucault, 1996: 128-129; “Prefacio a la transgresión” de 1963). La presencia de Nietzsche es fundamental para este abandono de una pretensión de verdad como algo inmóvil y duradero, pero también para pensar al sujeto fuera de lo absoluto. A todo esto se añade que, para Foucault, Hegel ha sido una pieza fundamental para los presupuestos antropológicos del siglo XX. Así lo hace notar en 1968, en la entrevista “Foucault responde a Sartre”, donde lo vincula con este autor: “la filosofía de Hegel a Sartre ha sido, a pesar de todo, esencialmente una empresa de totalización, si no del mundo, si no del saber, al menos de la experiencia humana” (Foucault, 2001a: 693; *DE I-55*).

En esta línea, la exploración de la experiencia vivencial vinculada a la crítica literaria puede encontrarse en *San Genet, comediante y mártir* (1952), donde Sartre desarrolla una crítica de inspección psicológica del autor de *Nuestra señora de las flores*¹¹. Precisamente, lo

¹¹ Texto que causo conmoción a Jean Genet, y que puede considerarse un ejemplo de la crítica ubicada en las vivencias personales del autor y en la exploración de su inconsciente. Al grado que Genet llegó a afirmar: “Sentí

que Foucault no acepta para el tratamiento de la literatura y para los discursos en general. Pero no todo en las propuestas de Sartre para este campo es completamente ajeno a las formulaciones foucaultianas.

Dentro de los estudios sobre literatura de Sartre, destaca la publicación en 1948 de *¿Qué es la literatura?*; obra donde concentra esta pregunta en el cuestionamiento acerca de la escritura en su definición, función y destinatario. El lector adquiere así un papel fundamental, omitido en otras propuestas teóricas; por ejemplo, gran parte de los planteamientos del formalismo ruso y el *New Criticism*. En este libro se encuentra, además, un antecedente importante para los estudios literarios foucaultianos: la propuesta de intransitividad de la literatura, entendida, de manera general, como la no instrumentalidad de la palabra en el texto literario. Desde esta perspectiva, la palabra no está en función del representar. Esto, a pesar de que Sartre refiere la intransitividad únicamente a la poesía, y distingue a la prosa por el compromiso del autor con su tiempo, el cual debe ser un ejercicio de libertad. Para Sartre, autor, lector y texto están caracterizados por su *historicidad*, y el compromiso corresponde a la conciencia de esta inserción. A pesar de todo, serán muchas más las discrepancias que las coincidencias entre estos dos autores.

Hay que tener presente, a la par, que el carácter intransitivo de la literatura –formulado parcialmente por Sartre, en franco diálogo con los primeros artículos de Blanchot– no es solamente retomado por Foucault, ya que constituye uno de los rasgos de afinidad entre los escritores y críticos del grupo *Tel Quel*; a pesar de las particularidades de las obras de cada uno de ellos. El enfoque de estos autores, a decir de Graciela Lechuga, se ubica en una “escritura transgresiva, intransitiva [...] que se ejerce de manera simultánea a la crítica

como una náusea, porque me vi puesto al desnudo y puesto por alguien que no era yo mismo. [...] El libro de Sartre produjo en mí un vacío que representó una especie de deterioro psicológico” (Genet, 1981: 21).

literaria”; perspectiva compartida, en lo general, por Foucault y por Roland Barthes (2004: 36). En cuanto a Barthes, la noción de intransitividad puede notarse desde *El grado cero de la escritura* (1953) y, de manera más desarrollada, en los artículos escritos en la década que termina en 1963 y publicados como *Ensayos críticos* (1964). Con Barthes, Foucault sostiene otras propuestas afines —además de una amistad cercana de finales de los cincuenta hasta alrededor de 1963¹²—, así como algunos desacuerdos marcados, fundamentalmente, con la ubicación del análisis literario únicamente en planteamientos semiológicos. Al respecto, Foucault no rechaza del todo las semiologías, pero las considera solamente una parte mínima de los estudios literarios posibles. Con este perfil, Barthes publica en abril de 1964 sus *Elementos de semiología*, apenas unos meses antes de las conferencias de Foucault sobre “Lenguaje y literatura”, dictadas en Saint-Louis de Bruselas. En ellas, Foucault retoma la noción de escritura de *El grado cero...* de Barthes y analiza las posibilidades de los estudios semiológicos, basándose en gran medida en este autor, y, seguramente, en sus *Elementos de semiología*.

Así, a pesar del reconocimiento anterior y de su defensa a la *Cátedra de Semiología* de Barthes en el *Collège de France* en 1977 (ver Eribon, 1994: 207-220), es necesario añadir que Foucault mantuvo siempre renuencia a limitar *el análisis literario* a estas empresas críticas. En las conferencias de 1964, mencionadas antes, señala que la literatura no se reduce a una relación bidimensional entre significado y significante y, aunque está hecha con lenguaje, no puede ser analizada solamente así. Las razones las encuentra en la múltiple dimensionalidad de la literatura al re-configurar varios espesores de signos y, más importante aún, porque, para

¹² El distanciamiento entre Foucault y Barthes en estos años ha tenido distintas explicaciones. Lo cierto es que estos dos autores dejan, alrededor de 1963, de tener el contacto que habían sostenido hasta ese momento. No obstante, esta amistad es retomada en 1975-1977, cuando Foucault defiende la candidatura de Barthes para la cátedra de semiología en el *Collège de France*; a partir de ese momento las visitas y diálogos entre estos autores vuelven a estar presentes (cfr. Eribon, 1995: 201-220).

él, se encuentra caracterizada por su transgresión al código de la lengua, extensiva a todo código o relación de poder que pretenda determinarla (1996: 94). Si la literatura no puede reducirse a la ley del sistema, ni siquiera al espesor de varios sedimentos semiológicos, entonces, no conviene analizarla como cualquier estructura de la comunicación o como se analizaría la lengua, sino como enfrentamiento del sujeto con el lenguaje, donde los múltiples espesores de signos adquieren otro movimiento y conflictividad respecto al comunicar¹³.

Como puede verse, la relación de Foucault con la semiología y el estructuralismo estará marcada por múltiples altibajos y matices. Aunque a Foucault se le incluye comúnmente en el enfoque estructuralista, mantendrá una relación siempre difícil con él. En textos como *El nacimiento de la clínica* (1963), *Las palabras y las cosas* (1966) y las entrevistas que siguieron a su publicación, pueden localizarse nociones y análisis próximos al estructuralismo; sin embargo, en 1969, cuando trata de dar coherencia a los planteamientos metodológicos de su trabajo previo en *La arqueología del saber*, rechaza incluso haber sido alguna vez estructuralista (cfr. Foucault, 2003b: 336; ver también Castro, 2004: 120-122)¹⁴. Esta última postura la sostendrá durante todo su trabajo posterior.

¹³ En una entrevista, también de 1977, señala: “A mi juicio no hay que referirse al gran modelo de la lengua y los signos, sino al de la guerra y la batalla. La historicidad que nos arrastra y nos determina es belicosa, no es parlanchina. De ahí la centralidad de la relación de poder, no de la relación de sentido. [...] Ni la dialéctica (como lógica de la contradicción), ni la semiótica (como estructura de la comunicación) son capaces de dar cuenta de la inteligibilidad intrínseca de los enfrentamientos”, ya que en el caso específico de la semiótica, ésta evade el carácter violento del enfrentamiento para situarse en un habla apacible y dialogante (1999b: 45). Si bien este deslinde pertenece a un momento posterior de su itinerario intelectual, la postura puede vincularse como reformulación de esa incompatibilidad o enfrentamiento del sujeto con el lenguaje –preocupación persistente en su obra–, y derivarse de su propuesta del *no decir* de la literatura moderna. Respecto al poder, solamente añadiré por ahora que la transgresión propuesta en el periodo estudiado (1962-1966) como figura de la literatura moderna, puede ser tal solamente en relación con el poder (ver “Prefacio a la transgresión”, 1996: 123-142).

¹⁴ Los señalamientos de Foucault sobre el estructuralismo manifiestan relevantes cambios de postura y son contradictorios entre sí. En 1966, en *Las palabras y las cosas* anota: “El estructuralismo no es un método nuevo; es la conciencia despierta e inquieta del saber moderno” (1999d: 206). No obstante, en poco tiempo pueden encontrarse ya afirmaciones respecto a su distancia o incluso rechazo a que se califique su obra con este título. En medio de este debate y cambios de postura, considero conveniente rescatar que el mismo autor en una entrevista en 1968, llegó a afirmar su relación con el estructuralismo como coincidencia de preocupaciones sobre la problematización del sujeto humano, la conciencia humana y la existencia humana (ver 2001a: 681).

En este entorno, es imposible no volver a referirme aquí a la huella que dejan en Foucault, sus asiduas lecturas de la obra blanchotiana; principalmente, en su propuesta ontológica. La admiración de Foucault por los planteamientos de Blanchot llega a traspasar toda su obra, aun cuando en la década de los sesenta su influencia es más evidente. Foucault señala en una entrevista de 1980 que Blanchot es uno de los autores –junto con Nietzsche y Bataille– que le permitió “liberarse” de su formación fenomenológica y hegeliana (2001b: 867; *DE II-281*).

El tema de la desaparición sujeto vuelve a estar presente. Foucault reconoce en diversas ocasiones su deuda con Blanchot en este sentido, aunada a la reelaboración foucaultiana de las nociones de espacialidad, experiencia y afuera de la literatura. Todas ellas ligadas estrechamente entre sí y soporte de su enfoque ontológico. Debido a la importancia de los ecos blanchotianos en los estudios literarios de Foucault, considero necesario limitarme por ahora a la indicación de la especificidad de las propuestas foucaultianas respecto de aquéllas del autor de *Tomás el oscuro* (1941) y *El espacio literario* (1955). Considero que éstas pueden resumirse, a grandes rasgos, en la *re-actualización* de sus planteamientos, de la cual se desprenden, a su vez, la ubicación en un entorno crítico y el replanteamiento no sólo de su importancia, sino de sus posibilidades reflexivas y de análisis. La re-actualización adquiere así un sentido ligado, en primera instancia, con su definición foucaultiana en “¿Qué es un autor?” (1969): “la reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él” (1999a: 347). Es, entonces, una re-actualización dado que Foucault vuelve a pensar en la desaparición del sujeto blanchotiana no sólo en el marco de los estudios literarios sino en un modo de ser del habla; más allá, incluso, de la no distinción de Blanchot entre escritura y literatura (cfr. Cuevas Velasco, 2006: 102). Este

movimiento no sólo incidirá en esta noción, considero posible analizar otras resonancias de nociones blanchotianas en el resto de la obra de Foucault que ameritan una extensión imposible de otorgarles aquí.

Un segundo sentido de la re-actualización de la obra blanchotiana por Foucault es el anotado ya líneas arriba: el enfoque ontológico es puesto en *acto*, puesto en relación con las obras de otros autores y valorado en su entorno crítico. La dificultad evidente para asumir la forma blanchotiana de entender a la literatura y hacerla hablar, es repensada por Foucault y adquiere motivos propios. La transgresión resalta en Foucault y se liga, de maneras diversas, a Bataille, Sollers y otros autores; igualmente, destaca la vinculación con formulaciones de Klossowski, Russel y varios más. Estos ecos blanchotianos adquieren, entonces, el carácter de una verdadera apropiación y reconfiguración, fuera de la simple cita o repetición no asimilada. Si bien Foucault llegó a decir, refiriéndose a los años cincuenta: “En aquella época, soñaba con ser Blanchot” (cit. por Eribon, 1999: 91); considero que puede acentuarse la originalidad de Foucault respecto a los planteamientos blanchotianos, sin desconocer el papel fundamental que juegan en su obra.

Respecto a la relación entre Sartre, Barthes y Blanchot, cabe añadir que Tzvetan Todorov en su texto *Crítica de la crítica* (1984), agrupa a estos tres autores en un mismo capítulo, dedicado a los “críticos-escritores”. Para Todorov, los “críticos-escritores” son aquellos autores que establecen un vínculo cercano entre crítica y literatura, de tal manera que sus actos críticos adquieren valor literario, al mismo tiempo que la literatura alcanza en sus textos una nueva pertinencia; no importa si escribieron obras de ficción o no (2005: 55). Considero, al respecto, que esta amplia caracterización, no es del todo ajena a Foucault,

debido a la no disciplinaridad de su obra y al vínculo que establece entre palabra y pensamiento.

En resumen, la transgresión, la locura y el lenguaje son elementos vinculados con lo literario que dan la pauta para hablar de la propuesta ontológica de Foucault para los estudios literarios. Considerar estos estudios como relevantes dentro de su pensamiento, es una tarea coincidente con las afirmaciones del mismo Foucault, puesto que no son estudios menores respecto al resto de sus itinerarios intelectuales. Por lo demás, la formulación de un horizonte no disciplinario de análisis es ya una contribución importante para el campo de la crítica, en tanto giro de la mirada que escapa de la simple interrelación entre disciplinas, para situarse en la reflexión dialogante y permanente sobre la posibilidad de pensar y hablar de literatura. De igual trascendencia es la ubicación de la propuesta ontológica de la literatura de Foucault al margen de los análisis semiológicos y estructuralistas, a pesar del reconocimiento que realiza de ellos y de algunas cercanías momentáneas en algunos textos y entrevistas. Sobre estos puntos habrá que regresar en el siguiente capítulo, enfocado ya a la exposición del tratamiento ontológico de Foucault hacia la literatura.

CAPÍTULO II

PENSAR Y HABLAR DE LITERATURA:

MICHEL FOUCAULT Y EL ENFOQUE ONTOLÓGICO

La palabra –el habla– es la casa del ser.

Martin Heidegger,
Carta sobre el humanismo

*En la palabra poética se expresa que los
seres se callan.*

Maurice Blanchot, *El espacio literario*

Los estudios literarios de Foucault, como señala Lanceros: “no componen una especie de *summa* que cabría interpretar como modelo de crítica literaria ni, mucho menos, como teoría de la literatura” (1996: 44). No hay en ellos una pretensión de sistematizar de manera uniforme, por medio de un metalenguaje, el comportamiento de elementos formales o semejanzas reconocibles en un conjunto de obras o en todos los textos literarios. Son las regularidades posibles de los enunciados literarios, así como su acontecer particular lo que le interesa. Tampoco encontramos una búsqueda respecto a la presuposición de un “decir” oculto pero latente en los textos: no es la interpretación o develamiento del sentido lo que atrae la atención de Foucault. Por otro lado, la distancia con lo que podría denominarse una teoría de la literatura radica en su negativa a buscar la unidad o postulados unitarios detrás de las prácticas literarias. Esto porque considera, en cada una de ellas: la posibilidad de configurar sus propios enfrentamientos y espacio transgresor ante los códigos existentes; y la exigencia de posiciones críticas propias. Por ello, puede afirmarse que la propuesta foucaultiana de

acercamiento a la literatura se enmarca en la posibilidad de un modo distinto de pensarla; a partir de este giro de la mirada, se soportará una reflexión acerca de los horizontes que permitirían hablar de ella.

2.1. Hacia una ontología de la literatura

Hablar de ontología de la literatura no implica definir el ser de la literatura, sino preguntarse por él; no hay descubrimiento o contemplación de algo preconstituido, sino constante escape y vacío, como señala Ángel Gabilondo: “La ontología de la literatura habrá de alumbrarse como ontología en ella. Más exactamente, quizás, como sus propios límites” (int. Foucault, 1996: 12). Dado que se enlaza a la *ontología histórica o del presente* de Foucault¹, en tanto corresponde a modos de ser diferenciables, pero susceptibles de ser repetidos. No hay un ser ni esencialidad alguna previa a lo literario o, por lo menos, es ésta la modalidad asumida por la literatura en la modernidad. Se trataría, entonces, de un *diagnóstico* o acecho de la pregunta sobre el lugar de lo literario y su persistente *ahora* en tanto acontecimiento, más que de su resolución. Desde la perspectiva de Gabilondo, hay en este ser del lenguaje en la literatura una acción, una actividad como proceso abierto, donde la significación ya no es lo imperante, porque es en la exterioridad del lenguaje donde se produce su radical profundidad (cfr. 1990: 16); en su silencio, donde pesa su posibilidad y presencia vacía.

¹ Foucault asume su trabajo ontológico como un *diagnóstico de la actualidad*, de ahí que lo denomine “ontología histórica”, “ontología del presente” y “ontología de la actualidad” (cfr. 2001b: 1506-1507; *DE II-351*; “¿Qué es el Iluminismo?”, 1984). Esta postura se liga a su juego para no caer en clasificaciones disciplinarias, al grado de proponerse como un “periodista”, dado su interés por indagar en el *ahora* del acontecimiento sin restricciones en saberes preconstituidos o en sustancias. Por ello, su propuesta recae en una *ontología formal*, ya que indaga el modo del acontecimiento y no concibe sustancias predeterminantes en él. De esta manera, asume la tarea filosófica como “una especie de periodismo radical” (cfr. 2001a: 1302; *DE I-126*; “El mundo es un gran asilo”, 1973).

La propuesta ontológica de Foucault en “El lenguaje al infinito” toma como punto de partida la autorrepresentación en tanto modalidad de la literatura moderna: “Me pregunto si no se podría hacer, o por lo menos esbozar con el paso del tiempo, una ontología de la literatura a partir de estos fenómenos de autorrepresentación del lenguaje” (1996: 146). Esto porque para este autor, como señala en *Las palabras y las cosas*, la literatura nace en el siglo XIX con el aislamiento de un lenguaje que denominamos “literario”, por su modalidad autónoma ante la ley que pesaba todavía sobre el discurso imponiéndole “‘géneros’ como formas ajustadas a un orden de representaciones” y situándola en una gramática de las ideas, discurso por excelencia de la representación. Contra esta ley, la literatura es impugnación: antepone su intransitividad, se refiere cada vez más a su propio origen-enigma y al simple acto de escribir; y, de esta manera, deviene en una autoafirmación de su propia forma (cfr. Foucault, 1999d: 293-294).

Este “nacimiento” de la literatura en el siglo XIX, señala el inicio gradual de *un nuevo modo de ser de la literatura*: su modo intransitivo, despojado e imposible porque está estrechamente ligado con una experiencia distinta de la finitud (1999d: 372). El ser de la literatura ya no representa, ya no está atado a un individuo-autor –y su conciencia de existencia finita– del cual sería expresión confiable, sino que cada vez se acerca más al lenguaje de la locura, aquél que ya no es transmisible porque sostiene siempre un hueco dentro de sí mismo. Como señala Paul Valéry, la palabra en la literatura ya no funciona como “moneda de cambio”, no es un bien de consumo puesto que no puede intercambiarse por otra cosa (Foucault, 1999a: 379). La experiencia de la finitud se produce, entonces, en el encuentro con la literatura y no con la vida: desaparición del individuo-autoridad en la escritura y límite del decir o del representar.

Esto conduce a que la literatura desde Mallarmé se convierta poco a poco “en un lenguaje cuya palabra enuncia, a la vez lo que dice y en el mismo movimiento, la lengua que la hace descifrable como palabra” (1999a: 275). Hay un rechazo a la idea de una literatura como expresión, representación o al uso en ella de una lengua que comunica, en el sentido del *decir algo*. Por el contrario, la literatura a la que se refiere Foucault –cierta literatura escrita a partir del siglo XIX y que denomina literatura moderna– es la que suspende “el reino de la lengua con un gesto actual de escritura” (1999a: 276). Por ello, la literatura debe ubicar su propia lengua, al mismo tiempo que genera su espacio.

En vínculo con lo anterior, en *Las palabras y las cosas* y *El pensamiento del afuera*, ambas de 1966, la literatura deja de ser considerada como “Discurso”, en el sentido concedido por la *episteme clásica*, que lo ligaba al lenguaje de la representación (cfr. Castro, 2004: 206). El discurso en la *episteme clásica* permitía decir algo del mundo, referirlo a la par que se sometía a la idea de su constitución previa. Si la lengua se define como Discurso-representación y la literatura se liga a ella como en la época clásica, su modificación está obligada a los cambios del mundo y regida por sus leyes, configurando de esta manera la historia de sus representaciones (Foucault, 1999d: 232). Sin embargo, la literatura moderna no responde ya al parámetro de la representación, sino que se fundamenta en la desaparición persistente del decir respecto a las cosas; deja de ser una adecuación del lenguaje al Discurso para constituirse y referirse a su propio lenguaje. Por tanto, Foucault señala que la literatura moderna impugna al Discurso puesto que “se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que sólo tiene por ley afirmar, contra todo otro discurso, su existencia escarpada” (1999d: 293-294). Este carácter “insumiso” de la literatura podría colocarla en lo que M. Meister ha denominado *contradiscurso* (cit. por Lanceros, 1996: 55 y 67); porque, para

Foucault, la literatura es esa “aficionada a las escapadas”, siempre en fuga, siempre apuntando hacia otra cosa que rebasa el modo de ser del discurso en tanto representación. Una aclaración es importante: si hubiera que resumir esta idea, cabría decir que la literatura sí es un discurso, pero de tipo *contra-discursivo*, ya que impugna parámetros de limitación del discurso, así como cualquier voluntad o caracterización de solidez, representación, expresión o unidad, en ella².

La literatura moderna se sitúa en un modo de ser del lenguaje que corresponde a su carácter de autorrepresentación e impugnación al constituirse en su intransitividad y en su modalidad *contradiscursiva*. Desde esta perspectiva, su propuesta ontológica va a deslindarse del análisis de la significación y de la interpretación o búsqueda de sentido, para optar por la pregunta dirigida al ser del lenguaje y, de ahí, al ser de lo literario, como formas o modos y no como algo predeterminado antes de su acontecer. A decir de este autor, la literatura no se restringe a su funcionamiento significativo sea psicológico o histórico; va más allá, al hacer brillar en ella un modo de ser del lenguaje ajeno a la representación de la época clásica. De esta manera, Foucault no se pregunta por lo que puede decir o dice el texto y marca su distancia con los análisis filológicos, psicológicos, formalistas, estructuralistas y hermenéuticos existentes en ese momento³, para situarse en el modo de ser de la literatura

² En *La arqueología del saber*, Foucault define al discurso como un “conjunto de los enunciados que dependen de un mismo sistema de formación, y así podré hablar del discurso clínico, del discurso económico, del discurso de la historia natural, del discurso psiquiátrico” (2003b: 181); y a continuación se aclara la distancia de este uso del término respecto otros en lingüística o lógica. De esta manera, para Foucault el discurso se encuentra estrechamente relacionado con el saber y constituye el centro de su estudio arqueológico. Sobre la literatura puede decirse por ahora que ésta no corresponde un saber, puesto que no construye un orden de objetos en una serie de enunciados; en otras, palabras, se trataría de un caso “extraño”, o mejor de una “singularidad”, en el modo de ser del lenguaje. Respecto a la noción de discurso puede revisarse también: Manfred Frank (1999). “Sobre el concepto de discurso en Foucault”, en *Michel Foucault, filósofo*, trad. Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, pp. 107-115.

³ Me refiero al periodo de desarrollo de la propuesta ontológica y del carácter de autorrepresentación del ser del lenguaje en la literatura: 1963 para “El lenguaje al infinito” y 1964 para las conferencias “Lenguaje y literatura”, sobre la ontología; y 1966 para *Las palabras y las cosas* –cuya escritura inicia, sin embargo, desde 1964–, donde profundiza sobre la autorrepresentación, mencionada ya en textos previos.

moderna. Un modo de ser vivo y no preconstituido por tratarse de un lenguaje desnudo, a la intemperie:

A partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a la luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental. (Foucault, 1999d: 52)

La literatura desde el enfoque de la ontología rechaza el límite de la descripción psicológica o formal –en el sentido aportado por el biografismo, la retórica o ciertas teorías de la significación–, para proponer un modo distinto de pensarla, ajeno a la indagación, por diversas metodologías, de un *decir* que se encontraría sumergido en ella y habría que sacar a la luz. De esta forma, se aleja de la exégesis como objetivo de la crítica. Podría destacar ya en este punto que la aportación, en lo general, de Foucault a los estudios literarios corresponde a la formulación de este giro del pensamiento que ubica, en la pregunta por el modo de ser de su lenguaje –decir de sí mismo o *habla* y no decir del mundo–, toda su relevancia.

Dos nociones pueden contribuir a clarificar esta postura: la *fábula*, entendida como “algo que está por decir y que se puede decir” en la ausencia de las cosas y fuera del parámetro de la representación (1996: 66), y que corresponde en el relato a “lo que es contado (episodios, personajes, funciones que ejercen los relatos, acontecimientos)”; y la *ficción*, en tanto “régimen del relato o, más bien, los diversos regímenes según los cuales aquél es ‘relatado’” (1996: 213). Nociones no opuestas, ya que la ficción funciona como un “aspecto” de la fábula. La cercanía entre fábula y ficción puede encontrarse en la propuesta paralela de la presencia de una *trasfábula* o “cambio de voz que dibuja la trama de la ficción” (Bellour, 1999: 146), es decir, el juego y lucha de voces sin cuerpo –puesto que no corresponden a

ningún personaje o enunciador. La trasfábula se ubica detrás de lo contado conformando una especie de “teatro de sombras, con sus rivalidades, sus luchas nocturnas, sus justas y sus triunfos” (Foucault, 1996: 215), y da cabida al espacio de la ficción en el límite de la fábula.

Si se sale del marco del pensamiento dialéctico, como propone Foucault, habría que eliminar de lo ficticio la distinción entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, lo interior y lo exterior; incluso, la forma y el contenido. De tal manera, la ficción no puede ser entendida como una forma, ni como una distancia sobre las cosas. La ficción se corresponde con las posibilidades del habla como acto y mantiene una relación de pertenencia, apoyo e impugnación con el lenguaje, en tanto éste es distancia respecto a las cosas (1996: 174-175). Por consiguiente, lo ficticio no puede reducirse al lenguaje, sino a la posibilidad de nombrar las cosas en su ausencia y sin representarlas, hacerlas hablar y ser en el lenguaje; por ello, Foucault define a la ficción como “la nervadura verbal de lo que no existe, tal como es” (1996: 174). No se trata, entonces, de realizar un análisis de la fábula como un decir del mundo, sino verla en su trasfábula, en su punto de contacto con la ficción. Se propone explorar la ficción ahí donde el pliegue abre sus potencialidades, donde no se tratará ya de la forma referida al lenguaje, sino de su modo de ser, de aquella familiaridad que mantienen lenguaje y ficción.

En esta línea, en la primera conferencia dictada en Saint-Louis de Bruselas en 1964, Foucault establece una distinción entre las nociones de lenguaje, obra y literatura que permiten apuntar ya al esclarecimiento de lo que entiende por este último campo. A partir de su puesta en relación a manera de un triángulo, define al lenguaje desde dos ámbitos indisociables: el de su historicidad como “el murmullo de todo lo que se pronuncia”, en su sentido de hablas acumuladas; y el de su carácter de sistema, como aquello que permite al habla ser comprendida, en tanto corresponde a su propia transparencia. Este lenguaje, como murmullo y

sistema, es configurado en las obras al detenerse sobre sí mismo y adquirir espacio propio, espesor y opacidad (1996: 64). Sin embargo, ninguna de estas dos nociones es idéntica a la literatura; ya que ésta no se reduce al lenguaje, puesto que ningún lenguaje por sí mismo es ya literatura; pero tampoco obra, al no limitarse a ser solamente disposición u ordenamiento del lenguaje. Así, la literatura no es sólo retórica o, en términos de Roland Barthes, “artesanado del estilo” (cfr. 1996a: 65). Con todo, no hay una desvinculación entre la literatura y los dos primeros términos, ya que la literatura corresponde al tercer vértice del triángulo por el que fluye la interrelación entre el lenguaje y la obra, en síntesis, su modo de ser (Foucault, 1996: 64).

Pensar el ser de la literatura no pertenece, por tanto, al orden de la afirmación positiva, sino al de la pregunta; al hueco que se abre en ese tercer vértice y remite a una no reducción de lo literario en el cruce de lenguaje y obra, sino precisamente a la apertura de esa intersección fuera del marco de la atribución de sentido, producto de su intransitividad. Para ello, Foucault tiene en consideración la posibilidad de la afirmación no positiva que en Blanchot adquiere la forma de la impugnación. Al respecto, señala en “Prefacio a la transgresión” (1963):

No se trata aquí de una negación generalizada, sino de una afirmación que no afirma nada: en plena ruptura de la transitividad. La impugnación no es el esfuerzo del pensamiento por negar existencias o valores, es el gesto que vuelve a conducir a cada uno de ellos a sus límites, y por eso al Límite donde se realiza la decisión ontológica: impugnar es ir hasta el corazón vacío donde el ser alcanza su límite y donde el límite define el ser. (Foucault, 1996: 129)

En este espacio vacío, hueco y límite entre lenguaje y obra, la literatura sitúa todo su ser, y habita únicamente la pregunta misma por el ser de lo literario. Esta afirmación no positiva, exigencia siempre abierta, repetida e incansable, no puede separarse del ser mismo de lo literario: “¿Qué es la literatura?” no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de

historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho del lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y recoger probablemente todo su ser” (Foucault, 1996: 63). Así, su apertura no responde a una negación de lo literario, más bien, lo sitúa en ella como permanente búsqueda reflexiva, por encima de un sentido previamente constituido del cual sería expresión o decir, e, incluso, de la búsqueda de recursos formales para su realización. Esta apertura, lo *abierto* de la obra como suspensión de cualquier respuesta posible, había sido anotada por Blanchot, cuando afirma: “El poema es la ausencia de respuesta” (1992: 236); refiriéndose al poema como el espacio de lo poético o de lo literario.

Sobre este punto, independientemente de cómo la literatura configure a partir de la formalización de elementos su acontecer, no puede reducirse a sus logros formales en lenguaje y obra. Bajo todos estos logros se aloja además, desde esta perspectiva, el acecho constante de lenguaje y obra –a manera de pregunta– hacia lo literario; porque la literatura no está compuesta solamente de una serie de manejos del lenguaje, sino de la indagación y apertura dentro de sí misma. Así, cada palabra escrita en una obra puede considerarse literatura porque apunta, “hace señas” o, dicho de otra manera, “señala hacia algo que es la literatura” (1996: 68). Lenguaje y obra se encuentran, entonces, en el pliegue abierto hacia lo literario donde se ubican signos de escritura específicos de autorrepresentación, impugnación, apertura y vínculo con la crítica que permiten su reconocimiento.

Desde este enfoque, se agregan a las dos características de la modalidad moderna de la literatura antes mencionadas, autorrepresentación e impugnación, las de apertura y carácter crítico, ligadas todas estrechamente entre sí. Respecto a ellas, la ontología de la literatura sería un giro de la mirada que pone énfasis en su carácter de modalidad y se constituye así como un

retorno constante a la pregunta por su ser. Por ello, Foucault llega a indicar al final de las conferencias citadas: “La literatura en el sentido estricto y serio de esa palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar” (1996: 103).

2.2. La literatura como *contradiscurso*:

pensar la crítica ante la disciplina, el comentario y el autor

La postura de Foucault sobre la crítica gana claridad bajo la consideración de que en tanto *contradiscurso*, la literatura impugna los procedimientos de limitación discursiva, apuntados en 1970 en su Lección inaugural en el *Collège de France*: los principios de disciplina, comentario y autor (cfr. 2004a: 62)⁴.

La escritura foucaultiana no se sujeta al pensamiento disciplinario; al mismo tiempo, su postura frente a la crítica expone este perfil limítrofe y en pleno movimiento. En el texto mencionado, la disciplina es analizada como “principio de control” del discurso: “una proposición debe cumplir complejas y graves exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina”. Debe estar “en la verdad” de la disciplina, añade Foucault, es decir, en los parámetros y modelos propuestos por la disciplina para poder ser siquiera considerada por ésta (2004a: 36). Estos parámetros están compuestos por instrumentos conceptuales y fundamentos teóricos que rigen la posibilidad de formular discursos disciplinarios, en el marco de un plan de objetos construido, delimitado y organizado por la disciplina. Sin embargo, la propuesta

⁴ Una aclaración es necesaria en este punto: El carácter *contradiscursivo* de la literatura se levanta contra la codificación, limitación y prohibición de los discursos, en ese sentido se entiende aquí. La literatura no es una formulación que se someta a regulaciones, siempre escapa de ellas para realizarse como acontecimiento, siendo éste contrario a las ideas de creación y de unidad (cfr. Foucault, 2004a: 54).

foucaultiana sobre la crítica se dirige a su apertura: no implica por ello pérdida de rigor, es más bien una reconsideración de los saberes constituidos y aceptados históricamente y un replanteamiento de su objeto. No se trata, tampoco, de validar parámetros para una *nueva* disciplina acorde al modo de ser de la literatura moderna, porque ésta ha sido la tarea de varios modelos teóricos y críticos de la literatura. La apuesta de Foucault no es *teorizar*, en el sentido abarcante y totalizador del término. Salir de la disciplina conlleva la suspensión de sus márgenes reglamentarios y de su pretensión unificadora. El pensamiento no disciplinario antepone la serie a la unidad, el proceso al estatuto definitivo y la diferencia de los objetos ante las semejanzas organizadoras. Si bien reconoce regularidades entre textos literarios no instaaura con su abstracción los parámetros de una disciplina. Por el contrario, busca ser parte del pensamiento de la diferencia, del acontecer de la literatura, de su carácter *contra-discursivo*.

Foucault apunta en las conferencias dictadas en Saint-Louis de Bruselas en diciembre de 1964, que la tarea del análisis literario actual será encontrar un lenguaje con la suficiente violencia o neutralidad que no reconozca la separación entre literatura, crítica y filosofía (1996: 101). Esta apuesta implica abandonar los parámetros de regulación disciplinarios y arriesgar actos críticos diversos, no codificados previamente, en un esfuerzo por desarrollar un proceso reflexivo en la escritura, dotado de la suficiente solidez en su propio orden, sin necesidad de estar cobijado por presupuestos disciplinarios. Tarea nada sencilla, por supuesto.

De forma paralela, desde *El nacimiento de la clínica* (1963), Foucault abre la apuesta por pensar la crítica de un modo distinto al del comentario. Para él, comentar implica volver a la división entre forma y contenido, considerar el contenido como algo previo que podría ser expresado –representado o simbolizado– por diversos significantes. El comentario consiste

para Foucault en la interrogación lanzada a los textos acerca de lo que dicen o han querido decir, en el plano de una exégesis ligada con la representación de las cosas en el lenguaje o con la expresión de una individualidad en el discurso. Entonces, centrar la crítica en el comentario supone la existencia de un espacio donde lo “no-hablado duerme en la palabra” (2001c: 10), y admite pensar el sentido como algo previo aunque oculto en los textos, algo que se busca hacer hablar. Foucault rechaza esta idea porque considera la existencia de un desajuste entre el sujeto, el habla y las cosas, los cuales no mantienen entre sí relación de identidad o semejanza: el habla no es un espacio donde puedan alojarse sentidos previos a ella, no es una forma del *decir*, sino una apertura e impugnación de cualquier decir. Al respecto refiere Macherey que para Foucault: “el hecho de reconocer un sentido, y, por lo tanto, una intencionalidad latente, en un discurso, se liga a la posibilidad de formular un discurso otro sobre el discurso primero, así el comentario supondría un ‘decir’ precisamente sobre algo dicho previamente desde otro decir” (1992: VII)⁵. Y añade Macherey, también en su introducción a *Raymond Roussel*, libro publicado el mismo año que *El nacimiento de la clínica*: “precisamente, este libro no propone un comentario, según la forma tradicional de las obras de crítica literaria, por el contrario él emplea un camino de naturaleza completamente diferente” (1992: VII)⁶. El camino de Foucault en este libro será el de la recuperación del procedimiento de Roussel y su incidencia en una manera de ser del lenguaje en sus obras: no persigue develar un sentido, sino interrogar sus condiciones de posibilidad.

⁵ Traducción mía del original: “le fait de reconnaître un sens, et donc une intentionnalité latente, à un discours, est lié à la possibilité de tenir un autre discours sur ce discours premier, ce commentaire étant censé «dire» précisément ce qu’il disait déjà sans le dire.”

⁶ Traducción mía del original: “précisément, ce livre ne propose pas un commentaire, selon la forme traditionnelle des ouvrages de critique littéraire, mais il relève d’une démarche de nature complètement différente.”

Señalé antes que en *El orden del discurso* (1970), Foucault menciona al comentario entre los procedimientos de limitación del discurso. Esto porque el comentario restringe su azar “por medio del juego de una *identidad* que tendría la forma de la *repetición* y de lo *mismo*” (2004a: 32); pero una repetición y semejanza de lo ya dicho de forma silenciosa y que por fin alcanza el habla a través de un texto segundo. Sin embargo, para Foucault la crítica no es un lenguaje segundo y superpuesto a la literatura, sino parte constitutiva de su ser: el hueco abierto por la pregunta dirigida a sí misma. La literatura impugna al comentario en tanto *contradiscurso*. En su cercanía con lo literario, la crítica no puede situarse tampoco en el comentario: si la literatura es insumisa ante el decir y se ubica en el vacío propio de su ser, la crítica será, paralelamente, afirmación no positiva y apertura infinita.

Por su parte, la desaparición del principio de autor está enraizada en la escandalosa afirmación de Foucault sobre la “muerte del hombre” al final de *Las palabras y las cosas* (1966), interpretada en muchos casos de manera sumamente superficial, y que constituye una “expresión hiperbólica de [su] mutación en el campo del saber” (Castro, 2004: 332). El sujeto de la *episteme clásica* empieza a desaparecer con la muerte de Dios, adquiere así la movilidad propia de su relación con el lenguaje. La muerte del hombre refiere a la desaparición de una subjetividad única, plenamente constituida y previa a la experiencia; pero, también, al rechazo por situar el trabajo reflexivo en planteamientos antropológicos como punto de partida o tema. Asimismo, Foucault completa esta postura en una entrevista de 1984, cuando afirma que el sujeto “no es una sustancia. Es una forma, y esta forma no es ni ante todo ni siempre idéntica a sí misma” (1999c: 403).

En este entorno, la relación del autor con el texto no puede ser vista como una relación de poder, porque como señala en *El orden del discurso*: “el principio de autor limita [el] azar por el juego de una *identidad* que tiene la forma de la *individualidad* y del *yo*” (2004a: 32); y es el azar el que caracteriza el habla como acontecimiento, al haberla deslindado de un origen en la representación y del sujeto-sustancia. En este campo, Foucault había anotado ya en “¿Qué es un autor?” (1969) que, lejos de un nombre propio referido a la presencia de autoridad de un sujeto real y la experiencia personal-histórica de éste respecto a un texto, encontramos una *función de autor*. Y esta función es una “característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos al interior de una sociedad” (1999a: 338). Así, la función de autor varía en sus manifestaciones históricas particulares, en tanto puede considerarse un acontecimiento del discurso –o de su transgresión, al ser *contradiscurso* como la literatura. En este sentido, no se habla solamente de una configuración formal asequible en los textos mismos, sino de un acontecimiento contrario a la idea de creación y creador. El autor no precede al enunciado, tampoco lo controla como un eje de unidad o medida de verdad, ni es su consecuencia necesaria. Esto porque el acontecimiento “no es ni sustancia, ni accidente, ni calidad, ni proceso; el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos”, se produce como efecto en la materialidad de lo incorporal (Foucault, 2004a: 57).

Si bien gran parte de las posturas teórico-críticas del siglo pasado han insistido en el abandono del autor como parámetro de validación del texto literario a partir de argumentos fundamentalmente lingüísticos, cabe destacar que no ha desaparecido en algunos ámbitos de la crítica una noción de autor que lo liga de maneras diversas a una especie de “heroicidad”

atribuida ya no a los personajes sino a él mismo. Foucault apunta que cuando el artista sale del anonimato empieza a gestarse la traslación de la heroicidad de los personajes a aquél que los configura: el autor deviene entonces en “héroe” de su producción creativa (1996: 112); y añade:

Estamos acostumbrados a pensar que el autor es tan diferente a todos los demás hombres, hasta tal punto trascendente a todos los lenguajes, que a partir del momento en el que habla el sentido prolifera y prolifera indefinidamente.

La verdad es completamente diferente: el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. (Foucault, 1999: 350)

Entender al autor en el marco de una “heroicidad creativa” propicia una idealización, y conduce a presupuestos de validación y originalidad existencial. La crítica situada en este punto de vista llega a perseguir –por medio de la biografía y diversas metodologías– una instancia equiparada con una individualidad congregante y generadora que sujetaría una identificación de verdad y/o sentido en la obra. Por ello, señala Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966):

Por un camino mucho más largo y mucho más imprevisto nos hemos visto reconducidos a ese lugar que Nietzsche y Mallarmé indicaron cuando el uno preguntó: ¿Quién habla?, y el otro vio centellear la respuesta en la Palabra misma. La interrogación acerca de lo que es el lenguaje en su ser vuelve a tomar una vez más su tono imperativo. (1999d: 371)

No es el sujeto el que se impone en el hueco de esta pregunta, es el habla desprovista de él y en el marco de su desaparición. No importa, entonces, quién habla, y esta indiferencia constituye el principio ético de la escritura contemporánea (Foucault, 1999a: 329). Ya no se trata solamente de la función de autor en el marco de lo social, sino de la relación entre el escritor y el habla, donde éste tampoco tiene ya cabida, porque al haberse despojado de sus caracteres individuales y haberlos desviado en la escritura: “la marca del escritor ya no es sino

la singularidad de su ausencia” (1999a: 334). Se produce, entonces, una cercanía entre la escritura y la muerte que desata irremediablemente la necesidad de la reconsideración de sus márgenes:

De un modo riguroso, [la escritura] debería permitir no sólo obviar la referencia al autor, sino dar un estatuto a su nueva ausencia. Según el estatuto que actualmente se da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiera querido decir; se trata de un esfuerzo de una destacable profundidad por pensar la condición general de cualquier texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega. (1999a: 335)

Esta postura frente al estatuto de la escritura y la noción de escritor, está presente ya en *El espacio literario* de Blanchot de 1955, donde pueden localizarse importantes coincidencias en su caracterización, ya que el planteamiento foucaultiano se enriquece precisamente de sus lecturas de este autor. Al respecto señala Blanchot:

La soledad que alcanza al escritor mediante la obra se revela en que ahora escribir es lo interminable, lo incesante. El escritor ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites. Lo que se escribe entrega a quien debe escribir a una afirmación sobre la que no tiene autoridad, que es inconsistente, que no afirma nada, que no es el reposo, la dignidad del silencio, porque es lo que aún habla cuando todo ha sido dicho, lo que no precede a la palabra, porque más bien le impide ser palabra que comienza, porque le retira el derecho y el poder de interrumpirse. (1992: 20)

Lo incesante, desde Blanchot, es ese vacío abierto sobre la obra; y agrega que “tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe” (1992: 21). La escritura, desde esta perspectiva, es ausencia del escritor; como señala Norma Angélica Cuevas Velasco, para Blanchot: “la ausencia es la neutralidad vacía del Yo que se abisma en su propio hundimiento, donde se vuelve anónimo”, donde se abandona-neutraliza a favor del *Él* (2006: 114-115). De ahí que la escritura, para Blanchot, esté profundamente ligada con la muerte, a favor de la

primacía del lenguaje. Al respecto, Foucault reconocerá en repetidas ocasiones la importancia de estos planteamientos, los cuales asume, en gran medida, en su propia reflexión. Retomo una mención realizada en una conferencia en mayo de 1973:

La literatura es el lugar donde el hombre desaparece a favor del lenguaje. Donde la palabra aparece, el hombre deja de existir. Las obras respectivas de Robbe-Grillet, de Borges y de Blanchot dan testimonio de esta desaparición del hombre a favor del lenguaje. (Foucault, 2001a: 1293; *DE I-124*)⁷

Sin embargo, para Foucault, la literatura no se reduce a una disposición del lenguaje. Puede recordarse aquí que sitúa su problemática en la disparidad entre el lenguaje y el sujeto, el cual, al no ser previo al texto, puede constituirse en él: es el espacio donde se ubica como forma, donde acontece su ser. En el caso de la literatura, Foucault sigue a Blanchot durante casi toda la década de los sesenta, para hablar de la desaparición como relación del sujeto con la escritura; pero añade a este planteamiento, su modificación en el campo del saber, al no reconocer al sujeto como entidad de control, regulación y poder respecto a los discursos.

Sobre este punto, es importante señalar la familiaridad de estas posturas con la de Barthes en su famoso texto “La muerte del autor” de 1968; publicado el mismo año de gestación de la “crisis del estructuralismo”, propiciada por varios investigadores de la revista *Tel Quel* (cfr. Viñas Piquer, 2002: 448). Este texto se encuentra todavía en el borde de lo argumentos lingüístico-formales en sus primeras partes, pero finaliza con la reconsideración del papel del lector. A pesar de mantener aún en parte el enfoque del análisis lingüístico para la literatura –diferencia principal con la propuesta foucaultiana–, el artículo de Barthes contiene varias coincidencias con las aportaciones al problema del autor en la literatura desde

⁷ Traducción mía del original en francés: “La littérature est l’endroit où l’homme disparaît au profit du langage. Là où apparaît le mot, l’homme cesse d’exister. Les œuvres respectives de Robbe-Grillet, de Borges et de Blanchot portent témoignage de cette disparition de l’homme au profit du langage.”

Foucault y Blanchot. Estas regularidades reflexivas podrían resumirse aquí en las siguientes líneas, que parten de la propuesta de intransitividad en la escritura:

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (Barthes, 1987: 65)

Para Barthes, cuando comienza la escritura, “el autor entra en su propia muerte” (1987: 66). Esto porque el escritor, añade, “no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto un sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*” (1987: 68). Considero que, en este sentido, el argumento de construcción enunciativa aportado por Barthes y el “despojamiento del Yo a favor del *Él*”, en Blanchot, pueden tener alguna cercanía. Sin embargo, la reflexión blanchotiana se había constituido ya, desde *El espacio literario* (1955), como transposición del enfoque lingüístico al enfoque ontológico: el lenguaje es privilegiado, pero siempre desde la reflexión sobre su posibilidad o imposibilidad de ser.

En cuanto a Foucault, será en este segundo territorio, la indagación ontológica, donde sitúa inicialmente sus *diagnósticos* sobre el autor. Y, como señalé un poco antes, esta postura tendrá incidencia en la manera de pensar todo saber y hablar. Por ello, en los itinerarios foucaultianos, esta problemática adquiere, además, otras repercusiones, al enlazarse con su ya famosa afirmación sobre “la muerte del hombre” y ser partícipe del giro en el modo de pensar al sujeto mismo, eje de sus reflexiones en y más allá de la década de los sesenta⁸.

⁸ Al respecto, el trabajo crítico de Lanceros se sitúa en el rescate del problema del sujeto como una constante en toda la obra de Foucault; y destaca que incluso en todos los estudios sobre literatura: “el problema del sujeto ocupa la atención” (1996: 37) y no corresponde a una sola etapa de itinerario intelectual; señalamiento con el que coincido, ya que, como mencioné antes, en la obra foucaultiana la relación del sujeto con el lenguaje será un tema reiterado y se enlaza con su interés por la literatura.

En este sentido, es relevante indicar aquí que esta impugnación al autor como principio regulador no es una anulación general de los modos de ser del sujeto, sino condición de posibilidad de la *subjetivación*. Es decir, solamente si se abandona la idea del sujeto como sustancia con la cual se identifica el texto, se puede hablar de *subjetivaciones* que se realizan en las obras mismas, modos divergentes de ser generados en la desaparición del sujeto como parámetro unitario. La inversión está dada: cuando se habla de sujeto es en la medida de su acontecer en el habla, no es quien la produce, sino esa *subjetivación* originada en ella, no referencial sino desnuda.

Ahora bien, si la crítica se concibe en su cercanía con lo literario, no puede dejar de considerar para su ejercicio la impugnación de la literatura a los principios de limitación de los discursos: disciplina, comentario y autor, comentados arriba. Así, pensar y hacer crítica implica referir a una búsqueda en constante movimiento, entendida desde la perspectiva del acontecimiento. Aun cuando el carácter dinámico de la crítica la conduzca a reconsiderar varios planteamientos disciplinarios, el ser disciplinarios, para Foucault, no los convierte en parámetro de validación suficiente. Hacer crítica no es rescatar la experiencia vivencial de un individuo-autor, ajustarse a regulaciones disciplinarias por encima de su pertinencia o repetir un sentido *ya dicho*, oculto y latente en el texto. Postura que inevitablemente conduce a la dispersión: no hay seguridad posible en el acto crítico, no hay parámetros que sirvan de asidero preconfigurado e inmóvil. La crítica está siempre reinventándose en cada acto crítico, frente y en cada texto; busca ser adecuada a sí misma y, para eso, más que adecuarse a fundamentos teóricos rígidos, los pone en movimiento: es actualización y no aplicación de modelos. Es necesario precisar aquí, a manera de reiteración, que Foucault no rechaza para la actividad crítica el análisis literario de sedimentos semiológicos, sin embargo no considera que

el signo constituya el espacio de indagación: hay en torno a él otras preguntas que formular, dirigidas, desde su enfoque, al modo de ser de la literatura, no reductible a relaciones entre signos o al proceso de la significación. De ahí que sea posible coincidir con la afirmación de Lancers, al inicio de este capítulo: Foucault no elabora una teoría o modelo para la crítica literaria. Por ello, el acercamiento a su caracterización se ubicará, simultáneamente, en el campo de la afirmación no positiva, no generalizable: la crítica participa, al igual que la literatura, de una experiencia de frontera.

2.3. Hablar de literatura: horizontes y posibilidades

2.3.1. Horizontes de la crítica literaria: metalenguaje y repetición

¿Es posible hablar de literatura?, ¿en qué sentido y desde qué horizonte?, son las preguntas que abren la segunda conferencia de 1964 sobre “Lenguaje y literatura”. En ella, Foucault parte del acercamiento realizado sobre la literatura en la conferencia anterior –comentado de manera general líneas más arriba–, donde la sitúa en el vacío o hueco constitutivo de su ser. Así, la apertura y carencia de origen de la literatura en la representación o expresión autoral, permite caracterizarla como un “lenguaje al infinito, que le permite hablar de sí misma hasta el infinito” (1996: 81).

Desde esta perspectiva, la conciencia crítica no es considerada como un suplemento o introducción tardía, sino como la relación de la literatura consigo misma en la pregunta por su ser, la cual forma parte de ella desde su nacimiento (Foucault, 1996: 65). Contribuye a esta perspectiva, la multiplicación de los actos críticos, incluso en la literatura misma, al grado de empezar a diluir la silueta del crítico como entidad distante a lo literario:

el personaje del crítico, del “homo criticus”, que fue inventado poco más o menos en el siglo XIX, entre Laharpe y Saint-Beuve, va borrándose en el momento mismo en que se multiplican los actos de crítica. Es decir, los actos críticos, al proliferar, al dispersarse, se esparcen en cierto modo, y van a alojarse, no ya en textos que preceden a la crítica, sino en novelas, en poemas, en reflexiones, eventualmente en filosofías. Los verdaderos actos de la crítica hay que encontrarlos en nuestros días en poemas de Char o en fragmentos de Blanchot, en los textos de Ponge, mucho más que en tal o cual parcela del lenguaje que hubiera sido, explícitamente, y por el nombre de su autor, destinada a ser acto crítico. Se podría decir que la crítica se convierte en una función del lenguaje en general, pero sin organismo ni asunto propio. (Foucault, 1996: 81-82)

No se trata de una negación de la crítica, sino de su desaparición como actividad autónoma coincidente con el desvanecimiento del crítico a favor del acto crítico, acontecido, muchas veces, en la literatura misma. Este desvanecimiento colabora para establecer una liga con lo literario por considerar al acto crítico como función del ser de su lenguaje. No sólo la literatura se sostiene en la pregunta por su ser, la crítica se pregunta a su vez por sí misma y por su relación con la literatura.

Por ello, Foucault ubica el nacimiento de la crítica en el siglo XIX a la par del nacimiento de la literatura. Distingue, en este entorno, dos formas paralelas en que estas prácticas se han relacionado con lo literario: la búsqueda de su fundamento en el orden de la positividad de la ciencia considerada un lenguaje segundo respecto al lenguaje primero de la literatura, como sería el caso del estructuralismo, el formalismo y la aplicación de modelos lingüísticos (1996: 82); y aquella crítica que se pasa del lado de la escritura y no considera distancia con lo literario (1996: 83). Pensar la crítica como lenguaje segundo y, simultáneamente, verla surgir como lenguaje primero con valor de escritura en los textos de los autores mencionados, puede conducir a una paradoja respecto a la manera cómo entiende este campo en un entorno, más que polarizado, diversificado por los actos críticos.

Foucault opta, en este caso, por cuestionar la noción de metalenguaje respecto al ser de la crítica como lenguaje segundo unificador de un código aplicable a un conjunto de textos literarios. Para ello, parte del carácter transgresor de la literatura sobre el código de la lengua, el cual, señalaba antes, la lleva a constituir su propio código. Sin embargo, incluso este código no es estático porque es generado en cada práctica literaria y no aplicable a ninguna otra; por ello, formula en sí mismo su propia transgresión: “la literatura es el riesgo siempre corrido y siempre asumido por cada palabra de una frase de literatura, el riesgo de que, después de todo, esa palabra, esa frase, y a continuación lo demás, no obedezcan al código” (1996: 85). Cabe añadir que en ello ubica, además, la constitución del “peligro y la grandeza de cualquier obra literaria” (1996: 86). Como señala Proust en *Contra Sainte-Beuve*: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”.

El metalenguaje congregante de un código para lo literario no sería, entonces, el lugar de definición del acto crítico, debido a que: “si el código no puede valer absolutamente, en ese momento, no es posible hacer el metalenguaje de semejante habla, y se está obligado a recurrir a otra cosa” (1996: 86). De esta forma, se asume ese constante escapar de la literatura a toda codificación permanente, ese fluir incesante que conduce a una desaparición-impugnación del discurso instituido y, como señalé anteriormente, de la disciplina y del modelo teórico como ámbitos reguladores y hermanados con un metalenguaje estático y específico para un conjunto de objetos de estudio.

Sin embargo, considero que esta postura no anula la *función metalingüística* en su planteamiento general de un lenguaje que puede referir a otro, aun cuando la acota fuera del marco del simple decir unificador de procedimientos en las prácticas literarias. Esto implicaría la posibilidad de hacer hablar a la literatura fuera de sí misma, en un habla crítica despojada de

soportes unificadores respecto al resto de las prácticas literarias, donde cada término utilizado debe ser considerado respecto a las diferencias particulares de cada texto y no como un modelo unitario a seguir.

Así, agrega Foucault, si no podemos recurrir al metalenguaje unificador, entonces podemos tener en cuenta que el lenguaje es quizá el único ser en el mundo absolutamente repetible (1996: 86). Este fenómeno de repetición no implica, como podría parecer, el retorno a la idea de aplicación de un código de la lengua en la literatura, sino “poner la repetición en el corazón mismo de la obra”, a manera de autorreferencia (1996: 87). En esta autorreferencia pueden distinguirse dos procedimientos, en ocasiones simultáneos. El primero de ellos puede observarse en recursos utilizados ya en la *Odisea* y *Las mil y una noches* –podría añadir el *Quijote*, para mencionar una obra en lengua española–, donde se producen relaciones especulares al interior, con la introducción de relatos referidos a segmentos de las obras. Por otro lado, puede encontrarse, también, de forma silenciosa, es decir, sin recursos formales propios, en el espesor del ser de su lenguaje. Este último es el caso de la literatura moderna en occidente, para Foucault. Esta forma silenciosa de la autorreferencia hace repetirse al lenguaje a través del juego entre habla y código, el cual debe reformular en sí mismo. La autorreferencia silenciosa no funciona solamente como procedimiento, sino como elemento propio del ser del lenguaje, como autoimplicación, por lo menos, como he venido delimitando, para cierta literatura llamada por Foucault moderna. Entonces, por su autoimplicación, al igual que la literatura, la crítica es un “lenguaje al infinito” o, dicho de otra manera, *duplicación del lenguaje al infinito*, porque hace hablar el código límite y en agonía de lo literario por medio de su repetición.

Desde esta perspectiva, Foucault agrupa bajo el nombre de *análisis literario* un conjunto de actos críticos heterogéneos constitutivos de una nueva modalidad de la crítica no equivalente ya a *la retórica*, “ciencia de las repeticiones formales del lenguaje”, ni a lo que fue cierta *crítica tradicional* a partir de Sainte-Beuve: recuperación de la identidad de una significación psicológica o histórica (1996: 89). Junto con el rechazo foucaultiano a situar en un sujeto totalizante el *análisis* literario, destaca, además, el planteamiento del enfoque ontológico como una inversión de la retórica clásica: un habla cuyo origen es ella misma, que no repite al infinito lo ya dicho, “sino que retrasa indefinidamente la muerte abriendo sin cesar un espacio en donde es siempre el análogo a sí mismo” (1996: 154). Muerte entendida aquí, una vez más, en tanto desaparición del sujeto como parámetro de validación de la escritura y como negación de un decir preconstituido y susceptible de *repetirse* retóricamente en el texto, a partir de recursos formales. De tal manera, la muerte se entiende como un límite a ser explorado, sin representación o expresión formal de lo previo.

Puede añadirse que la crítica no será tampoco repetición, a manera de código, de recursos formales usados por la literatura o, en particular, por la obra puesta en reflexión. Para Foucault, la crítica no es la práctica de un metalenguaje unitario sobre un texto, pero tampoco la repetición formal de un código u organización. Lo repetido es el modo de ser de su lenguaje: interrogación sobre la forma en que se construye una subjetividad en él y en cómo este lenguaje se refiere a sí mismo. Con base en la posibilidad de las obras para hablar de sí mismas —por medio de la autoimplicación, la autorreferencia y la repetición o duplicación del lenguaje—, el *análisis literario* puede proponerse como “el análisis de la curva por la que obra se designa siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje” (Foucault, 1996: 89).

Foucault reconoce dos grandes direcciones de los esbozos de *análisis literario* hasta el momento de su conferencia (1964). La primera concierne al análisis de “los signos por los que las obras se designan al interior de sí mismas” (1996: 89). Pertenecen a este enfoque los posibles estudios de los diversos sedimentos semiológicos: sistemas de signos en la cultura, signos lingüísticos al interior de las obras, signos de escritura en tanto ritualización más allá de la comunicación inmediata –escritura, en el sentido otorgado por Barthes– y signos de autoimplicación –como en el ejemplo mencionado de la *Odisea* (1996: 90-92). Las semiologías revisadas por Foucault –estado de la semiología en 1964– se enfocarán al *decir* del texto: proceso y sistema de la significación. Sin embargo, a Foucault no le interesa el sentido ni su proceso, sino el conflicto de los elementos puestos en juego en discursos y *contradiscursos*, como en el caso de la literatura. Por eso, marca su distancia con los análisis semiológicos; por considerar, como señalé antes, que regularmente no atienden a la multidimensionalidad del texto: espacialización del conflicto entre lenguaje, cosas y configuración de sujetos. Resaltan aquí las nociones de escritura y autoimplicación, para las cuales prefiere proponer un análisis fuera de su reducción a los signos que las constituyen o pueden constituirlos. Así, su estudio estaría concentrado en la problemática de su posibilidad e incidencia en el modo de ser del lenguaje y la literatura.

2.3.2. El análisis de la espacialidad del lenguaje en la literatura

A partir de los planteamientos anteriores, Foucault sugerirá una segunda dirección posible del *análisis literario*, enfocada en el espacio de la literatura y sus modos de espacialización. Antes de abordarla, cabe decir que este segundo campo de posibilidad, no excluye al primero. El mismo Foucault se pregunta en el texto comentado aquí, por la vinculación entre los estudios semiológicos y aquéllos dirigidos a las formas de espacialización:

¿Deben permanecer paralelos esos dos movimientos? ¿Quieren ser convergentes o quieren converger solamente en el infinito, por el lado en que la obra es apenas visible en su lejanía? ¿Cabe esperar que hubiera un día un lenguaje único que hiciera aparecer a la vez los valores semiológicos nuevos y el espacio en que se espacializan? (1996: 101)

Foucault señala que no hay, en los actos críticos analizados por él, todavía esta reconciliación. Sin embargo, apunta ésta como la tarea del *análisis literario* actual: buscar un lenguaje que congregue reflexiones fuera del marco disciplinario, pero que, además, pueda dar cuenta de los espesores de signos que participan del carácter espacial de la literatura (1996: 101). Siempre teniendo presente de que no se trataría de la formulación de un nuevo metalenguaje único que congregue y valide actos críticos diversos, sino de un lenguaje con la suficiente neutralidad respecto al sujeto y la disciplina como para situarse fuera de la unidad del modelo o la teoría. El rigor de estos actos críticos radicaría, entonces, en su propia constitución y no en su pertenencia a modelos o instituciones reconocidas históricamente como tales. Así, más que una búsqueda de sentido, mostraría las condiciones de posibilidad del sentido en cada texto; en el entendido de que el texto atañe al acontecimiento y no a la creación.

Estas ideas sobre la crítica se encuentran profundamente relacionadas con la necesidad, propuesta por Foucault, de reconocer el carácter espacial de la literatura como un modo de ser que durante mucho tiempo no fue tomado en cuenta. Acerca de esta necesidad, señala:

El análisis literario sólo tendrá, creo, sentido propio siempre y cuando olvide todos esos esquemas temporales en los que está preso, hasta el punto de que se ha confundido el lenguaje y el tiempo. Y, en particular, el mito de la creación. Si la crítica, durante mucho tiempo, se ha concedido la función y el papel de restituir el momento de la creación primera, que sería el momento en que la obra está naciendo y germinando, es lisa y llanamente porque obedecía a la mitología temporal del lenguaje. Siempre había la necesidad, la nostalgia de la crítica, que era encontrar de nuevo los caminos de la creación, reconstituir en su propio discurso⁹ de crítica, el tiempo del nacimiento y de la culminación que, se pensaba, debía contener de hecho los secretos de la obra. La crítica ha estado, si quieren, tan vinculada al tiempo como las concepciones del lenguaje, la crítica ha sido creacionista en la misma medida en que el lenguaje ha sido recibido como tiempo, creía en la creación lo mismo que creía en el silencio. (Foucault, 1996: 96-97)

A partir de estas ideas y sin abandonar el tono de anticipación, Foucault formula la posibilidad de un modo distinto de *análisis literario* centrado en la distinción entre la función temporal del lenguaje y su modo de ser, correspondiente al espacio: “el lenguaje es espacio y había sido olvidado, mucho más porque el lenguaje funciona en el tiempo. Es la cadena hablada que funciona para decir el tiempo. Pero la función del lenguaje no es su ser, y el ser del lenguaje, precisamente, [...] es ser espacio” (Foucault, 1996: 96). Sin embargo, el lenguaje no siempre se ha entendido de esta manera, de ahí el interés Foucault, al grado de poder localizarlo directamente en un texto apenas anterior a sus conferencias, el artículo “El lenguaje del espacio” de abril de 1964. En él, señala que si bien la escritura ha estado regida por el tiempo, ahora es necesario admitir que “el lenguaje es (o, quizás, ha llegado a ser) cosa de espacio”

⁹ Cabe recordar aquí que la impugnación *contradiscursiva* a los Discursos establecidos o reconocidos como válidos por ser representación o por estar en el marco de una disciplina, es un modo de ser del discurso y no una negación de éste. Por eso, es posible encontrar en los textos foucaultianos la noción de discurso reelaborada fuera de la idea de lo preestablecido.

(Foucault, 1996: 195). De tal forma, la escritura tiene función en el tiempo, pero su ser radica en el espacio.

Es evidente en estas ideas, una vez más, el eco de Blanchot, quien señala en *El espacio literario* (1955) que “el espacio es el vértigo del vacío” (1992: 25). Postura coincidente, en lo general, con la propuesta foucaultiana, ya que para este último será en ese espacio hueco, siempre inminente y nunca colmado del todo, donde se ubica la pregunta por lo literario. Foucault, en *El pensamiento del afuera* (1966), no sólo explora el espacio blanchotiano de la literatura, a la par de otras nociones, sino que realiza una apropiación notable de ellas. Destacan como afines a estos dos autores, las posturas de desaparición del sujeto en este espacio vacío de la literatura y la ausencia de temporalidad en la escritura, a partir del “hablo”. Anota Foucault en este libro: “El ‘sujeto’ de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del ‘hablo’.”; el “hablo” confrontado con el “pienso” cartesiano que conducía a la certidumbre del Yo (Foucault, 1997: 11-13). Comparten, igualmente, la posición sobre la literatura como un constante apuntar hacia “afuera”, en tanto es espacio vacío y desprendimiento de la interioridad del sujeto¹⁰.

A decir de Cuevas Velasco, el espacio literario es entendido por Blanchot en dos direcciones no opuestas: el “sitio donde acontece el hecho poético o literario, es decir, a la zona de la lengua que ocupa la así llamada lengua poética” (2006: 107); y en su textualidad, como “parte de la interioridad del texto”, un suceder en el texto mismo cerrado y abierto a la vez a la lectura (2006: 108). Lo cual sintetiza de la siguiente manera: “*el espacio literario* es una noción abarcadora que alude a la actividad de la escritura; a la escritura como proceso,

¹⁰ Sobre el pensamiento o experiencia del afuera volveré de manera más concreta en los capítulos VI y VII de la tesis, en relación ya con las novelas de Julieta Campos.

como ejercicio y, en consecuencia, como *fenómeno*, como algo que acontece” (2006: 221). Para Blanchot, el espacio literario es, además y en coincidencia con esta lectura, el lugar donde el sujeto desaparece, donde la soledad impera; un espacio de la ausencia, en el cual el lenguaje se vuelve imaginario por ser un “murmullo gigantesco” (cfr. Blanchot, 1992: 21).

Foucault, por su parte, centra su lectura del espacio blanchotiano más en las reflexiones sobre este modo de ser de la palabra o el lenguaje poético, que en la actividad de escritura y su proceso¹¹. El lenguaje será este espacio y distancia respecto al *decir* y al *Yo* creador. Si el espacio literario acontece es, precisamente, porque su lenguaje ya no depende de un representar o de la interioridad de un sujeto que lo determine. Desde esta perspectiva, Foucault dirigirá su propuesta de análisis a los modos que pueden dar cuenta del carácter espacial del lenguaje, específicamente, a la forma de acontecer de este espacio. Para ello, plantea analizar “la manera como se espacializa la distancia que las obras toman en el interior de sí mismas” (Foucault, 1996: 90). Y, más allá de los trazados blanchotianos, Foucault considera posible realizar tres formas de análisis de la *espacialización en el espacio literario*; dirigidas a tres ámbitos distintos de ubicación: cultura, obra y lenguaje.

La modalidad del espacio en la cultura es considerada desde los valores espaciales “inscritos en configuraciones culturales complejas que espacializan todo lenguaje y obra que aparece en esta cultura” (1996: 97). Se trataría de indagar el acontecer en el texto de figuras espaciales que pertenecen, antes que a él, a la cultura; lo cual las pone en condición de ser dichas pero sin determinarlas. Su presencia en el texto sería espacial y no temporal, es decir, no es una traslación representativa lo que se realiza, sino una apropiación a nivel general. La

¹¹ Podría apuntarse aquí como objeción el estudio foucaultiano del *procedimiento* de escritura de Roussel, sin embargo, considero importante marcar que en este caso, como en otros, el interés de Foucault sigue siendo el de un modo de ser del lenguaje y su confrontación con el sujeto. Esto porque las reflexiones sobre el espacio se enlazan con otros itinerarios foucaultianos, fundamentalmente, el ámbito multiabarcante en el que analiza la posición del sujeto en la escritura.

espacialidad cultural del lenguaje es exterior, porque pone en relación el lenguaje de la obra con entornos culturales que corresponden a condiciones de posibilidad del ser espacial de dicho lenguaje. Por ejemplo, la esfera al final de la Edad Media y durante el Renacimiento (cfr. Foucault, 1996: 97); y el fragmento o carencia de centro desde el pensamiento de Nietzsche. Éste último caso, presente en la escritura blanchotiana.

Se reconoce, entonces, una segunda forma de espacialidad: aquella interior a la obra. Para Foucault, la obra se dispone en y dispone un espacio profundo donde circulan sus figuras. Esta espacialidad interior no corresponde a su estructura, ritmo o programas narrativos, sino a la puesta en juego de encuentros, cruces, alejamientos y aperturas que conforman figuras en el seno de la obra. Es la puesta en relación de otras figuras espaciales de la cultura o el lenguaje en el espacio de la literatura: ahí donde se tocan y con cada roce y confrontación van dejando el trazo de su acontecer. Todos estos elementos conformarán una especie de tapiz o figura espacial de diversos recorridos, orientaciones y movilidad, nunca estática y susceptible de análisis.

Por otra parte, Foucault considera que “se podría encontrar una tercera posibilidad de analizar la espacialidad de la obra, estudiando no ya la espacialidad de la obra en general, sino la espacialidad del lenguaje mismo en la obra” (1996: 99). Este espacio sería distinto al de la cultura y el texto mismo, presente en los espacios vacíos de la página en blanco de Mallarmé. En este último caso, el espacio mismo del lenguaje se manifiesta en la transversalidad de la orientación de su ser donde, en el caso de la literatura moderna, marca su distancia con el *decir* y asume la imposibilidad de sus recorridos respecto a la representación y expresión ajenas. En síntesis, estos tres espacios acontecen simultáneamente, de tal forma que las figuras propias del modo de ser del lenguaje en la obra y la apropiación que realiza de las figuras

culturales entran en relación con el entramado, tejido o texto que constituye la espacialidad interior de la obra. Esta última forma de espacialidad, a pesar de conformar el texto, no se reduce a la organización secuencial de palabras, frases o proposiciones; sigue siendo espacial porque atraviesa y habita la modalidad de la literatura moderna que no es sólo obra o lenguaje, como señalaba en este mismo capítulo.

Es significativo notar la presencia de una caracterización similar del espacio en un texto temprano de Foucault, la Introducción a *El sueño y la existencia* de Binswanger (1954); donde apunta: “El papel del espacio ya no es entonces repartir o disociar; el espacio ya no es más que el movimiento de las figuras y los sonidos, sigue el flujo y reflujo de sus apariciones” (1999a: 104). A pesar de que en este texto se encuentran todavía en cercanía planteamientos sobre la experiencia individual de lo vivido en el sueño y la imaginación, la ubicación en el análisis de figuras espaciales será una idea que persistirá en las formulaciones posteriores de Foucault. Al respecto, en “El lenguaje al infinito” (1963), señala que el análisis del espacio es asequible solamente por medio de sus figuras, como planteamiento de una ontología formal de la literatura:

La obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles. Y las formas de esta superposición, constitutiva de cualquier obra, sin duda sólo se pueden descifrar en esas figuras adyacentes, frágiles, un poco monstruosas en que el desdoblamiento se señala. Su alzado exacto, su clasificación, la lectura de sus leyes de funcionamiento o de transformación podrían introducir a una ontología formal de la literatura. (1996: 147-148)

El análisis de las figuras de la obra no corresponde, como se ha venido observando, al de elementos solamente formales como las *figuras retóricas*, sino a formulaciones espaciales que apuntan tanto a lo formal o se desprenden de lo formal, para inscribirse en el modo de ser de lo literario. Desde esta perspectiva, será el análisis de dichas figuras el que puede conducir a una

reflexión sobre el modo de ser de su lenguaje en su carácter de duplicación de sí mismo. En estos horizontes de posibilidad para hablar de literatura, el enfoque ontológico foucaultiano adquiere una nueva pertinencia: la repetición de la pregunta por el ser del lenguaje y de lo literario es una pregunta dirigida a este espacio en tres ámbitos. La crítica como habla duplicada se ubica, entonces, en “el análisis de las distancias y de las diferencias en las que se distribuyen las identidades del lenguaje” (1996: 88). Los sedimentos semiológicos inciden en esta distribución, pero solamente en un primer momento, para dejar hablar, posteriormente, a la forma en que se especializan las distancias.

Para Foucault, el no contemplar esta espacialización y ver a la literatura solamente como organización de signos, es no reconocer su particularidad respecto a otros textos y reducirla a un sistema más de la comunicación. Y la literatura, desde lo apuntado en todo este capítulo, no es para Foucault un espacio identificable con otros, porque no representa, no expresa, y, más que comunicar, confronta.

CAPÍTULO III

MICHEL FOUCAULT Y LA EXPERIENCIA LITERARIA

el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla

Maurice Blanchot, *El espacio literario*

En un libro [...] no hay nada que interpretar ni significar, sino mucho por experimentar.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*

El giro ontológico de Michel Foucault para la literatura y las consideraciones desprendidas de él, dan pauta para hablar ahora de una experiencia *en* la literatura como espacio donde se gestan sus figuras. El objetivo de estas páginas puede resumirse de la siguiente manera: se rescata la noción de experiencia literaria para referir al espacio de confluencia de todas las consideraciones realizadas anteriormente por Foucault para pensar y hablar de literatura. Se retoma, de esta forma, la experiencia desde una mirada ontológica, fuera de otros márgenes de configuración en campos de pensamiento distintos. Cabe aclarar que la noción de experiencia literaria se encuentra solamente esbozada en la obra foucaultiana por el uso persistente del término y algunas anotaciones breves sobre su ubicación, por lo cual requerirá de una reconfiguración en este capítulo para pensarla en el marco de la actividad crítica e indagar sus puntos de partida.

3.1. Introducir la experiencia: implicaciones preliminares sobre lo unitario

Hablar aquí de experiencia en la literatura es situarse en el pliegue que prescinde del pensamiento por oposiciones y refiere a los encuentros posibles del lenguaje en el plano de su acaecimiento. Aquí, la experiencia no implica un retorno a la vivencia personal o al conocimiento acumulado: no es existencial o analizada desde su repercusión epistemológica. Por ello, es necesario, primeramente, dejar a un lado la densa carga semántica que pesa sobre la noción de experiencia, favorecida por el uso coloquial del término y por las apropiaciones diversas realizadas por los discursos científicos. De manera general, el término experiencia se utiliza en otros espacios para referir: una práctica personal repetida que aporta conocimiento o capacidad para resolver situaciones similares; circunstancias o sucesos repetibles vividos por una persona; y, en sentido impersonal, al recurso de la repetición de situaciones similares o con la suficiente uniformidad que permiten ser examinadas en su conjunto y generan conocimiento (cfr. DRAE y Abbagnano, 1974: 450).

Si bien, el término experiencia alude a su multiplicidad de usos y aristas en diversos planteamientos filosóficos, no me detendré en estas páginas en dirimir disputas o exponer una historia de sus recorridos, con los que Foucault mantiene, sin duda, relaciones varias. Interesa aquí en un margen muy acotado: la aplicación del enfoque de una experiencia ontológica a la literatura, cuyo reconocimiento necesario estaría primeramente en Blanchot y, en lo que a este trabajo respecta, en una caracterización foucaultiana posterior. La importancia del retorno a la noción de experiencia manejada por Foucault, será precisamente su ruptura con el enfoque antropológico y su no correspondencia con la vivencia individual como fuente de un conocimiento. A pesar de caer en la obviedad, vale decir que las prácticas literarias son las que nos permiten, en sentido general, hablar de literatura. Esto generará, sin duda, una posibilidad

de conocimiento; sin embargo, Foucault no reconoce continuidades, sino regularidades entre las prácticas literarias, por ello, la experiencia no es tampoco una acumulación de vivencias traducidas en capacidades o habilidades. No hay en ella, por tanto, parámetros válidos de unificación de criterios: la experiencia a la que alude se encuentra en la discontinuidad y dispersión de cada práctica literaria, como origen de sí misma. No se constituye, por lo tanto, en una teoría de la experiencia literaria o del conocimiento literario. Así mismo, no corresponde directamente a la *experiencia estética* desde los parámetros de la actividad creativa o los de la recepción de la obra artística; ya que si bien considera la relación con el arte una experiencia, esta relación adquiere un enfoque ontológico: el ser del arte constituyéndose.

Antes de abordar directamente la caracterización de la experiencia para Foucault en función de este trabajo, parece pertinente ubicar, de manera introductoria, su presencia en la elaboración de la escritura foucaultiana y los usos diversos del término; para que sirvan de base al recorrido de estas páginas.

3.1.1. Las escrituras-experiencia de Foucault

La escritura de Foucault es basta y compleja, tanto por sus alcances reflexivos como por su configuración. Contribuye a ello, que sus diversos itinerarios intelectuales entran y salen de las disciplinas para proponer, como señaló Gilles Deleuze, un “pensar de otro modo”¹, fuera de la legitimación de saberes asumidos como verdaderos. Las preguntas persistentes de Foucault se dirigen a sí mismas: cuestiona su propio pensamiento, su unidad y su carácter definitivo.

¹ Título de la segunda parte de su libro: *Foucault* de 1986.

Matiza siempre, corrige y retorna sobre sus pasos; a decir de Maurice Blanchot: “Foucault no sería Foucault, si no se corrigiera o no matizara en el acto” (cfr. 1988: 51).

Los itinerarios de escritura foucaultianos están constituidos por una multiplicidad de actos reflexivos, donde la palabra soporta su constante retorno y reencuentro; y donde persiste el escape a las clasificaciones y a lo conclusivo. La elección, en este escape a lo unitario o totalizante, es la experiencia; porque como el mismo Foucault menciona: en un libro “lo esencial no se encuentra en la serie de constataciones verdaderas o históricamente verificables, sino en la experiencia que el libro permite hacer” (2001b: 864; *DE II-281*; “Entrevista con Michel Foucault” de 1980)². La experiencia no es lo que ya está dado y se deposita en la página, sino lo que se produce en ella. De ahí, que los textos foucaultianos sean la primera pauta para poder hablar de experiencia, no como un planteamiento en abstracto, sino como parte fundamental de sus propios recorridos. En ellos, se observa la práctica de una escritura límite, plagada de preguntas, diálogos y siempre en busca de sus propios parámetros de validación; porque como señala Graciela Lechuga: “Los libros de Michel Foucault son libros-experiencias opuestos a los libros-verdad o libros-demostración” (2004: 195).

Por su parte, Miguel Morey ha ubicado la experiencia en la obra de Foucault como un “criterio ordenador de todo su itinerario intelectual” (1999: 21), al situarla como modalidad de su escritura. Así, propone que la totalidad de la obra foucaultiana podría entenderse como:

la experiencia de un pensamiento que busca constituirse como tal en tanto que pensamiento de la experiencia (de una experiencia que se encuentra dibujada en la línea delgada y abismal de sus límites, tal como quedan señalados a un lado y a

² Traducción mía del original en francés: “l’essentiel ne se trouve pas dans série de ces constatations vraies ou historiquement vérifiables, mais plutôt dans l’expérience que le livre permet de faire.”

Esta entrevista realizada en 1978 por D. Trombadori y publicada en 1980 constituye una revisión de sus trabajos posteriores. En ella, la noción de experiencia es retomada y reevaluada en función de los diversos itinerarios foucaultianos. Por esta razón, en este capítulo recurriré constantemente a ella.

otro por la *locura* y la *literatura*, la silueta de una transgresión *constante* por la que se abre al pensamiento). (Morey int. Foucault, 1999a: 22)

Rescato de la propuesta de lectura de Morey, la vinculación entre una escritura en proceso, cuya experiencia no disuelve los límites, sino que se sitúa en ellos; así como su correspondencia con una reflexión que acontece. Señala Foucault al respecto, en una entrevista de octubre de 1982: “Si se supiera al empezar un libro lo que se iba a decir al final, ¿cree usted que se tendría el valor para escribirlo? [...] El juego merece la pena en la medida en que no se sabe cómo va a terminar” (1990: 142). Podría pensarse aquí en los textos-pregunta de Foucault donde se configura el pensamiento en una especie de teatralidad. Los ejemplos estarían en los diálogos-monólogos, preguntas dirigidas a sí mismo, al final de “Rousseau juez de Jean-Jacques. *Diálogos*” (1962) y de la introducción a *La arqueología del saber* (1969). En este último texto, el cuestionamiento está enfocado directamente al problema de la escritura como experiencia del pensamiento, así como a la disolución de quien habla y los márgenes de las clasificaciones. Lo reproduzco, por ello, a pesar de su extensión:

—¿No está usted seguro de lo que dice? ¿Va usted de nuevo a cambiar, a desplazarse en relación con las preguntas que se le hacen, a decir que las objeciones no apuntan realmente al lugar en que usted se pronuncia? ¿Se prepara usted a decir una vez más que nunca ha sido usted lo que se le reprocha ser? Se está preparando ya la salida que en su próximo libro le permitirá resurgir en otro lugar y hacer burla como la está haciendo ahora: “No, no, no estoy donde ustedes tratan de descubrirme sino aquí, de donde los miro, riendo”.

—¡Cómo! ¿Se imaginan ustedes que me tomaría tanto trabajo y tanto placer al escribir, y creen que me obstinaría, si no preparara —con mano un tanto febril— el laberinto por el que aventurarme, con mi propósito por delante, abriéndole subterráneos, sepultándolo lejos de sí mismo, buscándole desplomes que resuman y deformen su recorrido, laberinto donde perderme y aparecer finalmente a unos ojos que jamás volveré a encontrar? Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos deje en paz cuando de trata de escribir. (Foucault, 2003b: 28-29)

No hay clasificaciones fijas para la experiencia, destaca en ella la particularidad de cada práctica; sin embargo, las regularidades –no continuidades– que pueden presentar, permiten hablar de una historia de estas experiencias. La experiencia de escritura como pensamiento en proceso, contesta, de esta manera, a la constitución de una teoría desligada de la práctica. Se asocia, además, al rechazo foucaultiano a los saberes de fundamento antropológico; como indica Graciela Lechuga: “La experiencia es el contrapeso que hace posible la impugnación a una serie de prácticas científicas que han construido al individuo tanto en un sujeto ideal cuanto en objeto de un campo de conocimiento determinado” (2004: 67).

La experiencia de escritura referida por Foucault es aquella que impide concebir al sujeto en lo inmutable, pues lo conduce a un despojamiento de sí mismo. El acto de escritura implica un alejamiento de sí para reencontrarse en la reconfiguración de la página, siempre variable. Como indica Deleuze: “Escribir también es devenir otra cosa que escritor” (1997: 17); porque quien escribe no permanece en este acto, no está sólo al interior de la página pues se posibilita en ella en un desbordarse de la acción inicial de escritura. El habla desnuda abre el espacio a las *posibilidades de ser de la subjetividad*, donde pueden perseguirse nuevas formas en ellas³. La experiencia de escritura tiene que ver, entonces, con esta desaparición de quien escribe, pero, al mismo tiempo, con el encuentro entre la subjetividad y la objetividad: el sujeto es –se constituye– en la escritura, nunca antes de ella.

³ Al respecto, pueden revisarse los análisis de Foucault sobre la “estética de la existencia” en la Grecia clásica y su propuesta sobre el “arte de vivir”, en los tres volúmenes de la *Historia de la sexualidad* (1976 y 1984).

Esta forma de la experiencia, referida a la desaparición de quien escribe, va a establecerse como *experiencia límite*, presente en los asuntos de la historia del pensamiento que interesan a Foucault, pero también en su propia escritura. Sus libros, como él mismo afirma, se dirigen a esa habla carente de sujeto, como en el caso de Bataille y Blanchot:

La idea de una experiencia límite, que sustrae al sujeto de sí mismo, ha sido lo importante para mí en la lectura de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, y eso hizo que, por aburridos, por eruditos que sean mis libros, siempre los concibiera como experiencias directas, tendientes a arrancarme de mí mismo, a impedirme ser el mismo. (2001b: 862; *DE II-281*)⁴

La experiencia límite es la apertura a la posibilidad de pensar al sujeto fuera de consideraciones absolutas, y acceder a su *estar siendo*, aun cuando se trate del suceder de su desaparición, como en el caso de la literatura moderna. Esto porque el sujeto no es condición de posibilidad de la experiencia, sino esa transformación infinita ocurrida en el habla, pero apuntada fuera de ella. A la par, la experiencia en sus escrituras es, así, una manera de replantear esa *voluntad de verdad* que atraviesa los textos, para no dejar que se enmascare a sí misma en el marco de lo unitario y preconcebido, y agote, de esta forma, lo verdadero en el mismo discurso (cfr. Foucault, 2004a: 24).

No obstante, en los textos de Foucault, la relación entre la experiencia y el sujeto sufrirá variaciones importantes. Para aclarar este último punto y la movilidad de la noción de experiencia, conviene referir a sus usos diversos, donde se producirá una traslación respecto su tratamiento de los modos de *subjetivación* y, en el marco de ellos, de *desubjetivación*.

⁴ Traducción mía del original en francés: “L’idée d’une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, et qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les ai toujours conçus comme des expériences directes visant à m’arracher à moi-même, à m’empêcher d’être le même.”

3.1.2. La noción de experiencia: un apunte sobre tres caracterizaciones distintas

El término experiencia será utilizado por Foucault para hablar de la locura, la literatura, el afuera y la sexualidad, entre una larga lista, donde si bien existen algunas regularidades en su uso, se localizan, a la par, diferencias importantes. Esto, porque la experiencia será la indagación reflexiva volcada sobre las prácticas mismas, fuera del establecimiento de modelos previos para su resolución. Dentro de las diversas maneras de entender la experiencia en los textos foucaultianos, Edgardo Castro anota que pueden localizarse tres caracterizaciones no equiparables, a partir de cómo resuelve en ella la constitución del sujeto; distinción que seguiré, a grandes rasgos, enseguida.

En los primeros textos de Foucault, específicamente en la Introducción a *El sueño y la existencia* de Binswanger de 1954, puede ubicarse la utilización de la noción de experiencia referida aún a la existencia: “experiencia del sueño”, “experiencia imaginada” y “experiencia vivida”. Esta postura es abandonada ya en la década de los sesenta, la época más productiva para los estudios literarios de Foucault. En ella, encontramos una segunda formulación de la experiencia, caracterizada por la desaparición de quien habla, indicada líneas más arriba. Castro señala que esta propuesta empieza a configurarse en el Prefacio a la primera edición de *Historia de la locura* (1961), donde pueden encontrarse todavía algunos rastros cercanos a una fenomenología existencial para el tratamiento de la experiencia (cfr. 2004: 128).

A *Historia de la locura*, le seguirán varios textos donde esta noción se liga ya a una forma de *desubjetivación*, enraizada en la impronta de las lecturas de Nietzsche, Bataille y Blanchot. En la entrevista publicada en 1980, citada antes, Foucault menciona que para estos autores: “la experiencia es tratar de alcanzar cierto punto de la vida que esté lo más cerca

posible de lo no vivible”, en su intensidad e imposibilidad (2001b: 862; *DE II-281*)⁵. Posiciones cercanas, entonces, a las de Mallarmé: experiencia de una escritura no vivencial e irrealizable, pero siempre perseguida en su carácter no expresivo respecto a la existencia y lo no representativo tocante al mundo.

Sin embargo, esta postura fue reevaluada por el mismo Foucault a partir de la década de los setenta, hasta señalar ya en 1984, en la introducción al segundo tomo de *Historia de la sexualidad*, que la experiencia es una forma histórica de la subjetivación (cfr. 2003a: 7-9). Con lo cual, adquiere, de acuerdo con Castro, “una elaboración propiamente foucaultiana” (ver 2004: 128-129). Considero que esta última postura, la experiencia como forma histórica de la subjetivación, no niega su posibilidad como espacio de *desubjetivación*, pero sí la enmarca y le resta el tono general o totalizador que parecía adquirir. No hay que olvidar que en esta misma entrevista de 1980, Foucault agrega: “Una experiencia es siempre un ficción; es algo que uno se fabrica para sí mismo, que no existe antes y que existirá luego” (2001b: 864; *DE II-281*)⁶. Y, como mencioné antes, la ficción es esa nervadura verbal de lo incorpóreo en su acontecer, o, en términos del autor, “de lo que no existe, tal como es” (ver cap. II: 44). De ahí que la experiencia pueda entenderse como el espacio de configuración del sujeto, sin distancia con la escritura, por estar ubicada en el pliegue de su irrupción.

Entonces, una primera consideración para hablar aquí de experiencia en la literatura radicaría en su última caracterización foucaultiana: la subjetivación es una forma histórica de la experiencia, pero tiene en cuenta que la *desubjetivación* es también una posibilidad de las prácticas concretas, una posibilidad donde reside la literatura moderna.

⁵ Traducción mía del original en francés: “l’expérience, c’est essayer de parvenir à un certain point de la vie qui soit le plus près possible de l’invivable.”

⁶ Traducción mía del original en francés: “Une expérience est toujours une fiction; c’est quelque chose qu’on se fabrique à soi-même, qui n’existe pas avant et qui se trouvera exister après.”

En síntesis, se han bosquejado dos caminos iniciales en la indagación de la noción foucaultiana de experiencia: su liminaridad práctica respecto a las elaboraciones teóricas y los modelos de análisis; y su incidencia como espacio de conformación de la subjetividad. Interesa en este punto indicar que, en ambos casos, impera la intersección de territorios diversos, que elude cualquier planteamiento unitario o esquema de contradicciones; característica central del enfoque de la experiencia dentro de las escrituras-pensamiento de Foucault.

3.2. Situar en el pliegue: la experiencia en la literatura

El pliegue es, con respecto a la gran hoja impresa, un indicio, casi religioso; que no llama la atención tanto como su hendidura, en espesor, que ofrece la minúscula tumba, ciertamente, del alma.

Stéphane Mallarmé, *Variaciones sobre un tema*

Un pliegue es un punto de encuentro, un espacio de liminaridad donde confluye lo diverso; ahí, donde el diálogo se ha hecho posible por contacto entre superficies desiguales. En el caso de la escritura literaria, corresponde a las intersecciones donde ya no se concibe un autor como instancia de poder frente al texto, pero tampoco un objeto textual sin la inmediatez de un sujeto configurándose en él. Oposiciones entre lo real y lo irreal, entre la interioridad y exterioridad del texto, o entre sujeto y objeto, se alejan de una lectura de la experiencia literaria como pliegue de heterogeneidades. En esta misma línea, me parece posible encontrar un primer atisbo para pensar experiencia literaria moderna desde Foucault en la voz de un autor muy querido para él, Pierre Klossowski, quien señala en el prefacio a su traducción al francés de la *Eneida* (1964):

Son las palabras las que toman una actitud, no los cuerpos; las que se tejen, no los vestidos; las que brillan, no las armaduras; las que retumban, no las tormentas. Son las palabras las que sangran, no las heridas.

En sus observaciones a esta traducción –“Sangran las palabras”, del mismo año–, Foucault concentra su atención, precisamente, en ese minúsculo hecho del lenguaje, la palabra: “Pero, ¿la palabra? ¿Me refiero a ese delgado acontecimiento que se ha producido en un punto del tiempo y en ningún otro; que se ha depositado en esa región de la hoja y en ninguna otra?” (2001a: 452; *DE I-27*)⁷. La preocupación por la palabra se da en su carácter de acontecimiento, y como señalé antes: el acontecimiento para Foucault es incorporeal, no es sustancia, proceso o accidente (2004a: 57). Así, la palabra, en tanto acontecimiento y en el sentido amplio de enunciado, no es solamente una organización verbal⁸. Como indica Klossowski, contiene un movimiento de apertura en su exterioridad al texto y realiza su *ser* en él. No es tampoco un modelo prediseñado a seguir; la literatura no está determinada por una organización o sentido particular del lenguaje, no es sólo sintaxis o bipolaridad del signo. Hay en ella, un elemento incorporeal en acecho desde lo corporal, es decir, desde la palabra misma; sin que sea un más allá deslindado de ella. No hay ninguna mistificación aquí, sino ese movimiento generado en la apertura de palabra misma, aquél que la hace *sangrar*.

⁷ Traducción mía del original en francés: “Mais le mot? Je veux dire, le mince événement qui s’est produit en un point du temps et en nul autre ; qui s’est déposé en cette région de la feuille et en nulle autre ?”. No tomé aquí la traducción publicada en *Entre lenguaje y literatura (Obras selectas II)*, debido a que elimina la interrogación en la segunda parte de la cita (cfr. Foucault, 1999a: 283).

⁸ Foucault plantea en *La arqueología del saber* (1969) una diferencia entre las nociones de enunciado, proposición y frase. Edgardo Castro explica esta distinción de la siguiente manera: “El enunciado se articula sobre la frase o sobre la proposición, pero no se reduce a ellos. En primer lugar, el enunciado no se reduce a la proposición por dos razones: 1) para hablar de enunciado no es necesario que exista una estructura proposicional; 2) dos expresiones equivalentes desde el punto de vista lógico no son necesariamente equivalentes desde el punto de vista enunciativo. En segundo lugar, en cuanto a la correspondencia entre enunciado y frase, Foucault señala que no todos los enunciados poseen la estructura lingüística de la frase”; de tal manera que el enunciado no puede considerarse en el marco de la unidad de la gramática o la unidad de la lógica (2004: 108). El enunciado será entonces la materialidad donde se producen las repeticiones, regularidades, relaciones y constitución de la subjetividad en los discursos. Puede revisarse, también sobre este punto, el artículo de Gilles Deleuze, “Un nuevo archivista” de 1970 (ver 1987, 27-48). La propuesta de utilización específica de la noción de enunciado en este trabajo en su posible pertinencia para la práctica literaria se encuentra en el último apartado de este capítulo.

Decía que en esta frase se encuentra ya un apunte hacia la noción de experiencia, porque es fundamentalmente en la disolución de las dualidades significado y significante, exterioridad e interioridad, así como entre realidad y práctica de escritura, donde ésta se produce. Cuando no se reconocen oposiciones, se abre entre lo diverso un espacio de cruce o encuentro, que mantiene el carácter de lo diferente sin ajustarlo a la lógica de la contradicción. Esto, en el sentido y práctica de la literatura moderna y su experiencia, a la que me referiré a partir de este momento; aquélla donde se produce el nacimiento de lo que puede reconocerse a partir del siglo XIX como literatura, una experiencia esbozada por Sade y abierta por Mallarmé, pero que asume su carácter diverso en cada acontecimiento del lenguaje. Se puede inferir de esta aclaración que para hablar de experiencia la teoría tampoco es suficiente: su liga con las prácticas, la sostiene.

De ahí, la posibilidad de entender el espacio de la experiencia en la modernidad como un pliegue: doblez de la palabra o intersección de lo heterogéneo, práctica y reflexión no desligados. Pierre Macherey ha destacado antes, en su presentación a *Raymond Roussel* (edición de 1992), esta caracterización de la experiencia como pliegue:

El papel esencial que juega esta noción [experiencia] en la reflexión de Foucault se explica por la función muy particular que cumple en ella: la de un pliegue, como diría Deleuze, pliegue que se sitúa en la intersección de las teorías y las prácticas, de los discursos y de las instituciones, de lo subjetivo y lo objetivo, de lo normal y lo patológico, de lo verdadero y lo falso, de lo visible y lo invisible, etc. (1992: VIII)⁹

⁹ Traducción mía del original en francés: “Le rôle essentiel que joue cette notion dans la réflexion de Foucault s’explique par la fonction très particulière qu’elle y remplit : celle d’un pli, dirait Deleuze, pli qui se situe à l’intersection des théories et des pratiques, des discours et des institutions, du subjectif et de l’objectif, du normal et du pathologique, du vrai et du faux, du montré et du caché, etc.”.

De acuerdo con esta lectura, el espacio de la experiencia se ubica en la irrupción de los márgenes, donde lo diverso se pone en juego. Si se me permite abusar de una imagen que utilizaré posteriormente para el análisis: el pliegue estaría en el escenario limítrofe del encuentro del mar con la playa, cuando ya no es ni uno ni otra, puesto que configura un espacio no físico, no presente del todo, indeterminado en su determinación.

Para Deleuze, cuya mención se impone en este punto, el pliegue tendrá múltiples posibilidades, según se analice en una u otra configuración. Respecto al libro mallarmeano, Deleuze apunta que el pliegue no implica el posicionamiento de dos mundos, sino una correspondencia en el margen del acontecimiento: “unidad que hace ser, multiplicidad que hace inclusión, colectividad devenida consistente” (1989a: 46). El pliegue será para él, esta correspondencia con carácter operatorio: ahí donde los encuentros se hacen posibles y producen modificaciones en objetos y sujetos, ahí donde nada previo determina porque se ha abandonado el esencialismo a favor del devenir acontecimiento. El espacio-tiempo modula las diferencias, un sujeto u objeto en espacios distintos no es el mismo y no puede valorarse en parámetros de identidad. Por ello, el pliegue será una operación que posibilite los encuentros de la diferencia, sin entrar en una lógica de oposiciones o identidades¹⁰.

Así, la ubicación de sus estudios en la experiencia permite a Foucault alejarse del pensamiento dialéctico. En la *experiencia de la dialéctica*, según este autor, si bien prevalecía el movimiento, éste era entendido como continuidad, y la experiencia moderna de reelaboración foucaultiana no ubica términos contradictorios ni continuidades: es siempre su propio origen, vinculado con otros acontecimientos del lenguaje por regularidades y no por

¹⁰ Hasta aquí queda la referencia a Deleuze sobre este punto. Para ahondar sobre el tema pueden consultarse de este autor: *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988) y *Diferencia y repetición* (1968), principalmente. Para las ediciones en español puede consultarse la bibliografía de este trabajo.

sucesión, influencia o copia. Por lo tanto, no puede ser contradictoria respecto a ellos; tampoco se somete, en su forma literaria, a una relación con la dualidad entre lo verdadero y lo falso, entre objetos y sujetos o entre interior y exterior del texto. Cabe adelantar que si la literatura en su modalidad moderna se corresponde con la transgresión, por ser un habla desnuda respecto al *decir*, entonces, se pregunta Foucault en el “Prefacio a la transgresión” (1963):

¿Sería de gran ayuda decir, por analogía, que habría que encontrar para lo transgresivo un lenguaje que fuera lo que la dialéctica ha sido para la contradicción? Vale más, sin duda, intentar hablar de esta experiencia, hacerla hablar en el hueco mismo del desfallecimiento de su lenguaje, allí donde precisamente las palabras le faltan, donde el sujeto que habla viene a desvanecerse, donde el espectáculo se inclina al ojo en blanco. (1996: 132)

De ahí, también, que Foucault ubique la experiencia en una persistente búsqueda de lo no vivible, lo que no ocurre realmente, pero está ahí, presente en su ausencia: delineado por el “desfallecimiento” de la página blanca mallarmeana. La experiencia moderna de la literatura implica la desaparición del sujeto como parámetro de poder sobre la escritura, y se caracteriza por corresponder a un lenguaje abierto en la dispersión de su no representar: “el murmullo infinito del lenguaje”, como lo denominará Foucault. El espacio de la experiencia es, entonces, lo inminente. Macherey añade que “pensar las experiencias, es comprender su relación con lo impensado”, sin embargo, este impensado no es nunca un más allá de la experiencia, se produce en ella misma y acontece en su habla (1992: VIII-IX). En “El Mallarmé de J.-P. Richard” (1964) se localiza esta propuesta dirigida directamente a la literatura:

Ya no es cuestión de oponer ni siquiera de distinguir el fondo y la forma. No porque se hubiera encontrado por fin el lugar de su unidad, sino porque el problema del análisis literario se ha desplazado: se trata ahora de confrontar la *forma* y lo *informe*, de estudiar el movimiento de un murmullo. (1996: 205)

Confrontar la *forma* con lo *informe* es ubicar la mirada en esa corporalidad de lo incorporal de las palabras de Klossowski. Y el ejemplo de este tipo de análisis se encuentra, para Foucault, en este estudio realizado por Richard en los textos de Mallarmé, donde: “Cuenta el juego de la forma con lo informe; es decir, el momento esencial, tan difícil de enunciar, en que se anudan y se desanudan la literatura y el murmullo” (1996: 206). Este “momento” al que se refiere, constituye más que una unidad temporal, la instantaneidad e infinitud de un espacio donde confluyen elementos aparentemente opuestos, disuelven su paradoja y conforman la posibilidad de la experiencia.

Al ser un espacio de confluencia y no estar predeterminado por la identidad de un sujeto o un antecedente dominante sobre su acontecer, puede afirmarse que la experiencia carece de centro rector: la experiencia literaria moderna se realiza, de esta manera, en su dispersión. Apunta al respecto Blanchot en *El libro por venir* (1959), a quien Foucault sigue en este punto: “la experiencia de la literatura es la experiencia misma de la dispersión, es la aproximación a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que es sin sentido, sin acuerdo, sin derecho: el error y el afuera, lo incomprensible y lo irregular” (2005: 242). Así, el murmullo infinito del lenguaje en la literatura refiere a ese no pensado y no vivido de la experiencia, esa incorporalidad donde lo disperso y lo diferente se dan cita para apuntar siempre a otra cosa. Lo no pensado y no vivido de la experiencia será su posibilidad de apertura para generar experiencias originales, no ligadas a la vida de un sujeto-autor, ni a sus pensamientos, sino propuestas para ser realizadas en el contacto con el texto. En este sentido, no se trataría solamente de las experiencias efectivas del lector a partir del texto, sino de las que puede realizar en el texto mismo: un modo de ser del lenguaje en el cual se localiza una configuración intersubjetiva, es decir, la confluencia e interconfiguración de subjetividades.

He destacado hasta ahora en la experiencia moderna de la literatura: la intersección de dualidades, su carácter no dialéctico y la suspensión de la temporalidad de la creación y el representar, a favor de una espacialidad duplicada en su corporalidad –forma, presencia, interior– y su incorporeidad –lo informe, la ausencia, lo exterior. Todo ello, permite pensar la experiencia como un pliegue que abriga la irrupción de lo neutro, espacio donde habitan los dobles: ese ser y no ser lanzado hacia su repetición infinita; la negación del sujeto absoluto que conduce a la literatura “allí donde nadie habla” o donde se hace hablar a esa ausencia. Esto porque si bien el individuo realiza la experiencia, no hay subjetivación si no es en su acaecer; y esta subjetivación como forma no es idéntica a ninguna sustancia o materia previa, sino la constitución del ser. Interesa de este punto, el espacio de intersecciones de las dualidades en la práctica literaria, y la neutralidad el pliegue que no opta por ninguna de las orillas conjugadas en él, sino por la suspensión temporal del encuentro.

La literatura moderna se caracteriza por ser este espacio de los dobles, acontecimiento de lo ausente o de lo no vivible. El pliegue de la experiencia adquiere una dimensión ontológica por formar parte del modo de ser del lenguaje en la literatura. Foucault lo expone de la siguiente manera:

uno de los grandes acontecimientos ontológicos el lenguaje: su reflexión en espejo sobre la muerte y la constitución a partir de allí de un espacio virtual donde el habla encuentra la recurrencia indefinida de su propia imagen y donde una vez allí puede representarse hasta el infinito detrás de sí mismo, y, aún allí, más allá de sí mismo. La posibilidad de una obra de lenguaje encuentra en esta duplicación su pliegue originario. (Foucault, 1996: 145)

No es, entonces, equiparable a las nociones de experiencia desde el pensamiento dialéctico, la fenomenología, la epistemología o el existencialismo. No obstante, pensar y hablar de la experiencia de lo no vivido no constituye una utopía. La literatura misma en su ficción

conlleva esta posibilidad. “Yo opondría la experiencia a la utopía” (2001a: 1102; *DE I-98*), señala Foucault en la entrevista “Más allá del bien y del mal” de noviembre de 1971. Utopía en el sentido de lo no realizable, y dado que la experiencia acontece, aun en ese espacio vacío de su liminaridad, no puede ser utópica. Puede haber entonces una experiencia de la utopía, entendida como aquella realizada sobre un no-lugar o un imposible; sin embargo, la experiencia no es utopía, porque es lo posible en el marco de la disolución de las oposiciones.

De acuerdo con lo anterior, se entenderá aquí por experiencia *en* la literatura: el encuentro o pliegue de lo diverso de la forma y lo informe en el espacio literario, como suspensión del tiempo, de los contrarios y de las determinaciones, a favor de lo emergente. Si la experiencia literaria se ubica en el pliegue espacial que diluye las oposiciones, entonces, ¿cómo realizar un análisis de este acontecimiento de lo incorporal en lo corporal? La respuesta puede encontrarse en otras propuestas foucaultianas y, como práctica, en sus propios estudios. Decía al final del capítulo anterior, al referir al análisis de la espacialidad, que son esas figuras que apuntan fuera del texto, pero se producen en él, las que permiten realizar un trabajo de análisis literario. Sobre las figuras de la experiencia moderna de la literatura, como apunte general para el análisis posterior, discurren las líneas siguientes.

3.3. Figuras de la experiencia moderna de la literatura

He mencionado ya, en el segundo capítulo, cuatro características propuestas por Foucault para entender la literatura en la modernidad: autorrepresentación, impugnación, apertura y vínculo con la crítica. La experiencia moderna de la literatura reconoce en estas modalidades su posibilidad. Pero, además, en su entrecruzamiento registra la presencia de figuras, que

atraviesan-acaecen ontológicamente en el texto, y son susceptibles de análisis en sus diversas ubicaciones del espacio literario, como formas de las modalidades planteadas.

La espacialidad de la literatura permite, entonces, ubicar en ella repeticiones o duplicaciones de las figuras tanto en su fábula, como en su habla ficcional y la apertura que anuncia; así como en sus espacializaciones culturales, interiores a la obra y propias de su lenguaje. Todo ello en el pliegue de lo diverso que constituye su experiencia. Así, en coincidencia con el enfoque ontológico sobre la crítica de Foucault, en cuanto a la experiencia habría que realizar también un análisis de sus figuras, con la finalidad de acercar un reconocimiento del modo de ser del lenguaje en cada práctica literaria.

Cabe recordar aquí que una figura se formaliza y asume un modo de ser en la especificidad de cada escritura, pero no es reductible a una organización de la lengua o código; al igual que la literatura no es sólo su ordenamiento como obra. La figura contempla esa confluencia corporalidad-incorporalidad de la experiencia, es decir, se constituye en la intersección de la forma y lo informe, donde lo informe es lo no vivido. El espacio literario admite, así, ser origen de experiencias, vitalidad que no se reduce a la vida. La figura no es una realidad dada o un modelo rígido, es el cruce de la posibilidad de hacer visible lo que no está del todo presente. Si bien, la frase y la proposición constituyen el espacio de esta visibilidad, el enunciado literario conduce a zonas ajenas a su lenguaje y organización, contiene la inminencia de lo que está generándose o aconteciendo en él, al mismo tiempo que establece regularidades y diferencias con otros. Implica, de esta manera, una completud-incompletud. La noción de figura corresponde, así, a la liminaridad, la repetición y diferencia: el lenguaje de los dobles en las prácticas literarias y los actos críticos. En otras palabras, se alude a la posibilidad del enunciado de volver a convocar figuras que mantienen una

implicación de regularidad y multiplicidad con otras –no homogeneidad–, pero que emergen ontológicamente como en un espacio primigenio.

Las figuras como formulaciones de las modalidades de la literatura se encuentran enmarcadas en momentos históricos disímiles¹¹. Al corresponderse con una forma de pensar, hablar y, finalmente, de ser de la literatura en un horizonte histórico, presentan diversidades propias en sus campos de posibilidad y en su interacción. Desde este punto de vista, el interés de Foucault por la literatura moderna, delineada por Sade y realizada propiamente ya en la escritura de Mallarmé, tendrá figuras propias de su acontecer, variables en cada práctica y vinculadas no por su semejanza o identidad, sino por regularidades en el marco de sus diferencias. Cabe reiterar también que esta ubicación de la literatura moderna no obedece a una cronología delimitada y delimitante. Por ello, pueden existir otras experiencias diversas de la literatura en las prácticas de finales del siglo XIX y durante el siglo XX, reconocibles como tales y realizadas desde modalidades que salen de los planteamientos foucaultianos. Lo que se entiende aquí por literatura moderna, siguiendo a Foucault, será una modalidad que asume este nombre, pero no una frontera temporal capaz de aglutinar toda práctica literaria fechada en él: las modalidades y sus figuras no son dogmáticas respecto al ámbito literario de Mallarmé a la fecha. Lo cual complica el término moderno en alusión a la temporalidad, sin embargo, e preferido conservarlo en un afán de fidelidad con el pensamiento foucaultiano.

En las conferencias “Lenguaje y literatura” de 1964, Foucault considera inicialmente en su análisis dos campos generales de la experiencia moderna de la literatura:

¹¹ Estos momentos históricos, de acuerdo a la propuesta foucaultiana, no se presentan al análisis como un orden de continuidades: “en esas disciplinas que se llaman historia de las ideas, de las ciencias, de la filosofía, del pensamiento, también de la literatura [...], en esas disciplinas que, a pesar de su título, escapan en gran parte al trabajo del historiador y a sus métodos, la atención se ha desplazado, por el contrario, de las vastas unidades que se describían como ‘épocas’ o ‘siglos’, hacia fenómenos de ruptura.” (2003b: 5).

me parece que la transgresión y el tránsito más allá de la muerte representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea. Se podría decir, si lo desean, que en la literatura, en esa forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX, sólo hay dos sujetos reales, dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión, Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirige, que son la figura de Yocasta profanada y la de Eurídice perdida y recobrada. (1996: 71)

Desde esta perspectiva, la configuración de estos dos sujetos en la escritura literaria, Edipo y Orfeo, es posible por la pérdida del rostro de quien habla: apertura a otras subjetividades que operan desde la escritura y hacia esa parte incorporal del espacio, esa exterioridad de las figuras de Yocasta y Eurídice, lo profanado y la pérdida. Estos dos campos se constituyen en *figuras generales* o regularidades de la experiencia moderna de la literatura. Es importante distinguir aquí que estas *figuras generales* van a asumir en los textos una condición *particular*: en cada lenguaje en acecho de lo literario habitan y fluyen *figuras particulares* propias de su ser diferente, en convivencia con las regularidades o *figuras generales* de la experiencia. Cada una de estas *figuras generales* será abordada de manera panorámica para indicar sus implicaciones cercanas y su particular posibilidad respecto a la literatura.

3.3.1. El habla de Edipo: Yocasta, la transgresión

La primera figura general, la transgresión o el habla de Edipo es, probablemente, uno de los motivos más relevantes y recurrentes en los estudios de Foucault sobre literatura e, incluso, en muchos otros itinerarios reflexivos. La transgresión aparece en múltiples estudios referida al límite, postulación que encontrará su posibilidad, primero, en los textos de Sade, pero también en *la muerte de Dios* de Nietzsche, para presentarse posteriormente en la formulación de Bataille y en el *afuera* de Blanchot, ligado al anonimato de la escritura.

La transgresión pensada como límite involucra un giro de la experiencia en las modalidades modernas de la literatura: la dispersión de la carencia de lo unitario o absoluto referido a Dios, al hombre y la representación. La transgresión puede ser entendida, entonces, como una *experiencia límite*, ahí donde no hay un decir creador, donde la dispersión se impone y ocupa el espacio de la página; ahí donde ya no queda representación posible, donde no hay centro, donde la prohibición queda suspendida. Así, en el “Prefacio a la transgresión” (1963), el límite se propone como su espacio de posibilidad: “La transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo”; y añade: “El límite y la transgresión se deben entre sí la densidad de su ser” (1996: 127). De tal forma que la transgresión no es la anulación del límite, no es ruptura o subversión, por el contrario, se instala en él y lo hace presente:

La transgresión no opone nada a nada, no hace que nada se deslice al juego de la chanza, no busca quebrantar la solidez de los fundamentos; no hace que resplandezca el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Porque, precisamente, no es violencia en un mundo parcelado (en un mundo ético) ni triunfo sobre los límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), ella toma, en el corazón del límite, la medida sin medida de la distancia que se abre en éste y dibuja el trazo fulgurante que lo hace ser. Nada es negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia. Pero se puede decir que esta afirmación no posee nada positivo: ningún contenido puede obligarla, puesto que, por definición, ningún límite puede retenerla. Quizá no es nada más que la afirmación de la partición. Aún habría que aligerar esta palabra quitándole todo lo que pueda recordar al gesto de la cortadura, o el establecimiento de una separación o la medida de un apartamiento, y dejarle solamente lo que en ella pueda designar el ser de la diferencia. (Foucault, 1996: 128-129; “Prefacio a la transgresión”, 1963)

La transgresión diluye las contradicciones, a favor de su instalación en el límite de las diferencias. Decía anteriormente que la transgresión para Foucault no obedece al pensamiento dialéctico, y, en consecuencia, es necesario intentar hablar de esta experiencia fuera de sus márgenes. Su interacción con el límite no es una reacción contra él, no es su resolución, la implantación de nuevos límites o sistemas de oposiciones. Su movimiento es el de una incansable reconfiguración: no se trata aquí de entender lo transgresor en función del establecimiento de otra cosa, sino de comprenderlo en su perseverancia en el texto, en su permanente vigilia.

Al respecto, dirá Bataille en *El erotismo*, texto de 1957: “La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa” (1997: 67). Si se sigue a Bataille y la lectura que Foucault hace de él, puede señalarse que hay un impulso de transgresión cuando ya no se reconocen parámetros absolutos ni oposiciones desprendidas de ellos. La transgresión, en tanto apuesta por el límite, conduce a la suspensión de lo prohibido; lo acepta y lo complementa, se corresponde con él. No puede concebirse, entonces, como ruptura, puesto que no hay nada que confrontar, pero sí la apertura de un espacio liminar en el cual se realiza su experiencia. La transgresión será, de esta forma, la experiencia del límite en su apertura e impugnación no positiva.

En la literatura moderna, se trataría de una experiencia donde ya no se exalta el acto de escribir: abierta y reflexiva en su liminaridad. Señala Foucault en “¿Qué es un autor?” (1969): “En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de sujeción [épinglage] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (1999a: 333). Este movimiento produce un constante replanteamiento de la intersección *estar siendo-dejar de ser* de la *subjetivación* en la

escritura, pero también de la literatura como hueco abierto en la página en su ausencia y presencia. La transgresión se corresponderá, así, con la locura del ser del lenguaje, su acecho al vacío y la ausencia de obra: profanación de lo consagrado por la palabra.

La alusión a Mallarmé es evidente. Se puede consultar al respecto la *Carta a Verlaine*, fechada el 16 de noviembre de 1885. En ella, la formulación del Libro único como proyecto siempre apuntado en su imposibilidad, dará pauta para afirmar la fragmentariedad de toda palabra escrita en la página en blanco respecto a la literatura (cfr. Mallarmé, 2001: 17-19). Porque si la literatura es el Libro, el proyecto imposible pero buscado, entonces, todo intento por realizarlo es, en su insuficiencia, también una transgresión de su unicidad. La literatura, en tanto vacío, apunte a otra cosa, deseo del Libro imposible, atañe a la página blanca mallameana y no a las palabras reales provenientes de un código y puestas en ella. Foucault señalará el carácter paradójico de esta búsqueda: escribir es profanar el espacio virgen, el vacío fundamental de lo literario, y, por lo tanto, corresponde al principio de la transgresión (1996: 66-67; conferencias “Lenguaje y literatura”, 1964).

La literatura deviene espacio de transgresión cuando se ubica en una *experiencia límite* de sí misma. La transgresión como *experiencia límite* en la literatura remite a la ruptura con la transitividad, a la modalidad autorrepresentativa de la literatura moderna y al juego de un habla negociando con el silencio¹². Foucault señala al respecto en “Locura, literatura, sociedad” (1970): “Pienso que se puede vincular el carácter intransitivo de la escritura, del que habla Barthes, con esta función de la transgresión” (1999a: 379). Pero a la par se enlaza con la

¹² En “La prosa de Acteón” (1964), puede leerse: “El lenguaje de Klossowski es la prosa de Acteón: habla transgresora. ¿No lo es acaso cualquier habla, cuando negocia con el silencio?” (Foucault, 1996: 192). Esta alusión remite al no decir de lo literario respecto al mundo. Si bien la literatura puede hacer hablar y hacer visibles objetos y sujetos, éstos no se le imponen desde una anterioridad. El silencio es entendido aquí respecto a la representación, ya que la fábula en su interacción con lo ficcional sí puede decir a los objetos y sujetos, lo indecible no se ubica en ella, sino en el habla misma. Otros términos usados en sentidos similares son: transparencia y desnudez, cuando se encuentran referidos al habla, no a la fábula.

afirmación no positiva y la experiencia de *desubjetivación*. De ahí, el vínculo estrecho, señalado antes, entre las experiencias de la locura y la literatura moderna, que Foucault localiza desde Nietzsche y Mallarmé, hasta Roussel y Artaud (cfr. 1999a: 269-278; “La locura, la ausencia de obra”, 1964).

En este sentido, lo transgresor se corresponde también con la impugnación señalada como modalidad de la literatura moderna, al grado de poder afirmar que: “la literatura se convierte en el lugar donde la transgresión puede ser cumplida hasta el infinito” (Foucault, 1999a: 382). Este redoblar y repetirse de la literatura en su búsqueda-transgresión o consagración-profanación, refiere su cercanía e implicación con lo que Foucault denomina en múltiples ocasiones: “un murmullo infinito”. Dado que el Libro mallarmeano es imposible y solamente se puede “incluir su murmullo en medio de tantos otros” (1996: 155; “El lenguaje al infinito”, 1963).

Este movimiento transgresor se ubica, simultáneamente, en los enunciados. Éstos, al situarse fuera de sí mismos, al ya no corresponder al código, al conformar su propia lengua, llegan a ser ese lenguaje de la locura que ya no dice nada porque solamente habla en su transparencia. Dicha transparencia remite a su posibilidad de reconfigurar espacios de experiencia original fuera del margen de la creación o reproducción del mundo; corresponde a la *soledad esencial* del arte de la hablaba Blanchot: una espacialidad y recogimiento fuera del individualismo, del enaltecimiento del artista, de la modelización de las palabras por el mundo (cfr. 1992: 27).

Los espacios de experiencia original en su soledad propia son posibles no sólo en el desprendimiento del Yo y en el desaparecer del mundo y el absoluto. Además, se producen en el plano de los enunciados por una inversión de las formas codificadas que fueron asumidas

como propias de lo literario en otros márgenes de pensamiento. Corresponde, conjuntamente, al desalojo de la presuposición de un “decir oculto” en el texto, que conduce al carácter intransitivo de lo literario, ya señalado. De tal manera, la impugnación dirigida a los códigos evadirá el carácter lineal de las ideas de tradición, corriente o identificación de la literatura con una organización del lenguaje. Los parámetros de la tradición y las corrientes literarias son replanteados desde la observación de la discontinuidad propia de los acontecimientos. De tal suerte, cada enunciado establecerá regularidades con otros, los aludirá persistentemente, pero no se reducirá a implicaciones secuenciales o lineales con ellos, ni a su consecución tangible y necesaria. Respecto a los códigos de organización del lenguaje o repeticiones formales de la lengua en la literatura, Foucault establece un replanteamiento específicamente en lo referido a la retórica. Indica Foucault en las conferencias de 1964, que para la literatura moderna: “La retórica desaparece, lo que quiere decir que la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura” (1996: 72).

La retórica refería a una repetición de las formas, a un habla codificada que suponía un habla anterior e inaudible, a la que aludía y pretendía expresar; pero, para Foucault, el espacio del lenguaje en la literatura moderna ya no se corresponde con ella. La literatura no obedece, no rompe tampoco, sino que genera en el entorno de implicaciones discontinuas, fragmentarias: se pone siempre en contacto con eso llamado literatura para realizar desde la Biblioteca su propia búsqueda. Por ello, señalará en “El lenguaje al infinito” (1963), a partir de la escritura de Borges:

Hoy en día, el espacio del lenguaje no está definido por la Retórica sino por la Biblioteca: por la empalizada hasta el infinito de lenguajes fragmentarios, que sustituyen la doble cadena de la Retórica por la línea simple, continua, monótona de un lenguaje entregado a sí mismo, de un lenguaje que está consagrado a ser infinito porque no puede apoyarse ya en el habla del infinito. Pero que encuentra en sí la posibilidad de desdoblarse, de repetirse, de alumbrar el sistema vertical de los espejos, de las imágenes de sí mismo, de las analogías. Un lenguaje que no repite ningún habla, ninguna Promesa, sino que retrasa indefinidamente la muerte abriendo sin cesar un espacio donde es siempre el análogo de sí mismo. (1996: 154)

La Biblioteca alude, así, al espacio de las intersecciones, de los encuentros del lenguaje en sus regularidades: ya no es una traslación de las formas de un código, pero tampoco una expresión del habla oculta primigenia que recurre a la retórica para hacerse visible. Una Biblioteca es siempre un lugar para lo heterogéneo y lo múltiple, donde cada libro ocupa su propio espacio; y donde se aluden entre sí, sin perder su carácter irreconciliable con un habla distinta de la propia¹³. Para Foucault, esta característica la convierte en una figura pertinente para aludir a esos cruces producidos en el enunciado de literatura.

En síntesis, es posible seguir a Foucault cuando observa en estos planteamientos dos figuras localizables, aunque de mutua pertenencia entre sí. La primera corresponde a la profanación, y es caracterizada como lenguaje en el límite, figura de lo prohibido, de lo inalcanzable como el Libro único, es decir, la transgresión propiamente dicha. Por otro lado, destacaría lo que llama *la machaconería de la biblioteca*, y que refiere al “espacio de los libros que se acumulan, que se adosan unos a otros, y de los cuales cada uno sólo tiene la existencia almenada que lo recorta y lo repite hasta el infinito en el cielo de los libros posibles” (1996: 70). Esta última imagen remite a la intersección de las hablas acumuladas,

¹³ Menciona Foucault, en este sentido: “literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo.” (1996: 80).

que no determinan en relación de continuidad a las posteriores, pero sí establecen con ellas intersecciones de transgresión de los códigos, aperturas al murmullo que producen, pertenencia a la búsqueda de lo literario y regularidades en las experiencias de modos de ser del lenguaje en la literatura. La machaconería de la Biblioteca implica el movimiento disperso del enunciado en su apertura a otros y en su apertura sobre sí mismo: es origen y, sin embargo, es cercano a otros enunciados tanto en su repetición como en su diferencia.

Sin embargo, esta ubicación de figuras no se detiene aquí, la transgresión y la machaconería de la Biblioteca conllevan un desalojo, un desposeimiento, el desfallecimiento tanto del sujeto como del lenguaje: hay también una pérdida y una ausencia. Estos vacíos abiertos por la transgresión de parámetros totalizantes y unitarios, conducirá a la siguiente figura: el habla de Orfeo, la pérdida de Eurídice. Cabe señalar de antemano la implicación entre estas figuras: no se oponen ni se anteceden una a otra, se complementan en una mutua pertenencia.

3.3.2. El habla de Orfeo: Eurídice, la muerte o la pérdida

La impugnación y la apertura incidirán, a su vez, en la figura general de la muerte o la pérdida, el habla de Orfeo. Acorde con lo anterior y con los planteamientos de Foucault, considero posible localizar tres posibilidades de la pérdida en la experiencia moderna de la literatura: respecto a quien escribe, respecto a la representación del mundo y respecto a la literatura misma. Estas afectaciones, si bien fueron abordadas antes desde el planteamiento ontológico, adquieren ante la figura de la muerte la densidad de su vacío.

La transgresión de lo unitario trae consigo, primero, la muerte del Yo como dominante del enunciado, a partir de la *desubjetivación*. Esta posibilidad es, por tanto, apertura a una exterioridad tras el abandono de la interioridad del autor respecto al texto. No son los sentimientos, pensamientos prefigurados en la mente de un autor o una intencionalidad dominante lo que priva en lo literario, sino su despojamiento a favor de su reconstitución o experiencia original, como se ha señalado antes. Se puede hablar aquí de una experiencia del pensamiento en la escritura literaria, porque el pensamiento acontece y funda su ser en ella. La llamada “muerte del autor” por Barthes se relaciona con la “muerte del sujeto como parámetro unitario” de Foucault, pero sin reducir la literatura a una construcción lingüística o a un sistema más de la comunicación. Un texto invita, así, a la confluencia de subjetividades, afectándose en este proceso de constitución.

Decía antes que la exterioridad apuntada por la muerte de quien escribe no corresponde a la representación. Así, al haberse transgredido los parámetros de la representación, la literatura se configura como espacio de dispersión. Esta muerte será también propia de la literatura; ya que en ese acecho constante sobre sí misma, no obtiene más respuesta que su propia pérdida. Esta característica se desprenderá, no obstante, de otra mayor: la anulación de los parámetros absolutos para el arte. Puede aludirse aquí a la famosa afirmación de Hegel sobre el carácter de pasado del arte, que Blanchot leerá, precisamente, como una incapacidad del arte moderno para sostener la necesidad de absoluto, en *El libro por venir* de 1959 (cfr. 2005: 231). Lectura coincidente, en este aspecto, con la realizada por Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello* (1974): “La tesis del carácter de pasado del arte entraña que, con el fin de la Antigüedad, el arte tiene que aparecer como necesitado de justificación.” (1991: 35); porque ya no es considerado expresión de lo divino, porque ya no contempla una

representación evidente como eje o soporte¹⁴. Al no concebir el absoluto, la literatura no puede ser tampoco su propio parámetro unitario: la multiplicidad de las prácticas, de las propuestas, de las reflexiones apuntan hacia ella, la buscan, pero no la completan. En otras palabras, como se indicó respecto a la transgresión, la página de literatura no será sino una profanación de ella misma, donde desaparece en la búsqueda de su aparición.

Acorde, una vez más, con los planteamientos de Mallarmé sobre el Libro único, la literatura es vista aquí en su paradójica imposibilidad: la pretensión de la escritura del Libro que sabe no podrá cumplir (cfr. 2001: 19). Foucault reconoce en este Libro el nacimiento de la literatura, pero siempre referida a la apertura, acecho o murmullo infinito: “es finalmente en el libro, ese libro asesino de todos los otros libros, que asume al mismo tiempo en él el proyecto, siempre frustrado, de hacer literatura, donde la literatura encuentra y funda su ser” (1996: 80; conferencias “Lenguaje y literatura”, 1964). El Libro asume, entonces, tanto su propia transgresión, cuando toda página de literatura lo(a) profana en su ser mismo, como su muerte, por remitir a su pérdida y a su propia desintegración. La literatura se concibe, desde estas figuras, como la posibilidad que no puede ser, la traición o transgresión de lo literario por sí mismo. En otras palabras, la pérdida repetida de Eurídice, la amada, a partir de la mirada del cantor o poeta.

Volver a hacer mención de Blanchot en este punto es, una vez más, necesario, ya que como señala Cuevas Velasco: “La paradoja de la *imposibilidad* como única posibilidad de la escritura es clave en el pensamiento literario de Blanchot” (2006: 104); por supuesto,

¹⁴ Si bien Foucault propone rebasar el pensamiento hegeliano dominante en la academia francesa de mitad del siglo XX, en este caso, la referencia a Hegel se encuentra acotada por este planteamiento específico y la lectura que hacen de él otros autores. Si se quiere, puede asumirse que la alusión se ubica en el margen de la cercanía solamente, con conciencia de las distancias abiertas entre argumentos, contexto y formulaciones de estos pensadores. Sobre éste, como sobre otros puntos, cabría realizar múltiples matices que rebasan los límites de esta investigación; por lo cual se ha optado solamente por indicar la acotación de las citas.

profundamente arraigada en su lectura de Mallarmé. Pero, además, Blanchot ubica la experiencia literaria directamente en la mirada de Orfeo; así lo señala en *El espacio literario* (1955): “Escribir comienza con la mirada de Orfeo” (1992: 166). Para él, la búsqueda de la escritura se produce ahí donde lo imposible queda preservado, su tarea será, entonces, la búsqueda infinita de un origen ahí donde éste se origina (1992: 223). A partir de esta idea, la escritura se convertirá en el espacio de conjuración-suspensión de la muerte. La muerte es, por tanto, ese límite buscado en la experiencia. El Libro es para él, siempre *el libro por venir*, en su inminencia, en su pérdida, en su cercanía con una doble muerte de Eurídice: cuando Orfeo la mira y cuando la busca, es decir, la repetición de la pérdida en cada búsqueda poética.

Se escribe para no morir, señala Blanchot, para suspender en el espacio literario la muerte, pero, al mismo tiempo, hacerla propia de él. El espacio literario es una muerte prolongada, el eterno retorno a la noche donde se produce la palabra poética: la distancia abierta por el lenguaje, la pérdida de toda relación unitaria y toda reconciliación con un sujeto o mundo preestablecidos, la carencia de centro exterior a ella, de asidero, es decir, *la soledad esencial* propia de la autorrepresentación y la impugnación. De tal forma, se escribe también desde la muerte y para ella. Señalará Foucault, remitiendo a esta paradoja blanchotiana: “El discurso, ya se sabe, tiene el poder de retener la flecha, ya lanzada, en un retraimiento del tiempo que es su espacio propio” (1996: 143). Así, la muerte puede pensarse en su vecindad con el lenguaje, aquél lenguaje de la pérdida del Yo, de la pérdida del mundo y de la carencia de parámetros exteriores. Esta escritura es, sin embargo, imposible en su posibilidad porque ha superpuesto la palabra-olvido a la palabra-memoria, y ha generado en ella la atracción fatal y desastrosa hacia el abismo del no decir. Esta fatalidad se encuentra en el fragmento del Libro mallarmeano deseado, y en el acecho de lo literario que no se logra del todo, pero está

presente en su inminencia. De ahí, la importancia de la figura de la muerte, ya que a decir de Foucault en “El lenguaje al infinito” (1963):

la muerte es sin duda el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite y su centro): del día en que uno ha hablado hacia la muerte y contra ella, para contenerla y detenerla, algo ha nacido, murmullo que se recobra y se cuenta y se redobra sin fin, según una multiplicación y un espesamiento fantásticos donde se aloja y se oculta nuestro lenguaje de hoy. (1996: 145)

Escribir, entonces, para no perder a Eurídice, pero admitir en cada palabra puesta sobre la página en blanco el retorno a su muerte y la repetición del vacío: el hueco abierto por la búsqueda persistente de la literatura que conduce a su pérdida o a situarla en su propio vacío. Ahí donde el canto de Orfeo es la pérdida misma, ahí donde la literatura conduce a un movimiento más allá de sí misma, pero en sí misma, a una experiencia de lo informe, de lo que no está del todo presente, de lo que desfallece en la página: apertura infinita hacia otra cosa, hacia otro espacio que es, al mismo tiempo, el espacio propio de lo literario. Este movimiento se produce por el desplazamiento de la palabra del código de la lengua a un habla desprovista de código fijo y en constante transgresión de lo representativo y la expresión individual. En este movimiento de suspensión, puede ubicarse la figura referida por Foucault: la experiencia de la muerte en la literatura. Un asunto que compete al pliegue del sujeto con el lenguaje y al de la forma con lo informe. Si la literatura es experiencia, en tanto búsqueda, lo que se pierde en este recorrido es la literatura misma: cada palabra implica un desplazamiento o alejamiento del Libro, al mismo tiempo que la única posibilidad de acercarse a él.

Estas características dan pie para ubicar el modo de ser de la literatura moderna en la figura del simulacro, propia de la ausencia del decir y de la originalidad de la experiencia mencionada. La figura del simulacro, propuesta por Foucault, tomará su nombre y planteamiento general de las reflexiones y textos de Klossowski:

Preferiría tomar prestada de Klossowski una palabra muy bella: simulacro. [...] Pero habría quizás que escuchar la etimología con más atención: ¿no es simular “venir juntos” [*ensemble*], estar al mismo tiempo en sí, y desplazado de sí?; ¿ser sí mismo en ese otro lugar que no es el emplazamiento del nacimiento, el suelo natal de la percepción, sino una distancia sin medida, en el exterior más cercano? Ser fuera de sí, consigo, en un “con” donde se cruzan los que están lejos. (1996: 168)

El fragmento anterior corresponde al artículo “Distancia, aspecto, origen” (1963), donde Foucault propone hablar del simulacro con relación a la escritura de Philippe Sollers. En este texto puede observarse ya una caracterización del simulacro como lo distante, lo desplazado, aquello ajeno a un origen previo: ser su propio lugar de nacimiento y, a la par, ubicarse en una exterioridad, un desplazamiento persistente de sí, una apertura. El simulacro, adquiere, desde estas líneas, la forma del doble: el pensamiento no dialéctico que permite la simultaneidad y convivencia de lo mismo y lo otro. Sobre estas ideas, volverá en “La prosa de Acteón” de marzo de 1964, donde se apunta lo que Foucault entenderá por simulacro, desde su análisis en la obra de Klossowski: vana imagen donde la realidad queda transgredida; delegación de lo representado donde se retira y oculta; mensaje que conduce a tomar un signo por otro; acontecimiento simultáneo de lo Mismo y lo Otro –donde el Diablo es el gemelo de Dios (1996: 185). Además, en este mismo texto, puede notarse ya su actualización como figura del modo de ser del lenguaje en la literatura moderna:

Klossowski escribe una obra, una de esas raras obras que descubren: uno se percató en ella de que el ser de la literatura no concierne ni a los hombres ni a los signos, sino a este espacio del doble, este vaciado del simulacro donde el cristianismo se ha encantado con su Demonio y donde los griegos han temido la presencia centelleante de los dioses con sus flechas. Distancia y proximidad del Mismo donde nosotros en particular, ahora, encontramos nuestro único lenguaje. (Foucault, 1996: 194)

Sobre esta base, Foucault señalará, en las conferencias “Lenguaje y literatura” (1964), que “la literatura será siempre el simulacro del libro” (1996: 80). Debido a que toda interrogación sobre el ser de la literatura sólo puede corresponder a un vacío, espacio donde se aloja el simulacro: “un simulacro que es todo el ser de la literatura (1996: 73). La palabra en el simulacro se ha desplazado, ya no refiere al mundo, no lo falsifica tampoco, por el contrario, funda su ser en ella y desde ella hacia la posibilidad de hablar y hacer-ser sujetos y objetos: simular implica, aquí, generar en el disimulo y simultaneidad del ser y el no ser, en su *venir juntos*. Al respecto, señala Ángel Gabilondo que en la propuesta foucaultiana: “La palabra no da cuenta de algo otro sino en la medida en que dé cuenta de sí y de su ser siempre *como en otro lugar*” (int. Foucault, 1996: 32).

Con el riesgo de caer en la reiteración, cabe preguntarse: si el simulacro fue caracterizado como “vana imagen”, ¿no conduciría esto a la afirmación sobre la falsedad o falsificación de lo real en la literatura? Una primera respuesta general ubicaría en la disolución de los opuestos verdadero-falso e imaginación-realidad, su argumento. Sin embargo, la noción de simulacro presenta desde Klossowski una anulación de estos parámetros: el simulacro no es lo falso, sino su superación.

Esta caracterización del simulacro, si bien aparece en varios textos de Klossowski, adquirirá relieve en *La moneda viviente* de 1970¹⁵. En sus páginas, Klossowski opone el

¹⁵ En el invierno de 1970, Foucault dirige breve una carta a Klossowski donde alaba la aportación de *La moneda viviente*. La transcribo aquí en su extensión, debido a la importancia que puede tener para entender la repercusión que tiene en Foucault: “Querido Pierre: Hubiera necesitado escribirle después de la primera lectura de *La Moneda Viviente*; pero aunque seguramente habría podido reaccionar, tenía entonces la inspiración cortada. Ahora que la releí varias veces, sé que se trata del libro más importante de nuestra época. Se tiene la impresión que todo lo que de algún modo cuenta –Blanchot, Bataille, y también *Más allá del Bien y del Mal*– nos conducía hacia allí insidiosamente: pero aquí que recién ahora se lo ha dicho, y se lo ha dicho con tanta altura que debo retroceder a medias. Era lo que hacía falta pensar: deseo, valor y simulacro –triángulo que en nuestra historia nos domina y sin duda nos constituye desde hace siglos–. Al borde de sus trincheras, se encarnizaron aquellos que decían y dicen Freud y Marx: ahora podemos reír sabiendo por qué.

simulacro al utensilio o instrumento, cuyo valor de uso y de cambio radicaría en la reproducción de lo real. La distinción radica en que el simulacro no requiere ser intercambiado por otra cosa, no está en lugar del esfuerzo “artesanal” o “industrial” por lograrlo como producto, pero tampoco en la utilidad que pudiera reportar en un mundo de consumo. El simulacro, para este autor, reporta su propia *renuncia* y su propia *compensación*: en sí mismo encuentra el goce de renunciar a lo ajeno, para compensarse en su no afirmación y su operatividad (cfr. Klossowski, 1998).

Sobre estos planteamientos de Klossowski versarán también varias reflexiones de Deleuze en *Lógica del sentido* (1969). Apunto para el propósito de estas páginas, solamente la ubicación de esta noción del simulacro en el marco de la “inversión del platonismo”, propuesta por Nietzsche como tarea de la filosofía futura. A decir de Deleuze, esta inversión no remite a una negación del pensamiento platónico, sino a la superación de las esencias y las apariencias, a partir de la distinción de lo propio en la copia, el modelo y el simulacro. Así, el simulacro no corresponderá ya a la “falsa copia” o los “falsos pretendientes”: “La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza” (Deleuze, 1989b: 259). El simulacro ya no está ligado a una esencia, ya no tiene existencia moral, sino estética, no es falsa copia porque se ha separado del modelo, no remite a él, no lo alude, no lo busca. Esto porque “El simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud” (1989b: 259); la disparidad respecto al mundo, respecto a lo totalizante o esencial.

Pierre, sin usted habríamos quedado a contracara de esta verdad que alguna vez Sade supo enunciar y que nadie antes de nosotros se atrevió a soslayar –y a la que nadie, a decir verdad, se había siquiera aproximado–. Usted acaba de enunciar y valorizar nuestra fatalidad. No sabemos dónde se encuentra, pero sabemos que está ahí donde usted la señaló.

Lo que ha realizado por nosotros está por encima de cualquier agradecimiento y reconocimiento. Créame definitivamente suyo, Michel Foucault.” (en Klossowski, 1998: 61-62).

Aparece, entonces, la diferencia en el habla, su no ser respecto a algo anterior, su no ser respecto a lo unitario previo o en sí mismo: lo heterogéneo es formulación de esta diferencia.

Así, las prácticas literarias se dispersan, a la par que cada una de ellas es dispersión de sí misma: cúmulo de voces ya no ajustadas a un origen, movimientos nómadas en su espacio interior-exterior, dualidades y multiplicidades simultáneas sin oposiciones entre sí porque no siguen un modelo que las aglutine, organice o les sirva de eje. La noción de simulacro en el planteamiento foucaultiano se nutre y dialoga con las reflexiones de Klossowski y Deleuze, apuntando a una figura de posible y diversa ubicación en el espacio literario. Concreta, además, en ella, la potencialidad de la modalidad autorrepresentativa del lenguaje en la literatura moderna.

En su conjunto, estas figuras, transgresión, biblioteca, muerte y simulacro, estarán profundamente ligadas entre sí, se implicarán y referirán constantemente, en un juego de aristas de una condición del ser del lenguaje correspondiente a algunos enunciados literarios. De esta forma, puede concentrarse en ellas la posibilidad de hablar de la experiencia moderna de la literatura, ubicando, por supuesto, su acontecer particular en los textos literarios.

3.4. El enunciado literario

En los elementos expuestos anteriormente para la experiencia moderna de la literatura destaca el reconocimiento de la singularidad de cada práctica literaria y del contradiscurso literario respecto a otras formas discursivas posibles. El carácter de acontecimiento desprendido de quien escribe, de la representación del mundo y de un decir preconstituido refuerzan la configuración singular de cada realización literaria como una experiencia no generalizable. De

ahí, la propuesta de indagar en cada obra sus itinerarios críticos propios y no reducir sus procedimientos a una teorización unificada o a la reproducción de un código previo. Desde este enfoque, los estudios foucaultianos sobre literatura se alejan de la constitución de un modelo teórico uniforme y sistemático para el análisis literario y se sitúan en su carácter de perspectiva o posibilidad de acercamiento a la práctica literaria. En otros términos, podría indicarse que perfilan preguntas en el espacio de la experiencia literaria y rechazan la mirada reguladora de una codificación fundamentada en un principio de semejanza. Así, la singularidad de la práctica literaria se abre al juego de interacciones entre sus diferencias constitutivas, la dispersión de su carácter de acontecimiento y su apertura a otros enunciados existentes con los que llega a sostener regularidades.

Para indagar el trazado o configuración de la experiencia literaria en cada práctica singular se reconoce también, en el pliegue de la forma con lo informe, la búsqueda o pregunta por la posibilidad de existencia de esa habla particular en tanto enunciado. En *La arqueología del saber* (1969), Foucault anota que el enunciado no corresponde solamente a un conjunto u ordenamiento de signos, es decir, no es sólo lingüístico; así como no se reduce tampoco a la elaboración de proposiciones lógicas. Dos planteamientos resaltan en la propuesta de la noción de enunciado de Foucault: su dispersión como acontecimiento y su singularidad; características que se han señalado como partícipes de la práctica literaria. Sin embargo, para formular la pertinencia de hablar de enunciados en literatura es indispensable recordar inicialmente la diferencia entre el carácter contradiscursivo del habla literaria y la ubicación de la propuesta foucaultiana del enunciado en su enfoque arqueológico para el análisis de los saberes.

Varias consideraciones cabe realizar aquí sobre esta diferencia. Primero, Foucault indica que el saber no puede confundirse con una disciplina, con una ciencia o con una suma de conocimientos; puesto que para los saberes no aplican los parámetros de verdad, exactitud o contradicción. El espacio del saber se sitúa en el conjunto de relaciones entre los elementos de una formación discursiva unitaria: el dominio de los objetos que configura; el espacio en el cual el sujeto habla de ellos; la coordinación y subordinación de los enunciados donde se definen, transforman e interactúan los conceptos y, finalmente, las posibilidades de utilización y de apropiación del discurso (ver 2003b: 306-307). Así, el saber es el conjunto de estos elementos constituidos por medio de una única y misma positividad, dentro de una formación discursiva unitaria. Segundo, una formación discursiva suele estar conformada por una gama enunciativa diversa, en la cual, Foucault considera a las escrituras literarias como espacios donde se producen elementos partícipes del campo del saber (cfr. 2001a: 748-753; *DE I-59*).

De acuerdo con lo anterior, la práctica literaria no puede ser considerada un saber, a pesar de su interacción con ellos; es importante, sin embargo, precisar algunas diferencias que excluyen esta posibilidad: a) el saber no se reduce a una forma de escritura o de relación con el lenguaje; b) la literatura no pretende construir un dominio de objetos a los cuales referirse; c) si bien las formaciones discursivas contemplan a las escrituras literarias como espacios de “elecciones originales” (ver cap. I: 23), éstas son distintas de las elaboradas por los discursos, dado que el carácter contradiscursivo de la literatura moderna impugna la transitividad, la codificación y las posibilidades de utilización y apropiación del discurso, precisamente, en el plano del saber¹⁶; d) la singularidad de la práctica literaria es de suyo una extrañeza respecto a

¹⁶ Respecto a la verdad y las estrategias de poder hay una impugnación similar, dado que la literatura moderna “se instaura en una decisión de no verdad”, es decir, en el margen de la ficción donde se producen “efectos de verdad” reconocibles como tales; y porque se coloca fuera de cualquier ley que se quiera hacer pesar sobre ella (cfr. Foucault, 1999b: 406).

la propia singularidad de todo enunciado, ya que en su caso, se lleva al extremo la particularidad de las figuras, subjetividades, objetos y demás acontecimientos en su espacio¹⁷.

El régimen ficcional de la literatura constituye el eje de esta disimilitud planteada: los objetos, sujetos, reflexiones y organización de signos en cada obra literaria no funcionan fuera de ella, están aconteciendo siempre ahí, en su singularidad y en la apertura de un lenguaje sin referente, sin instrumentalidad respecto al mundo y desprovisto de una interioridad precedente o creadora. Así, las “elecciones originales” en la literatura moderna estarán ligadas a esta modalidad autorrepresentativa, impugnadora y evasiva de su lenguaje. Esta delimitación es visible en la manera en que el mismo autor remite a ellas: le interesa el modo de ser de su lenguaje respecto al acontecer de sus objetos y se detiene antes de proponer que los objetos como tales puedan constituirse en dominios en el campo del saber. En este mismo sentido, la locura y la sexualidad son revisados en su relación con el lenguaje literario: es éste el que se vincula con esa ausencia propia de la locura; lo mismo ocurre con el erotismo y la transgresión, propuestos en la modalidad asumida por el lenguaje en la literatura. En síntesis, en los itinerarios reflexivos de Foucault, las prácticas literarias son consideradas dentro de la gama enunciativa de las formaciones discursivas, pero siempre en el margen de las “elecciones originales” desarrolladas en el modo de ser de su lenguaje.

En cuanto a la noción de enunciado, cabe decir que ésta se inserta en el planteamiento arqueológico sobre el saber y, por tanto, requiere una actualización para el ámbito literario a partir del reconocimiento de estas diferencias. La aclaración es necesaria dado que no se propone retomar esta noción con todas las implicaciones que tiene para Foucault, sino buscar

¹⁷ Por tanto, difiero aquí de la lectura realizada sobre este punto por Graciela Lechuga, quien señala: “El proyecto de la ontología formal de la literatura de Michel Foucault está atravesado por una actitud crítica que mira a la literatura como un saber más de los que constituyen la episteme moderna” (cfr. 2004: 79).

la pertinencia de algunas de sus líneas generales para la elaboración de preguntas propias para el contradiscurso literario que respeten las diferencias de cada práctica, en la singular extrañeza que le otorga su ficcionalidad.

Destaca en la noción de enunciado de Foucault, enmarcada en su arqueología del saber, su distinción como modalidad y su no identidad respecto a un conjunto de signos. Esto implica una no reducción del enunciado a una organización del lenguaje o elementos de la lengua, por lo cual su análisis no corresponde al de la ubicación de sus “reglas” de construcción, procesos de significación o sistemas de signos. En *La arqueología del saber* se refiere a él de la siguiente manera:

El enunciado es, pues, inútil buscarlo del lado de los agrupamientos unitarios de signos. Ni sintagma, ni regla de construcción, ni forma canónica de sucesión y de permutación, el enunciado es lo que hace existir tales conjuntos de signos, y permite a esas reglas o a esas formas actualizarse. Pero si las hace existir, es en un modo singular que no puede confundirse con la existencia de signos en tanto que elementos de una lengua, ni tampoco con la existencia material de esas marcas que ocupan un fragmento y duran un tiempo más o menos largo. Se trata ahora de interrogar ese modo singular de existencia, característico de toda serie de signos, con tal de que sea enunciada. (2003b: 146)

Sin embargo, el enunciado como modalidad no es visto fuera de su acontecer desde el nivel formal de los textos. Hay un vínculo estrecho entre los conjuntos de signos y el enunciado, ya que éste es su modalidad de existencia, pero no puede reducirse a su organización o suma. Esta perspectiva permite, entonces, ubicar la pregunta por el enunciado en su posibilidad de existencia y no en un análisis gramatical o lógico. No son los elementos formales o las valoraciones de verdad lo que se interroga en el enunciado, sino su acontecer singular; en síntesis: “¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?” (Foucault, 2003b: 44). En este mismo libro, un poco más adelante, añade que para el campo de la conformación de los saberes y su arqueología:

Se llamará *enunciado* a la modalidad de existencia propia de este conjunto de signos: modalidad que le permite ser algo más que una serie de trazos, algo más que una sucesión de marcas sobre una sustancia, algo más que un objeto cualquiera fabricado por un ser humano; modalidad que le permite estar en relación con un dominio de objetos, prescribir una posición definida a todo sujeto posible, estar situado entre otras actuaciones verbales, estar dotado en fin de una materialidad repetible. (2003b: 180)

La propuesta anterior hace eco del establecimiento de la noción de saber, ya que las modalidades enunciativas propiciarán y estarán ligadas a la formación de dominios de objetos, conceptos y estrategias; posiciones del sujeto y la posibilidad de apropiación y repetición material del enunciado. En esta línea, la práctica literaria se distingue porque todos estos elementos en ella no son sólo singulares en cada acontecimiento enunciativo, sino que son singulares en la radicalidad de su distancia con cualquier otro entorno discursivo o exterior al discurso y porque es ajena a pretensiones de saber. Esto porque la literatura: a) no tiene un dominio de objetos, no tiene en sí un objeto como construcción discursiva a la cual remitir; b) juega con las posiciones del sujeto y la desaparición de quien escribe en el espacio literario en el pliegue de su permanente agonía; configura así una modalidad enunciativa, pero no un parámetro válido para otras realizaciones; c) no persigue la formación conceptual, a pesar de su carácter reflexivo; d) al mismo tiempo, establece relaciones con otras prácticas de escritura pero no instauro con ellas un orden discursivo, ya que siempre está cuestionando cualquier código anterior o emergente, es decir, cualquier “regla” o “forma” discursiva susceptible de actualizarse, utilizarse o ser apropiada por otras prácticas.

Por ello, para el ámbito literario se propone retomar de la noción foucaultiana de enunciado solamente su localización general y la pregunta desprendida de ella. Considero, sobre este punto, primero, la pertinencia de indagar sobre la posibilidad de existencia del modo de ser del habla ficcional en cada práctica literaria en particular, es decir, qué

modalidades enunciativas acontecen en ella. Segundo, la distinción del enunciado respecto a las formas gramáticas y lógicas puede permitir hablar en el caso de la literatura del reconocimiento del pliegue de la forma con la incorporalidad de lo informe de la experiencia literaria, así como a su generación de “efectos de verdad”, no ubicables en ninguno de los polos de lo verdadero o lo falso, de lo real o lo imaginario, sino en su punto de encuentro.

Desde esta perspectiva, la actualización de los planteamientos hacia una noción de *enunciado literario* permite trazar la pregunta por su posibilidad de existencia en la reunión de lo disímil de la experiencia literaria. Rebasa, a su vez, el plano formal y las problemáticas reducciones a algún tipo de relación con valores o apreciaciones de “verdad”; las cuales, simplemente no son pertinentes para ella. Así, ante la singularidad radical del acontecimiento de objetos, se optará por hablar en la literatura del trazado espacial de figuras en apertura cultural, en el campo de la obra y en el modo de ser de su lenguaje. La configuración de subjetividades constituye, a la par, un ejercicio extremo de la libertad de su autorrepresentación y su desprendimiento de quien escribe; así como de la atribución de lo escrito a la idea de un “creador” dominante y dueño de sus formulaciones.

La pretensión, entonces, no corresponde, estrictamente hablando, a la propuesta arqueológica de Foucault, debido a las diferencias ubicadas y a que ésta concierne al estudio de las condiciones históricas del saber, sin correlato o formación análoga en la literatura. La indagación de la posibilidad de existencia del enunciado no implica tampoco un retorno al pensamiento filológico, sino, como he reiterado aquí, el reconocimiento de una singular extrañeza. Por ello, en coherencia con los estudios literarios del autor, se ha propuesto aquí seguir el enfoque de una ontología formal de la literatura en tanto acontecimiento enunciativo, donde la arqueología foucaultiana pierde gran parte de su sentido, propósito y pertinencia. De

ahí que la pregunta por el enunciado literario, dentro de este enfoque ontológico, refiera a su poder *acontecer ahí* y cómo se hace posible el modo de ser de su lenguaje, siempre con la pretensión de respeto a su singularidad radical.

Finalmente, si se ven en su conjunto las elecciones de Foucault para pensar y hablar de literatura expuestas, interpretadas y, algunas, actualizadas o reformuladas aquí, considero que pueden esbozarse ya las rutas generales del recorrido que se propone para el acercamiento a prácticas literarias concretas. En síntesis, interesan las opciones para hacer hablar a la experiencia literaria en cada obra en su singularidad de acontecimiento enunciativo. Se reconoce en ello el pliegue o encuentro de lo disímil, no contradictorio, en la práctica literaria. De esta forma, el punto de mira o enfoque elegido indaga sobre el modo de ser del lenguaje, ligado a la pregunta por su posibilidad de existencia en tanto enunciado de extrema singularidad y al análisis del encuentro en el espacio literario de figuras de la cultura, de la obra y del lenguaje mismo.

SEGUNDA PARTE

LA EXPERIENCIA LITERARIA EN *TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA*
SABINA Y EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE DE JULIETA CAMPOS

CAPÍTULO IV

CARTOGRAFÍA DEL DESEO:

EL RECORRIDO LITERARIO DE JULIETA CAMPOS

¿No puedes imaginarte que vaya a la zaga de este libro como una especie de náufrago sobreviviente, sin saber qué partido tomar en lo más íntimo de mi ser, a la deriva e incapaz ya de cualquier otra ocupación?

Rainer María Rilke, *Carta a Lou Andreas Salomé*

Recorrer, aún de manera panorámica, la gama de textos literarios de Julieta Campos implica realizar una navegación por escrituras que oscilan entre su independencia y su entrecruzamiento; itinerarios de lectura propia y ajena desde miradores diversos. Fragmentos de una escritura múltiple y profundamente reflexiva que, en su autonomía y sus intersecciones, permiten trazar cartografías de la búsqueda o recorrido con pretensión integradora, a lo largo sus textos narrativos y ensayísticos. A reserva de tratar con mayor cuidado la integración como función de la novela, por ahora basta decir que este esfuerzo por encontrar uniformidad en una experiencia que escapa al texto mismo, es visible no sólo como procedimiento al interior de sus prácticas literarias, sino como esfuerzo continuado en el espacio heterogéneo y laberíntico de sus itinerarios de escritura.

Antes de abordar directamente la complejidad de los entramados textuales de Campos, una primera ruta necesaria se encuentra en el recorrido panorámico por sus textos literarios, así como en los itinerarios que la crítica ha seguido para afrontarlos. En ella, destacan los

pliegues de la escritura de Campos con la posición que asume respecto a ellos y con la mirada crítica que otros le han dirigido. Si bien, el enfoque de la experiencia en la literatura involucra la indagación de pliegues diversos de la escritura, en las páginas siguientes esta mirada se encuentra dirigida solamente a su umbral: ese espacio liminar de los textos literarios que serán explorados posteriormente. Ahí, donde las intersecciones entre la vida –o las vidas– y un recorrido posible por las escrituras de Campos no funcionan como determinante de uno en otro, pero constituyen un espacio de encuentro o pliegue en el margen de la experiencia literaria: la posibilidad de leer los roces de lo disímil, el trazado de un espacio de interacciones de lo diferente en la confrontación de las escrituras y la configuración de una función autoral, en ejercicio en un entorno literario y social particular¹.

4.1. El pliegue de lo disímil: vida y prácticas literarias

4.1.1. La casa y el viaje: de La Habana a París

Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía

Octavio Paz, *Los signos en rotación*

La travesía literaria de Campos está marcada por el viaje y las escisiones entre horizontes diversos de contacto con la literatura. Todo tenía que iniciar, por supuesto, en la isla, Cuba como lugar de origen de la autora (La Habana, 1932) y la insularidad como figura de espacialización de lo literario: una escritura que se empeña en *narrar la isla*. En la búsqueda literaria de esta autora se encuentra presente una dualidad y pliegue entre espacios imaginarios y biográficos arraigados en la isla como figura privilegiada. Campos se narra, además, a sí

¹ Sobre la *función de autor* puede consultarse el segundo capítulo del presente trabajo (ver cap. II: 50-52).

misma en el marco de esta relación: “Quizás el ruido del mar fue uno de los primeros que oí. La familia vivía muy cerca del malecón, es decir, del mar abierto donde el oleaje rompe violentamente y parece siempre a punto de invadir la calle y la ciudad. Mi infancia estuvo marcada por el mar” (en Polidori, 1987: 9). La escritura que realizará de sí en entrevistas, ensayos, pero incluso el despojamiento de sí que lleva a cabo en sus textos ficcionales, hará palpable de manera persistente esta cercanía-lejanía con la isla.

Las incursiones de Campos por la biblioteca familiar y los ecos del horizonte literario cubano la acompañarán en los diversos viajes físicos y literarios posteriores. En cuanto a sus primeras lecturas, la autora ha señalado obras de escritores norteamericanos, ingleses y alemanes, como: Virginia Woolf, Catherine Mansfield, Elizabeth Bowen, James Joyce, Rainer-Maria Rilke y Thomas Mann (en Torres Fierro, 2006: 231). Autores de indudable importancia para su formación literaria, dadas las recurrentes citas en ensayos y entrevistas, al grado de haber afirmado: “Quizá durante mucho tiempo me sentí deudora de Virginia Woolf, de Rilke, de Thomas Mann, porque entré en la narrativa y en la poesía por las puertas que ellos me abrieron” (2001: 142).

Respecto al horizonte literario cubano, no puede omitirse el lugar que ocupan en los años cuarenta y cincuenta los autores de *Orígenes*, entre los que destaca la presencia de José Lezama Lima, fundador y director de la revista del mismo nombre (40 números entre 1944 y 1956)². Un autor que para Campos representa no sólo el heroísmo del compromiso con la palabra poética, sino, además, una vuelta a sus propios fantasmas: “En las cartas de Lezama me leo, leo mis fantasmas” (1988: 96); una especie de retorno a la isla en la paradójica imagen del viajero inmóvil. En este sentido, anota la autora: “Lezama viajará, sin moverse, agregando

² Estos autores son dados a conocer como grupo por Cintio Vitier en su libro *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, publicado en 1948 (cfr. Arcos, 1999: XXIX).

a su propia isla imaginaria archipiélagos ajenos” (1988: 98). En estos ecos de la isla –el ruido persistente del mar– participan también Alejo Carpentier y Severo Sarduy, entre otros autores, a los que Campos retornará en varios momentos de su escritura, en una especie de vuelta al origen, un retorno a la isla y a esa casa frente al mar.

Sin embargo, una escisión va a producirse muy pronto: el viaje está presente también en este juego de espacios. Campos estudia un doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana y, en 1953, apenas con 21 años, sale de Cuba, impulsada por su padre a solicitar una beca para estudiar literatura francesa contemporánea en la Sorbona. La reticencia que podría haber tenido por este primer viaje, como ella misma lo relata, se convierte en una pasión: “Los viajes han sido importantes en mi vida. [...] Viajar empezó a fascinarme” (2001: 139); sobre todo porque viajar no sólo implicaba trasladarse de un lugar geográfico a otro, obedecía a “la curiosidad de explorar *otros mundos*” (2001: 140).

Los estudios de Campos en París van de 1953 a 1955, años de inicio de lo que será el auge estructuralista de la década de los sesenta y de ruptura con algunas presencias clave de la crítica y el pensamiento en Francia, especialmente con Jean-Paul Sartre (cfr. Dosse, 2004: 19-25). Para ese momento, Sartre había publicado ya *¿Qué es la literatura?* (1948) y *San Genet* (1952), textos que ocuparon un lugar fundamental en la reflexión y la crítica literaria del momento, si no para concordar con ellos, por lo menos sí para abrir una serie de disputas³.

³ Puede retomarse aquí la afectación producida sobre Jean Genet por el libro de Sartre (cfr. Moraly, 1989: 98-103); así como la crítica velada de Maurice Blanchot a *¿Qué es la literatura?*, publicada en *Les Temps Modernes* –revista dirigida por Sartre– como “La literatura y el derecho a la muerte” e incluida en 1949 en el libro *La parte del fuego*. En esta década, Sartre tendrá también rupturas o distanciamientos –no todas de carácter abrupto– con Maurice Merleau-Ponty, con quien fundó *Les Temps Modernes* en 1946 y que renuncia a la revista en 1952; con Roland Barthes, cuyo alejamiento de las propuestas sartreanas fue gradual (cfr. Dosse, 2002: 20-21); y, sin agotar la lista, anotaré solamente aquí la confrontación con Michel Foucault en 1966, referida en la primera parte de este trabajo. Como coinciden algunos críticos, los cincuenta representan para Sartre el inicio del descenso y el cuestionamiento por nuevas posturas críticas, a pesar de que mantuvo un cierto éxito público (ver Dosse, 2002: 19; Yllera, 1996: 297-298).

Para Campos, los años en París estuvieron marcados por la curiosidad de la exploración de espacios imaginarios, fueron años de aprendizaje y preparación, visibles en las lecturas que la acompañarán incesantemente por sus viajes literarios: Natalie Sarraute, François Mauriac (Premio Nobel en 1952) y Jean-Paul Sartre que, entre muchos otros, se sumarán a ese eterno retorno a las obras de Woolf y Rilke en un entrecruzamiento de voces y ecos del murmullo incesante de la literatura en “la casa sólida e intemporal de sus palabras” (cfr. Campos, 1988: 30)⁴.

Respecto a los rasgos generales del entorno que aquí ocupa, además de la presencia de Sartre, cabe recordar que el año de 1953 en París abre con el estreno de *Esperando a Godot* de Beckett; obra que produjo gran impacto en Foucault, al grado de despertar su interés por otros autores como Blanchot, Bataille, Roussel y Char, y dar pauta para el inicio de sus estudios literarios. Es el año también de la publicación de *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes⁵ y de *El arte de los locos* de André Breton, presencia importante, a pesar de no tener ya la misma repercusión que antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial (cfr. Yllera, 1996: 295-297). En el campo narrativo, la experimentación formal gana terreno en estos años con la publicación de *Las gomas* (1953) y *El mirón* (1955) de Alain Robbe-Grillet, seguidas de *La modificación* (1957) de Michel Butor y los primeros textos de Phillipe Sollers, en la incipiente formulación de lo que se denominaría la *nouveau roman* francesa. Conviene destacar también, por su cercanía, que años antes se había publicado *Retrato de un desconocido* (1948) de Sarraute, autora a la que Campos retorna de manera persistente en varios textos.

⁴ Este comentario aparece en una nota de la autora en *Vuelta* (marzo de 1977), sobre la muerte de Anaïs Nin; y la imagen será retomada como título de un texto posterior (2001), sobre su propia relación con la literatura. Es importante destacar la trascendencia que la lectura del *Diario* de Anaïs Nin tuvo para la autora, quien además de los artículos dedicados a ella, la relata en una entrevista en 1974: “La lectura de su *Diario* [...] fue una de las más entrañables experiencias, experiencia literaria y humana, de comprensión de la condición humana y de la mujer misma, que he tenido en mucho tiempo. Desde entonces he mantenido con ella una correspondencia que, por lo que va de ella hacia mí, siempre resulta enriquecedora” (en Miller, 1974: 8).

⁵ Recopilación de escritos publicados en la revista *Combat* entre 1946 y 1948.

Se suma en 1955, la publicación de un compilado de artículos de Maurice Blanchot, con el título *El espacio literario*, de gran influencia para varias prácticas críticas y literarias posteriores. Así mismo, destaca en este periodo la marcada presencia –no ajena a los debates– de varios de estos autores en el Partido Comunista Francés. Añado solamente un dato más: la traducción de *Ficciones* de Jorge Luis Borges al francés en 1951 por P. Verdevoye, que suscitó varios textos críticos en Francia durante los años posteriores (cfr. de Toro, 1991: 455, nota). Así mismo, puede resultar de interés mencionar la estancia de muchos intelectuales hispanoamericanos en Francia durante diversos periodos cercanos: tal es el caso de Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, años antes de Octavio Paz y a partir de 1960 de Severo Sarduy, por mencionar algunos.

Si bien, la repercusión que pudieron tener los autores franceses en auge en esos años en la formación de Campos y, posteriormente, en su escritura, es un tema que amerita mayor análisis, me parece importante anotar la presencia de frecuentes referencias a ellos en ensayos, reseñas, entrevistas e, incluso, en el espacio de sus textos ficcionales⁶. Su relación con la literatura y el pensamiento francés de épocas diversas será, sin duda, siempre cercana, y se sumará, así, a este orbe múltiple de su oficio de lectora. Sobre el impacto de su contacto con Francia, la autora comenta que aparte de ser su “primer encuentro con el mundo, fuera de Cuba”, representó “también un encuentro muy enriquecedor con la literatura francesa, que sin duda me dejó huella y, en aquel momento, Francia estaba a la vanguardia de la experimentación literaria” (en Torres Fierro, 2006: 231). París, lugar de residencia de la autora

⁶ Aunque esta investigación no se fundamenta en ninguna repercusión que pudiera haber tenido el pensamiento foucaultiano en Campos, sino en las aportaciones que podría tener esta posibilidad de lectura, considero de interés destacar la mención en, por lo menos, dos ocasiones a sus textos en los artículos de Campos. En ellos se refiere específicamente a la *Historia de la locura* y a *Las palabras y las cosas* (cfr. Campos, 1988: 94-95; y Campos en García Flores, 1979: 249). Respecto a Sartre, puede revisarse una mención en *La imagen en el espejo* (Campos, 1965: 38). Sobre autores de literatura franceses, las referencias son múltiples, ya que Campos les dedicó varios textos críticos.

en Francia, se convertirá para ella en un espacio de regreso tanto en sus viajes literarios como geográficos. En una de sus últimas entrevistas, apunta: “Volvíamos siempre a París, la única ciudad donde, después de México, nos sentíamos en casa” (en Torres Fierro, 2006: 235).

Sin embargo, lo latinoamericano no deja de estar presente para ella, incluso como reconocimiento en la distancia geográfica de este periodo. Campos señala estos años en París como aquéllos en los que la distancia propicia el reencuentro: “Mi encuentro con lo latinoamericano se dio en París y fue doble. En aquel espejo las imágenes nacionales, la cubana, la mexicana, reflejaban también su anatomía menos periférica, su identidad más profunda” (en Polidori, 1987: 4-5). Entre los espacios imaginarios de la casa y el viaje no existe contradicción, pero sí dualidad: familiaridad y extrañeza, movimiento pendular entre lo cercano y lo lejano. La vida permanece entre bambalinas en las figuras escritas en la ficción, pero incluso en el enunciado se encuentra ya esta escisión entre lo vital y ese *otro espacio de experiencia*, el espacio de lo no vivido donde se configuran *modos de ser del sujeto*. Así, de la vida queda el vago rumor de una experiencia individual recordada en el olvido de las páginas literarias más como desprendimiento, ritmo y pulso de un abismo, que como simple transposición. La escisión de los espacios vitales se ha vuelto orgánica de lo literario, superponiéndose en una urgencia por la palabra originaria y del texto literario como un origen sin precedentes: textos-islas que permiten una experiencia seminal –y ya no solamente existencial–, la de la literatura como espacio plegado de encuentros.

Será también en París, donde Campos conozca a Enrique González Pedrero con quien se casa y viaja a México en 1955: “los dos, cada uno por su lado, habíamos ido a estudiar a París, él Ciencia Política y yo literatura francesa, y allí nos conocimos, en la Casa de México donde estábamos residiendo” (en Miller, 1974: 7). Las moradas físicas en Cuba y París quedan

atrás, y ya en México nace su hijo Emiliano. Sin embargo, La Habana como depósito de la infancia tendrá resonancia persistente en su escritura, al grado de abandonar su propiedad biográfica y convertirse en figura espacial de una experiencia imaginaria: el contacto con el mar, con el viaje, con el descubrimiento y con el hogar. En 1997, después de realizar una relectura de sus textos anteriores para el libro-recopilación *Reunión de familia*, se escribe respecto a ellos en la huella de un duelo de ambivalencia: “una biografía muy pronto escindida entre dos identidades –la cubana de origen y la mexicana de adopción” (1997: 15). La escisión se convertirá en impulso, primero en experiencia vital, para posteriormente abandonarse en experiencia literaria: abierta, disímil, sitio del reencuentro múltiple de sí misma.

4.1.2. El amor y la muerte: México y los primeros textos (1955-1970)

Campos ha afirmado su cercanía desde temprana edad con la literatura –los libros de la casa de sus padres–; sin embargo, asegura que empieza a pensar en publicar entre los 24 y 25 años, después de haber nacido su hijo, ya en México. Esto la conduce a ubicarse a sí misma como una escritora mexicana, por supuesto, en el reconocimiento de una escisión: “Me siento una escritora mexicana porque todo lo que he escrito –salvo mi tesis de doctorado y cosas anteriores que no he publicado–, todo lo que he escrito para publicarse lo he escrito en México” (en García Flores, 1979: 252).

El cambio de país no fue sencillo, varios años después habla de él como un “tránsito difícil” o “elaboración laboriosa de un vínculo con México” (en Torres Fierro, 2006: 232). Además, el entorno literario que encuentra a su llegada sufría sus propias escisiones. Corría la mitad de la década de los cincuenta cuando Campos llega a México en compañía de González

Pedrero, un momento en que el discurso del Progreso invadía las marquesinas y los discursos oficiales⁷. Era un momento en que la ciudad de México vivía una modernización fácilmente perceptible en su arquitectura, dinámica y oferta cultural⁸. Como ella misma apunta, era una época en la que ideólogos y políticos auguraban a Hispanoamérica su ingreso a la modernidad, y cuyo único contrapeso podía encontrarse en la modernidad artística y literaria, espacio donde las miradas reflexivas en su multiplicidad y heterogeneidad conducen a la transgresión y al cuestionamiento constantes (1997: 7-8; ver cap. V: 153-155).

Mientras el país empieza a volcarse en un desarrollo de las zonas urbanas en el marco de una cierta estabilidad –en contraste con las luchas armadas de la primera mitad del siglo XX–, la literatura mexicana inicia su tránsito de las temáticas revolucionarias y realistas a escrituras más atentas a su propia configuración formal. Es importante destacar que esta búsqueda no es privativa de estos años, se apuntaba ya en los planteamientos del grupo Contemporáneos y en la prosa de Julio Torri, por mencionar algunos. Sin embargo, durante esta década, la publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz en 1950 –autor a quien Campos recurre frecuentemente en sus textos y con quien colaboró en *Vuelta*– y los dos libros de Juan Rulfo: *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), empiezan a cerrar un periodo de reflexiones sobre lo mexicano y a dar muestras de un desplazamiento de las temáticas postrevolucionarias hacia una creciente experimentación formal⁹. *La región más transparente* (1957) de Carlos Fuentes da cuenta ya de esta traslación hacia una novela urbana, preocupada por otros espacios y recursos narrativos. No obstante, en México la

⁷ Iniciaba la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y desde el periodo anterior, con Miguel Alemán (1946-1952), se había hecho gala del triunfo del Progreso en este país.

⁸ Entre la amplia bibliografía que puede consultarse sobre este punto, pueden mencionarse de interés para el entorno de este trabajo, los textos compilados en *Casa del lago. Un siglo de historia* (2001).

⁹ Lejos de la búsqueda de un enfoque de continuidad o progreso en las prácticas literarias, pueden localizarse anteriormente en el ámbito narrativo otras exploraciones significativas de la forma literaria en textos como *Novela como nube* de Gilberto Owen (1928), *El luto humano* de José Revueltas (1943) y *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947).

experimentación literaria y la búsqueda de posibilidades heterogéneas de escritura esperara por sus textos más representativos alrededor de una década más.

En este entorno, jugarán un papel muy importante los apoyos para jóvenes del Centro Mexicano de Escritores (fundado en 1951) y el impulso a proyectos de extensión desde la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM durante la gestión de Jaime García Terrés (1953-1965). El traslado de esta última al décimo piso de la torre de Rectoría en 1957 favorece la intensificación de sus actividades, entre las que se cuentan: el trabajo escénico de “Poesía en Voz Alta” (iniciado en 1956), el impulso a la revista *Universidad de México*, la fundación de la *Casa del Lago* en 1959 y, ese mismo año, el inicio de la colección “Voz viva de México” (cfr. Pereira, 2004: 104-107 y Monsiváis, 2001, 60-65). Además de la presencia en el “décimo piso” de Juan García Ponce, Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, Huberto Batis y José de la Colina, entre los visitantes y colaboradores regulares se encontraban: Rosario Castellanos, Jorge Ibargüengoitia, Max Aub, José Emilio Pacheco, Manuel González Casanova, así como Enrique González Pedrero y Julieta Campos.

Varias fueron las publicaciones periódicas que fungieron como espacio de difusión de una literatura cada vez más alejada del nacionalismo y la búsqueda testimonial. Entre ellas, puede considerarse una de las primeras, la revista *Medio siglo* (1953-1957) de los estudiantes de la Facultad de Derecho, fundada por Carlos Fuentes y en la que participan Porfirio Muñoz Ledo, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Enrique González Pedrero, entre varios más. Su importancia radica en los nombres que congrega, ya que estos seguirán estando presentes en diversos espacios de difusión cultural de ese periodo y décadas posteriores. De esta publicación trimestral tomará Wigberto Jiménez Moreno el nombre para referir a un grupo heterogéneo e interdisciplinario de escritores, artistas, politólogos, etc., nacidos entre

1921 y 1935: la llamada “Generación del Medio Siglo”; en la cual, algunos críticos, como Armando Pereira, han incluido a Campos (ver 2004: 208). Por su parte, ubicado ya en el ámbito literario solamente, Juan Vicente Melo se referirá a esta “supuesta generación” como la “de los escritores nacidos en los treinta” (ver Melo, 1997: 31).

Al respecto, muchos son los debates que puede ocasionar hablar de “generación literaria” para ubicar autores y textos donde lo que resalta es la heterogeneidad de las prácticas de escritura y propuestas. Sin embargo, a pesar de las disputas y posibles desavenencias para incluirlos en una sola generación –debate que no compete a este trabajo–, los textos de los narradores mencionados aquí comparten algunas regularidades en su relación con la literatura que conviene apuntar inicialmente, sin que ello conduzca a ubicarlos como grupo homogéneo o a denominarlos “generación”. En sus textos, ya sea de manera explícita o aludida por el uso particular que realizan del lenguaje, puede localizarse un retorno persistente a la pregunta por lo literario. La necesidad de esta búsqueda responde, para ellos, al agotamiento de los parámetros asumidos anteriormente por el realismo rural, la narrativa de la Revolución Mexicana y la literatura vinculada con la llamada “filosofía del mexicano”; opciones que ya no consideran válidas para sus propias prácticas. A decir de Adolfo Castañón, subyace en los autores del medio siglo mexicano, un alejamiento de la pretensión llamada “realista” o de cualquier propuesta poética enfocada en la reducción de la página al mundo: “una generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior para el cual el realismo y el naturalismo literarios son objeto de una espontánea sospecha” (1993: 143). Hay una puesta en conflicto de la palabra con las cosas. La sospecha ante lo real y su búsqueda literaria, en un diálogo entre diversas disciplinas y manifestaciones artísticas, son posturas comunes a varios de ellos. Subyace a estas ideas, lo que Melo llamó una visión crítica,

profundamente comprometida con el rigor de un deseo que conjuga lo intelectual y lo sensible en el arte:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud frente a la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación [...] ha alcanzado [...] responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México. (Melo, 1966: 42-43)

Así, varias de las prácticas literarias de estos autores rompen con la pretensión de reproducir la realidad en los textos, a favor de una prosa reflexiva, volcada sobre el texto mismo y la mirada interior: una búsqueda distinta de una realidad propia del espacio ficcional, con diversos matices. En esta línea, la escritura de Campos constituye una indagación persistente sobre sí misma y sus alcances: la exploración de un lenguaje siempre a punto de naufragar, enlazado con otras manifestaciones artísticas como el cine, la pintura y la música. En sus novelas, el narrar no es una actividad pura y apacible, se encuentra entretrejida por diversas confrontaciones con los sujetos, la palabra, el espacio de la ficción, los ecos de lecturas anteriores, los géneros literarios y la necesidad de configurar esta narración como un viaje, una búsqueda sin puerto o destino preciso. Podría recordarse aquí a Paul Valéry cuando señala que se encuentra interesado en la literatura “en la medida en que ejercita el espíritu en ciertas transformaciones: aquellas en las que las propiedades excitantes del lenguaje juegan un papel decisivo” (2002: 13).

A la revista *Medio siglo*, le siguieron publicaciones de la importancia de la *Revista mexicana de literatura* (1956-1965), fundada por Fuentes y Emmanuel Carballo, y el suplemento “México en la cultura” (1949-1973) del periódico *Novedades*, a cargo de

Fernando Benítez hasta diciembre de 1961¹⁰; espacios donde Campos publica sus primeros textos en 1957. Durante estos años, destacan también sus colaboraciones en la revista *Universidad de México* de 1958 a 1964, todas en el periodo de dirección de García Terrés.

En esa misma época, Campos empieza su trabajo como traductora para el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI, para quienes tradujo, según calcula, alrededor de 38 libros (en Miller, 1974: 6). De los artículos publicados entre 1958 y 1964 surge su primer libro: *La imagen en el espejo* (1965), que incluye reflexiones acerca de la obra de autores como Woolf, Lowry, Sarraute, Butor, Robbe-Grillet, Mauriac, Hemingway, Carpentier, Rulfo, entre otros. Además del interés que suscitan sus comentarios críticos sobre escritores diversos –sin quitar mérito a ninguno, los artículos sobre Mauriac, Woolf y los fragmentos sobre Sarraute son especialmente destacables–, pueden leerse ya varias de las líneas generales de su relación con la literatura sobre las que continuará exploraciones posteriores. La pretensión integradora de la novela, la distancia respecto a la realidad, la importancia de la visión crítica y del papel de la lectura, así como la desaparición del autor como protagonista, serán algunas de las reflexiones que cobrarán importancia en los textos siguientes.

A la publicación de *La imagen en el espejo*, le seguirá ese mismo año su primera novela, *Muerte por agua*, a la que en 1997 cambiará el título por *Reunión de familia*¹¹. En ella, el agua bordea una especie de isla doméstica, espacio de una muerte en acecho como forma de escisión con lo vital. En la escritura de esta primera novela, la muerte y, por supuesto, el amor, son experiencias cercanas que pertenecen primero a la biografía de la autora: “Mi madre

¹⁰ Momento en que un problema de censura provoca que Benítez y su equipo más cercano dejen el periódico para fundar el suplemento de la revista *Siempre!*, “La Cultura en México”; con el cual, Campos empieza a colaborar regularmente desde sus primeros números (cfr. Ocampo, 1988: 263-264).

¹¹ Al respecto afirma Campos, que el título *Muerte por agua* “fue un compromiso con el editor y que ahora se llamará *Reunión de familia*” (1997: 21). Conservaré para este trabajo el primer título de la novela, con la finalidad de poder distinguirla del libro-recopilación del mismo nombre, publicado en 1997.

estuvo muriéndose dos largos años, de cáncer en el pulmón [...] El libro, la novela [*Muerte por agua*], fue un intento de llenar ese hueco, de encontrar un asidero, un equilibrio” (en Miller, 1974: 6). En un breve texto de 1985, vuelve a relacionar el inicio de la escritura con este momento:

Abusando del recurso autobiográfico, podría testimoniar que también la muerte es responsable de la escritura. Si el impulso de derramar signos sobre la página blanca viene de transgresiones adolescentes a la biblioteca familiar, la liberación de ese impulso no se dio sino mucho más tarde, y lo marca un episodio decisivo: la muerte de mi madre. (Campos, 1985: 467)

La muerte asume, así, en su inicio, toda la carga de la experiencia personal y de un intento de recuperación a partir de la palabra. La autora afirma directamente: “escribí *Muerte por agua* para recuperar a mi madre” (2001: 143). Al mismo tiempo, la hace coincidir con el impulso trasgresor de la escritura: “Intuí entonces que escribir equivalía para mí a alucinar aquella imagen que se desvanecía [...] la escritura nace, pues, marcada por Eros y la muerte” (1985: 467-468). La escritura adquiere, de esta manera, la huella de una distancia: un intento de recuperación que redundo en el alejamiento de lo vivido, a favor del acto poético¹².

En esta primera novela, las imágenes se desvanecen como en un espejo en el que los personajes no pueden observarse, como si se encontraran bajo el agua, sumergidos en sus propias obsesiones y en la necesidad de conservar un orden siempre agónico. A *Muerte por agua* la resume como: “tres personajes atrapados como peces en el minúsculo acuario doméstico, posando para alguien que no está en ninguna parte” (Campos, 1997: 17). Es un texto con personajes aislados, sitiados no sólo por la lluvia, sino por ellos mismos y el resquebrajamiento al que siempre están expuestos. La pérdida está presente no sólo en la

¹² Al respecto, señala Luz Elena Gutiérrez de Velasco que Campos evita regularmente el relato autobiográfico: “Solamente consiente en deslizar breves comentarios sobre sus gustos y sus costumbres entre las líneas de sus novelas o sus ensayos [...] es recatada, guarda ese caudal para sí misma, lo reelabora en textos donde ya no se reconoce el registro autobiográfico” (2004: 228).

muerte real en la biografía de la autora, sino en su búsqueda a partir de la palabra: pérdida por recuperación, escisión, una vez más, de espacios irreconciliables; en otros términos, necesidad de la palabra como ritual de la pérdida.

En su reseña “Novela versus lenguaje poético”, José Emilio Pacheco califica este texto como “poema en prosa donde la materia novelística es apenas otra referencia poética”; y destaca que la importancia de *Muerte por agua*, más allá de su relación con la *nouveau roman*, es que apunta a “una nueva conciencia estética del lenguaje” (1966: 35). Para este momento, se había publicado ya *Por una nueva novela* (1963) de Alain Robbe-Grillet, especie de manifiesto o exposición de principios de la *nouveau roman*. En cine, la *nouvelle vague*, con algunos planteamientos cercanos, alcanzaba el éxito con películas como *Sin aliento* (1959) de Jean-Luc Godard o *Hiroshima, mi amor* (1959) y *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais, con guiones de Marguerite Duras y Robbe-Grillet. Los dos ámbitos insertos en la indagación de formas y espacios de posibilidades artísticas diversas en una pretensión de ruptura con el realismo, incluso desde el plano anecdótico y de configuración de personajes¹³.

Si bien, Campos llega a manifestar en sus textos algunas afinidades con la *nouveau roman* –y puede notarse su conocimiento y afición por el cine francés de esos años–, cabe señalar que ella misma afirma que estas cercanías formales con la obra de autores como Robbe-Grillet o Sarraute, se encuentran situadas, sin embargo, en diferencias fundamentales en sus planteamientos poéticos. A decir de ella misma, personajes que se desvanecen por una vocación de aniquilamiento o desolación, más que por tomar distancia de lo humano (en García Flores, 1979: 248). A este respecto, considero que si bien la obra de Campos puede

¹³ En el libro mencionado, Robbe-Grillet anotará: “Si gustosamente empleo, en muchas páginas, el término *Nouveau Roman*, no es para designar una escuela, ni tan siquiera un grupo definido y constituido de escritores que trabajen en idéntica dirección; es sólo un cómodo apelativo que engloba a todos cuantos buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, es decir a inventar al hombre” (1965: 11).

tener algunos elementos de la *nouveau roman* subrayados por la crítica, no permanece ni busca quedarse en el mero artificio formal del lenguaje o en su postulación como objeto, al contrario, al dar cuenta de su carácter de ficción va a buscar en sí misma su vitalidad. Coincido al respecto con Pacheco cuando señala:

Muerte por agua, primera novela de Julieta Campos, ha sido encasillada como Nouveau roman –definición que poco aclara pues hay tantos tipos de Nouveau roman como libros han publicado sus autores. Además, el problema de nuestras literaturas no son las influencias sino el saber qué se hace con esas influencias, la originalidad que a partir de ellas debe lograrse. (1966: 35)

Este comentario sobre *Muerte por agua*, bien puede aplicarse a otras novelas donde lo importante no será la mera relación con algunos planteamientos de este movimiento literario francés de medio siglo, sino la propuesta y actitud que pueda leerse en los textos de la autora. Entonces, más que ubicar simplemente sus textos de los sesenta y setenta en esta vertiente literaria, parece más pertinente indagar sus configuraciones y el giro reflexivo que puede permitir hacer hablar una experiencia literaria singular en cada uno de ellos; aun cuando sea posible anotar algunas regularidades tanto con la *nouveau roman* como con otras prácticas literarias, como las de algunos autores del llamado “medio siglo” en México.

Después de la publicación de *Muerte por agua*, Campos recibió una beca del Centro Mexicano de Escritores (1966-1967). Cabe destacar que durante esta década y la siguiente el Centro otorga becas a autores jóvenes como Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, Rosario Castellanos, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Inés Arredondo y José Emilio Pacheco, entre otros (ver Pereira, 1997: 30-35 y 2004: 80-82). Con este apoyo, Campos publica en 1968 su único libro de cuentos, *Celina o los gatos*, compuesto por un pequeño ensayo a manera de prefacio, “De gatos y otros mundos”, y por cinco relatos: “Celina o los gatos”, “El bautizo”, “Todas las rosas”, “La casa” y “La ciudad”. En este libro, como afirma Hugo J. Verani, puede

verse ya el germen de la discontinuidad y el privilegio de la dimensión intertextual que cobrará importancia en sus libros posteriores (1976: 140). La escritura empieza a tornar la reflexión sobre sí misma, a diferencia de *Muerte por agua*, aun cuando la incomunicación entre los personajes prevalece.

En los cinco relatos que componen *Celina o los gatos*, además de la presencia del mar como constante, se advierte una transición en el recorrido de escritura que va de los dos primeros como narraciones más tradicionales, al manejo polifónico y la confusión de identidades o identidades múltiples en “Todas las rosas” y “La casa”: disolución de la unidad situada en lo individual. Ya en “La ciudad”, la intertextualidad y la imaginación del espacio barroco y laberíntico de La Habana darán paso a una reflexión sobre la palabra muy similar a la realizada en *Sabina*, como puede observarse en las siguientes líneas: “¿Hay algo, fuera de estas palabras, que atestigüe el ‘hecho insólito’, el cambio, la modificación ocurrida en este punto de la ciudad vieja una mañana de diciembre de este año?” (*Celina*, 1997: 248).

Entre 1969 y 1970, Campos trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; labor que se suma a las mencionadas antes, para constituir el cierre de un primer espacio de viajes literarios de búsqueda y deseo de la escritura. Podría afirmarse, sin afán de forzar divisiones o agrupaciones tajantes, que estas tres obras –*La imagen en el espejo*, *Muerte por agua* y *Celina o los gatos*– constituyen una primera etapa de confluencias en su tarea literaria, y abren el camino a una reflexión más directa acerca de la literatura en los textos publicados durante la década de los setenta.

4.1.3. Deseo y mirada sobre la escritura: espacios reflexivos (1971-1982)

Raquel Gutiérrez Estupiñán ha dicho que “la parte de la obra de Julieta Campos publicada en los setenta posee una unidad y una cohesión que autorizan a considerarla como la época en la que se da con mayor profundidad su reflexión sobre la escritura” (1998: 390). Afirmación con la que coincido solamente después de reiterar que la cohesión de los textos publicados en esta década no los separa de la regularidad crítica presente, en diversos grados, en el resto de sus escritos.

A esta segunda etapa corresponden dos libros de ensayos: *Oficio de leer* (1971) y *Función de la novela* (1973). El primero es una recopilación de breves reseñas críticas publicadas entre 1968 y 1969, en el suplemento “La cultura en México”, del semanario *¡Siempre!*¹⁴. En estos textos empieza a formularse ya una pasión persistente por el relato de vida –como en “La autobiografía no precoz de Marcelo Pogolotti” y “Biografía de un cimarrón”–, que después se concentrará en los diarios, pasión visible ya en *Un heroísmo secreto* (1988). Es destacable, además, la reincidencia reflexiva acerca de la relación sujeto-escritura y los comentarios a textos de otros autores del “medio siglo”, como Pacheco, Elizondo, Ponce y Melo. En cuanto al segundo libro de ensayos de esta década, *Función de la novela*, no es difícil afirmar que constituye probablemente su más importante reflexión sobre la experiencia de la escritura literaria. No es un libro que narre a nivel personal o situacional cómo escribió sus textos, sino una exploración acerca de la escritura de la novela, su posibilidad, su función y sus abismos. Recurre para ello, al comentario de diversos autores

¹⁴ Suplemento que entre 1962 y 1972 publica frecuentemente a escritores contemporáneos a Campos, como Juan Vicente Melo y Juan García Ponce, también de la llamada “generación de medio siglo” (cfr. Pereira, 1998: 131 y 1997: 40).

sobre el proceso de escritura y la función que puede cumplir para ellos, configurando, a la par, una propia. A decir de Verani:

Función de la novela es una lúcida reflexión sobre la naturaleza del arte narrativo. En líneas generales, la tesis del libro es la siguiente: la novela configura un mundo paralelo a la realidad que enriquece el suceder real y, en cierta medida, lo sustituye. Julieta Campos describe el proceso de creación que da vida a un libro, la función de la novela en la vida del escritor, reivindica la naturaleza de ficción de la novela y concibe la escritura como un acto de liberación, como un recurso para colmar las carencias o vacíos del mundo, como una garantía de perduración infinita. (Verani, 1976: 133, nota al pie)

En este libro, la autora parte de la afirmación del mundo prediscursivo como caos, mientras no sea concretado en una forma novelística o artística, lo que denomina: una *experiencia de la forma* (1973: 67) –también puede tratarse, en otros casos, de una forma discursiva de otra índole, con implicaciones distintas. Esta *experiencia de la forma* se realiza en la búsqueda de relaciones posibles en el magma disperso de elementos que constituye el mundo: “La función del arte es primaria: el universo es una suma de objetos, hechos, datos de integración, dispersos en la nebulosa del caos”, que el novelista integra a partir de una serie de decisiones tomadas durante el proceso de escritura (1973: 13-14). Así, la escritura constituye un espacio formal, distinto al del mundo o aquello llamado realidad; en el entendido de que la forma, desde el enfoque planteado anteriormente, no se reduce a una disposición del lenguaje, sino a un modo de ser de éste (ver cap. V, apart. 5.1).

Las afirmaciones sobre la escritura y el proceso de creación contenidas en estos textos, así como en *La imagen en el espejo* (1965), serán confrontadas de manera ficcional en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974), novela que explora su capacidad de mirarse a sí misma, interrogarse y realizar una serie de elecciones respecto a personajes, anécdotas posibles y recursos narrativos. La novela se concentra en la mirada de un personaje sobre el

mar de Acapulco, una mirada que dura un minuto solamente y que discurre sobre la posibilidad de regresar a un momento anterior. La identidad de la mujer en el mirador es difusa, se confunde con la instancia autoral al interior del texto y con personajes dispersos en momentos narrativos repetidos; de esta manera, se produce un desdoblamiento en voces y perspectivas donde la reflexión cobra el lugar central. Hay que añadir, la presencia de un personaje masculino en la parte superior del hotel, un autor posible de una novela que se escribe de manera paralela y cuyas simulaciones y elecciones serán confrontadas en la enunciación múltiple de *Sabina*¹⁵. La posibilidad de contar una historia no se lleva a cabo, el discurso elude la anécdota, de tal manera que la palabra se convierte en lo único que queda a flote en ese naufragio infinito. Campos señala en un artículo de 1976, que el único compromiso del escritor es con el lenguaje (1976: 8); y así lo hace ver en *Sabina* donde la novela se encuentra en ausencia, convirtiéndose en una especie de *hueco* ineludible. Al respecto, Campos anota en la introducción a *Reunión de familia*:

detrás de una distancia irónica de improbable relato que se autoparodia y de la lucidez sobreactuada –que serían, acaso, rasgos presentes en algunos de estos textos– había desgarramiento, melancolía y una dolencia no precisamente cerebral por los huecos del mundo. (1997: 17)

No es, entonces, el rasgo de escritura intelectual, saturada de citas y alusiones a otros textos, lo que Campos rescata de *Sabina*. Hay una relación más profunda con la palabra producto de un movimiento anímico que no se reduce a una experiencia existencial, pero tampoco a una intelectualización desapasionada. La escritura adquiere, de esta manera, vitalidad y fuerza, puesto que pone en juego su modo de ser confrontado con el del sujeto mismo: no hay

¹⁵ A partir de este momento me referiré a *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* solamente como *Sabina*.

inmunidad en esta práctica, sino confluencia, encuentro. Al respecto, Fabianne Bradu ha señalado:

A Julieta Campos se le estima con demasiada prontitud como una escritora “cerebral”, reservada y distante, que difícilmente suelta las riendas del entusiasmo o de la confesión. Nada más falso si también se admite que hay mil maneras de argumentar la emoción, de articular las pulsaciones del inconsciente y de documentar las tinieblas interiores sin agarrarse de la cuerda anecdótica de la vida. (2005: 11)

El desgarramiento, como Campos lo llama, se produce al interior por la imposibilidad de colmar los vacíos inherentes a su relación y configuración del mundo y en el mundo. Sin embargo, este desgarramiento no la conduce a optar por la salida fácil de la mera exposición autobiográfica; al contrario, la necesidad y experiencia de este vacío se vuelven reflexivas y literarias. Como señalé anteriormente, en la literatura se realiza una impugnación-desaparición del autor como parámetro; cabe añadir ahora que esto es, precisamente, lo que hace posible su conformación como experiencia *en* la práctica literaria: un sujeto no limitado a la vivencia, no sustancia trasladada, sino *forma* de lo *informe*, más presente que ningún otro, puesto que acontece en la escritura misma, donde tiene su espacio y su *ser*. El desgarramiento referido por la autora, ya no sería solamente personal, sino una formulación abierta al encuentro con otras rasgaduras no vividas, pero posibles en el margen de sus escrituras.

En esta operación del acontecer, la escritura de Campos asume una conciencia crítica dentro de *Sabina* –como lo hará después en *El miedo de perder a Eurídice*–, pues considera que la crítica ha dejado de ser algo suplementario a la creación, para volverse consustancial a ella a partir de la negación que el arte moderno realiza del triunfo del Progreso (1997: 8). La crítica es lo abierto, lo no conclusivo, el vacío palpitante en el texto. Escribir estará ligado con leer, será vincularse con lo escrito: ser al mismo tiempo autor, crítico y lector, reservarse el

derecho de ser espectador copartícipe, alguien que se mira en el acto de escribir (1997: 16)¹⁶; un movimiento múltiple que permite la interconfiguración de subjetividades. En *Sabina*, la integración parece no poder realizarse como absoluto, se convierte en una tensión a la que se interpone constantemente el fragmento, al grado de empezar a definirse por ser inseparable a él. Podría decirse, incluso, que la pretensión integradora en el texto, presente antes en *Función de la novela*, se pone a aquí en el juego de su imposibilidad. Por esta segunda novela, obtiene el Premio Xavier Villaurrutia en 1974.

Al año siguiente, Campos colabora en varios números de la revista *Plural* (1971-1994) del periódico *Excélsior*, fundada por Octavio Paz. Sin embargo, estas participaciones se detienen en 1976 a raíz de la renuncia de Julio Scherer a la dirección del periódico, por motivos políticos (cfr. Pereira, 2004: 374-375). Así, Campos, al igual que Elizondo, José de la Colina, Tomás Segovia y varios más, seguirá a Paz a la recién fundada revista *Vuelta* (1976-1998), en la cual la autora publicó diversos artículos y reseñas desde 1977 y se integró a su consejo de redacción en mayo de 1978. Su primera colaboración con *Vuelta*, en noviembre de 1977, no deja de ser significativa, ya que se tratará de un avance de su tercera novela: *El miedo de perder a Eurídice*, que aparece completa ya en 1979¹⁷.

Esta novela constituye el último libro publicado por la autora en la década de los setenta y presenta, respecto a *Sabina*, una cercana búsqueda paradójica de unidad a partir de lo discontinuo. Al respecto, Campos se referirá a *Eurídice*¹⁸ como una serie de “historias de amor postergadas al infinito en el tiempo coagulado de textos especulares” (1997: 17). En este libro —como probablemente en todos los demás—, el deseo inaugura la página en blanco, se

¹⁶ Puede recordarse el famoso texto de Salvador Elizondo, “El grafógrafo”, donde la mirada se abisma sobre el escriba de manera recursiva y nunca acabada.

¹⁷ Un avance más fue publicado en agosto de 1978 en el suplemento “Sábado” del periódico *Unomásuno*, fundado en noviembre de 1977 y dirigido por Fernando Benítez.

¹⁸ A partir de este momento me referiré a esta novela solamente como *Eurídice*.

convierte en génesis del proyecto de escritura: contar una historia de amor que nunca termina de contarse, por lo menos, como podría entenderse tradicionalmente: no hay secuencialidad o desarrollo conclusivo. Los trozos de historias, las citas colocadas al borde de la página y los cambios de voz constantes configuran, como en la escritura dentro de la novela del *Diario de viaje* de Monsieur N., un *Islario* o un archipiélago del deseo. De manera paralela a este trabajo, Campos escribirá “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, publicado en *Vuelta* en noviembre de 1978: diario de viaje y de escritura que aporta interesantes elementos acerca de la relación sujeto-escritura que tanto parece preocuparle a la autora. Una muestra, además, de la disolución de los márgenes mismos del libro, cuando éste se vincula con sus notas y con otros textos en un anudarse y desanudarse infinito (ver cap. V).

A finales de la década de los setenta, la búsqueda literaria de Campos se vincula con su trabajo como directora del PEN Club en 1978, ubicado en el edificio anexo a la Casa del Lago. Posteriormente, fungirá como directora de la revista *Universidad de México* entre 1981 y febrero de 1985. A estos cargos, les sigue la publicación de *Un heroísmo secreto* (1988) que contiene ensayos escritos de 1975 a 1982, y se suma a sus textos de reflexión sobre literatura. En estos años, los viajes siguen presentes, tanto para visitar ciudades laberínticas que se habían vuelto casi imaginarias, como para conocer otras. Las páginas de esta recopilación con su orden cronológico y la variedad de notas sobre viajes, ciudades, encuentros, lecturas y autores diversos, le dan un tono inevitable de diario; son, como en *Eurídice*, escrituras al margen de libros propios y ajenos: una recopilación de estaciones en el tránsito de lo literario (ver Campos, 1988: 7).

4.1.4. La experiencia de Tabasco (1982-1988) y el retorno a la escritura de la isla

En 1982, Enrique González Pedrero es electo gobernador de Tabasco. Campos dirigía entonces la revista *Universidad de México* y contemplaba otros proyectos de escritura. En ese momento, el cambio de entorno produce también la posibilidad de una experiencia distinta e imprevista. Al respecto, comenta la autora:

Lo que me pasó en Tabasco fue un descubrimiento insólito: *hacer* puede ser embriagante. Yo estaba descubriendo, a la vez, *el otro México*: el país de la pobreza extrema, de la privación absoluta, de la incapacidad de satisfacer las necesidades más elementales.

De pueblo en pueblo, en acaloradas jornadas de campaña, me topé de repente con el rostro de los otros: los desposeídos. Fui aprendiendo a leer de otro modo la realidad. (en Torres Fierro, 2006: 236)

Esta “intempestiva circunstancia” va a producir un giro tanto en su relación con el país de adopción como con sus prácticas de escritura. Así, los textos de Campos adquieren otras facetas en las décadas de los ochenta y principios noventa, lo que ella misma llama “la experiencia de Tabasco” (en Ochoa Sandy, 1996). A partir del descubrimiento que representó el contacto directo con esa “otra realidad” del sureste mexicano, publicará una serie de estudios sobre tradición oral, etnología e interpretación histórica y social: *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas* (1982), *Bajo el signo de Ix Bolom* (1988), *El lujo del sol* (1988), *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querella por la nación* (1995) y *Tabasco: un jaguar despertado. Alternativa para la pobreza* (1996).

Destaca del periodo en Tabasco, la puesta en práctica un programa de desarrollo comunitario que incluye la formación del “Laboratorio de Teatro Campesino” en las zonas indígenas del estado. Un proyecto que Campos recordará con una combinación de persistente

asombro y profundo cariño, y que, además, recibió excelentes críticas en las presentaciones del grupo en Nueva York y Madrid (cfr. Campos en Torres Fierro, 2006: 237-238).

Durante los años de la “experiencia de Tabasco”, Campos abandona la búsqueda de espacios imaginarios y solamente en medio de esa vivencia decisiva y transformadora ubicada en la realidad del día a día, admite no sentir los vacíos que intentaba llenar con la escritura: “El impulso de escribir se desvaneció, como si no hubiera vacíos que llenar. Los vacíos se colmaban con actos, con la fruición de transformar las situaciones precarias en los hechos, en la existencia de cada día” (2001: 144). El descubrimiento de un México distinto, la posibilidad de vivirlo de cerca y el esfuerzo cotidiano por ser partícipe y no quedar en la indiferencia hacia esa otra nación, se encuentran descritos en los libros de este periodo.

En una consciente omisión cronológica, falta mencionar la publicación de su única obra de teatro, *Jardín de invierno*, en 1988. Esta obra, en palabras de su autora, cumplió para ella, “la función de un exorcismo”, fue un acto de liberación, la aceptación del deseo de “asumir sin vergüenza ni recato el oficio de narrar” (1997: 18). El fantasma de la ausencia que sostenía sus textos anteriores, llega a un punto límite en esta obra, que puede considerarse el inicio o la transición a una tercera etapa de escritura. Supone, además, una diversificación localizable en el texto respecto al plano anecdótico, sin omitir que se trata de una forma dramática, donde la teatralidad concede el acceso a la narración. La búsqueda narrativa se encontraba, sin embargo, presente desde *Muerte por agua*: la posibilidad de la novela antes evadida, de la narración imposible de *Sabina y Eurídice*, curiosamente asumida a partir de la escritura de una pieza teatral.

El inicio de esta etapa o de su anhelo, Campos lo marca entre 1980 y 1981 cuando “empezó a insinuarse algo completamente diverso, la tentación de una novela-crónica, de una

narración larga con historias, y personajes, muchos personajes. Algo que se me aparecía como una saga familiar o, quizá, como un relato de relatos”; ¡una narración!, producto quizá de la nostalgia, ya no sólo el deseo sino algo más cercano a la realización de ese deseo. Al final se pregunta: “¿Acaso sería la narración postergada una y otra vez en la maniática obsesión de la especularidad?” (1997: 18). En una entrevista de 1996, afirma que ha empezado ya esta escritura esperada y que constituye un regreso a los espacios imaginarios: “Parece que empiezo a buscar de nuevo, después de tantos años, los caminos de lo imaginario: parece que pretendo reencontrarme con esa escritura que no argumenta, ni demuestra, ni razona, ni prueba nada: que no aspira a modificar lo real sino en tanto que lo reinventa en lo imaginario” (en Ochoa Sandy, 1996). Aunque la necesidad por ese otro mundo de lo literario es coincidente con su obra de los sesenta y setenta, esa novela prometida había quedado velada y fragmentada por los juegos especulares de sus textos anteriores. Afirma: “sólo me queda abrirme en disponibilidad, y esperar que esa parte de mí que ya está disponible se enlace con algo que quizá me espera en alguna parte” (1997: 19). Esta posibilidad, para Campos, se inscribe en la fascinación, envuelve el habla precedente a la novela, constituye una necesidad, la necesidad de reconstruir el mundo, de lograr la integración. Es un *viaje a la semilla*, como ella misma lo califica, *una leyenda de los siglos*; en su opinión, es más cercana a su primera novela: una recuperación, un exorcismo (ver Campos 2001: 142-143 y 1997: 20).

La forza del destino (2004) parece representar la culminación de la búsqueda y el deseo por contar una historia. Inicia afirmando el empeño por continuar narrando la isla en una suma polifónica de diarios, cartas y voces entremezclados con la reflexión que no abandona estas páginas a pesar de su pretensión de narrar. El mar y su melodía imaginada en una nostalgia por la isla se imponen en un naufragio reiterado. La memoria y el olvido se

intercalan para mostrar cuadros diversos abiertos a la mirada crítica. Por todo ello es quizá posible admitir, junto con la autora, que este texto no representa un punto límite a su obra, sino un punto de apertura (1997: 20); una apertura al interior de la reflexión de sus prácticas literarias y a la posibilidad de contar una historia. Julieta Campos fallece en la ciudad de México el 5 de septiembre de 2007. Su obra, sin embargo, no queda cerrada por ello. No hay un punto final al juego reflexivo y al deseo por lo literario de sus páginas. Una vitalidad profunda las transita, una necesidad de hacer de la literatura un espacio congregante, un punto de encuentro para otras miradas en disposición a compartir sus viajes imaginarios.

Respecto a las recopilaciones de la obra narrativa y ensayística de Campos, la primera de ellas, *Reunión de familia*, realizada por ella misma en 1997 para el Fondo de Cultura Económica y mencionada ya en este texto, agrupa lo que era su obra literaria hasta ese año: tres novelas, el libro de cuentos y la obra de teatro. Para esta edición, la autora advierte en el prefacio haber realizado cambios a varios de los textos recopilados: “He optado, al fin, por circular sin inhibiciones entre estas páginas próximas y distantes haciendo, aquí y allá, las sustituciones que me parecieron propicias o suprimiendo algo que sobraba, o modificando la puntuación, o remplazando un adjetivo o, aun, el título de un libro” (1997: 21). Señala que los ajustes a *Sabina*, *Eurídice* y *Jardín de invierno* son mínimos, pero que sí pueden encontrarse variaciones importantes en *Celina o los gatos* y *Muerte por agua*, que incluso cambia de título. Y añade: “Sólo con esos retoques tardíos me atrevo a recoger páginas que, a la vez, me pertenecen y no: lo que veo en ellas es el rastro de un ya remoto cambio de piel” (1997: 21). Un cambio de rostro continuado, escrituras que son, al mismo tiempo, búsquedas diversas sobre los modos de ser del sujeto y la posibilidad del enunciado literario. Este proceso de relectura y reescritura lo considera necesario para dar cuenta de ese paso inevitable del tiempo

y la heterogeneidad del acontecer de la *subjetividad* en los textos; proceso que requiere una nueva búsqueda que le permita volver a sentir como propias estas escrituras, volver a configurarse en ellas (cfr. Campos, 2001: 142).

Por su parte, los dos tomos de *Obras reunidas, Ensayos escogidos 1 y 2: Razones y pasiones* (2005), corresponden a una compilación realizada por Fabianne Bradu de sus textos sobre literatura y sobre “la experiencia de Tabasco”, en su mayor parte completos, con excepción de *Oficio de leer*, libro en el que se omiten algunas reseñas publicadas en la primera edición. Cabe añadir que estas recopilaciones incluyen textos cuyas primeras ediciones se encontraban agotadas e invitan, de esta manera, a una relectura de la obra de Campos o, para quienes no habían tenido oportunidad de encontrarse con sus páginas, representan la ocasión de hacerlo.

El carácter reflexivo de estas prácticas literarias, el deseo arraigado a la escritura, la ciudad-isla-texto como laberinto y los ecos de lecturas en los textos ficcionales se entrelazan con los ensayos, entrevistas y reseñas. La escisión resalta como experiencia del pliegue entre lo cercano y lo lejano, no sólo dentro de la biografía y la escritura de sí misma realizada por Campos, sino, además, en la liminaridad de sus textos: recuperación vital posible solamente por medio del abandono de sí misma, por medio de la desaparición-reconfiguración del sujeto en sus textos ficcionales. Destaca también que todos los libros mencionados aquí se encuentran implicados entre sí con reflexiones que se superponen y van conformando un recorrido literario laberíntico de lecturas y escrituras, oficios que asume concientemente la autora. Una cartografía literaria entrelazada por la búsqueda persistente de la relación con la palabra y por su apertura hacia otros discursos; escritura inundada incansablemente del deseo por lo literario en una conciliación difícil y no por ello imposible entre pasión y orden.

4.2. Itinerarios de la crítica: lecturas de sus textos

El enunciado que entra en el juego de lo literario, haciéndose partícipe de él en su reflexión y búsqueda y naufragando por sus páginas, es susceptible a su vez de propiciar otras miradas reflexivas. Los viajes literarios de Campos suscitan varios itinerarios posibles de lectura que la crítica no ha dejado de observar. ¿Cómo se han leído sus textos? ¿Desde qué miradores podemos seguir las rutas del recorrido laberíntico por sus páginas? Si bien es cierto que la crítica le debe aún muchas líneas a los textos de Campos y que la bibliografía al respecto es mucho menos que profusa, no es posible iniciar un itinerario propio sin entrar en diálogo con otros lectores críticos que a su vez han decidido incursionar por esta escritura laberíntica.

Las rutas de la crítica son diversas, pero en muchas ocasiones dialogantes entre sí. De manera panorámica y en un afán extremo de síntesis, me aventuro a proponer que las lecturas a la obra literaria de Campos apuntan con frecuencia a dos territorios casi nunca excluyentes: lo femenino y el lenguaje que, por supuesto, en cada texto crítico adquieren motivos más concretos como la autorreflexión, la ausencia, la intertextualidad, los símbolos y el deseo, principalmente.

Con el primer tema o enfoque, aparecen en la década de los setenta dos tesis doctorales que incluyen análisis o comentarios sobre *Muerte por agua*, son: la de Martha Ochnike Loustaunam, *Mexico's contemporary women novelist* de 1973 (University of New Mexico) y la de Rinda Rebeca Stowell Young, *Six representative women novelist of Mexico (1960-1969)* de 1975 (University of Illinois at Urbana). Aunque ninguna está dedicada por completo a la obra de la autora, ambas son significativas, fundamentalmente, por tratarse de los primeros textos de análisis de la narrativa de Campos. Cabe señalar que hasta ese momento, de 1965 a

1975 con excepción de las tesis mencionadas, habían aparecido solamente reseñas, entrevistas y comentarios breves en periódicos y revistas; algunos de ellos sumamente críticos y de gran valor reflexivo, pero ninguno con la extensión y desarrollo suficientes para ser considerado un texto de análisis¹⁹.

El primer artículo publicado del que tenemos noticia que responde al criterio de texto de análisis es el de Hugo J. Verani, “Julieta Campos y la novela del lenguaje”, el cual aparece en el número 5 de *Texto crítico* en 1976. Este trabajo aborda exclusivamente el estudio del lenguaje en su reflexividad y antirrepresentación como características distintivas del arte contemporáneo en *Muerte por agua* y *Sabina*. Interesa acentuar que Verani apunta, además, la relación entre la *nouveau roman* y estas novelas (ver 1976: 133), la cual había sido anotada antes en reseñas y que conservará la crítica posterior.

Al artículo de Verani, le sigue en 1981, también en el territorio del lenguaje, “Un desafío a la crítica literaria: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* de Julieta Campos” de Martha P. Francescato, en el número 7 de la revista *Crítica Literaria Latinoamericana*; donde la autora plantea la necesidad de nuevos parámetros de lectura que permitan abordar obras

¹⁹ Dentro de amplia lista de reseñas y comentarios breves podrían apuntarse solamente algunos nombres de críticos cuyos textos resultan interesantes, como puntos de vista cercanos a la publicación de las obras y como puntos de partida probables de otras lecturas críticas o no. Señalar una lista más concreta implicaría dedicar un espacio demasiado extenso para las pretensiones de este apartado.

Entre las reseñas de *Muerte por agua* publicadas en 1966, pueden destacarse las de Margo Glantz, José Emilio Pacheco, Huberto Batis y Gustavo Sáinz; las concernientes a *Celina o los gatos* de Miguel Donoso Pareja en 1968 y también de Glantz en 1969; acerca de *Oficio de leer*, la de Argelio Gasca (1972) y sobre *Función de la novela*, la de José Joaquín Blanco de 1973. En cuanto a las novelas de los setenta, pueden distinguirse durante 1974 sobre *Sabina*, las de Enrique Jaramillo Levi, una más de Pacheco y la de Miriam Ruvinski; y sobre *Eurídice* en 1979, las de Marco Antonio Campos, Juan García Ponce –incluida después en *Las huellas de la voz*–, Ignacio Trejo Fuentes, Elena Urrutia y Francisco Rivera. Por supuesto, entre muchos otros textos no menos importantes y que aparecen junto con los anteriores en revistas como *Vuelta*, *Proceso* y *La onda*; y en suplementos y periódicos como *La Cultura en México*, *Sábado*, *Excelsior*, *México en la Cultura*, *El día*, entre muchos otros. (Cfr. Ocampo, 1988: 265-266)

Aunque tampoco entran en la clasificación de textos críticos, cabe mencionar también las entrevistas de Beth Miller en 1974, Margarita García Flores en 1968 y 1978 –incluidas como una sola en el libro *Cartas marcadas* (1979)– y Ambra Polidori en 1979 –publicada después en 1987–, debido a que son tanto de interés biográfico como fuentes sobre la reflexión que la misma autora realiza de sus lecturas, textos y proyectos, en diversos momentos de su proceso de escritura.

como la de Campos que representan “un verdadero desafío” para el ejercicio crítico (1981: 121).

Además en 1985, la *Revista Iberoamericana* dedica los números 132-133 (en un solo tomo) a la escritura de mujeres, y se incluyen tres artículos sobre la narrativa de Campos. El de Victorio G. Agüera, “El discurso de lo imaginario en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos”, parte de la propuesta de una escritura no sometida a la representación que rechazaría, de esta manera, el falocentrismo como mimesis o sometimiento a un sistema lingüístico para privilegiar la imaginación (lo femenino) ante la simbolización (lo masculino). El segundo artículo, “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano” de Martha Martínez, es una respuesta a la falta de atención de los estudios de literatura cubana a la obra de Campos, donde afirma –considero que con mucha razón– que no es cubana solamente la literatura que habla de la revolución, sino que podemos encontrar en sus textos un relación estrecha con Cuba basada, fundamentalmente, en las menciones que realiza de la isla y en sus paisajes como es la reiterada presencia del mar²⁰.

Finalmente, también en esta revista, el artículo de Alicia Rivero Potter, “La creación literaria en Julieta Campos. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”, relaciona este texto con *Función de la novela* a partir del análisis de dos etapas de escritura: la visión original de un mundo caótico que produce una necesidad de integrar lo disperso en la obra de ficción y la selección y relación de elementos concretos en el texto. En la última parte de su artículo, Rivero Potter vincula la dispersión analizada con la escritura femenina. Así mismo, añade una crítica a los trabajos de Verani y Francescato por centrarse únicamente en el territorio del

²⁰ El artículo de Martha Martínez, por su enfoque, es sin duda una aportación, aunque me atrevo a sugerir que la relación podría ser analizada desde otros ángulos que rebasen la simple mención o configuración de ambientes vinculados con Cuba en la narrativa de la autora.

lenguaje y olvidar la condición femenina de la escritora. Como puede observarse, estos tres artículos de 1985 abordan, en mayor o menor grado, elementos de los dos territorios señalados, a diferencia de los publicados anteriormente que privilegiaban el del lenguaje.

Ya en 1990, se publica el ensayo crítico de Enid Álvarez, “*Muerte por agua* de Julieta Campos” en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, donde la autora abordará el simbolismo femenino del agua desde la poética de Gaston Bachelard y afirmará las tensiones existentes entre objetividad/subjetividad, exterior/interior y orden/caos, entre otras; señalando una pretensión por mantener el orden y un problema para la ubicación de la identidad concentrado en la figura del espejo.

En esta misma década, se tiene noticia de una tesis doctoral (University of North California) dedicada ya exclusivamente a la narrativa de la autora. Me refiero a la investigación de Mercedes Guijarro-Crouch, *La representación del deseo en la narrativa de Julieta Campos entre el discurso femenino y la estética neobarroca* (1994), donde vincula la manifestación de un deseo femenino que se contrapone a los análisis freudianos con las propuestas del neobarroco de Sarduy; de esta manera, establece un vínculo posible entre las lecturas de lo femenino y las del lenguaje. Aborda en este trabajo, las tres novelas de Campos publicadas hasta esta fecha y el libro de cuentos. Es importante destacar que el libro de cuentos, *Celina o los gatos*, y la pieza teatral, *Jardín de invierno*, apenas han sido tocados por la crítica para realizar comentarios breves, reseñas o incluirlos en otros trabajos con un *corpus* más amplio de la misma autora u otras narradoras mexicanas.

De 1997 es la tesis doctoral (Duke University) de Lesley Grace Feracho, *The stylistics of the reformulation of identity explorations of feminine writing as the interaction of marginality and centrality in four texts by Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Julieta*

Campos, and Zora Neale Hurston, que vuelve a analizar la narrativa de la autora enmarcada en la escritura femenina como hacían las investigaciones doctorales de los años setenta. Se suma a ellas, la tesis de maestría (Universidad Veracruzana) de Kenia Gabriela Aubry Ortégón, *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por agua de Julieta Campos* de 2001, que propone una lectura sobre el paso de la modernidad a la posmodernidad en esta novela, con todo lo problemáticas que pueden ser estas nociones²¹.

Otras aportaciones significativas a la crítica sobre la obra de Campos, y que representan un retorno a la línea de la reflexión sobre el lenguaje, se encuentran en el libro *Juan García Ponce y la generación del medio siglo* (1998), producto del congreso *Imagen primera de una generación. Jornadas de Homenaje a Juan García Ponce*, realizado en septiembre de 1994, en la Universidad Veracruzana. Además de las contribuciones al estudio de este grupo de escritores, destacan tres ensayos dedicados a las ficciones de Campos. De Raymundo Mier, “La novela de Julieta Campos: los tiempos míticos de la mirada”, trata acerca de la fragmentación y discontinuidad de la escritura en *Muerte por agua*, *Sabina* y *Eurídice*, la importancia de la mirada y del movimiento memoria-olvido, la relación entre mito y literatura, la escritura como deseo y la narración postergada. Le sigue el de Raquel Gutiérrez Estupiñán, “Julieta Campos y la reflexión sobre la escritura”, mencionado antes porque parte de la propuesta de leer los textos de Campos de la década de los setenta como una etapa de énfasis en la reflexión sobre la escritura. Finalmente, el tercer ensayo corresponde a Teresa García Díaz, “*El miedo de perder a Eurídice* o la simplicidad del discurso”, el cual resalta en esta novela las figuras míticas, los temas recurrentes y los problemas o superposiciones de identidad para plantearlo como un relato especular con características dramáticas.

²¹ Un fragmento de esta tesis con el título “*Muerte por agua*: precariedad y agotamiento de un mundo. Modernidad y posmodernidad” se ha publicado en *Homenaje y diálogo. Memoria el Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibarguengoitia* (2004) y en el número 1 de la tercera época de la revista *Semiosis* (2005).

Por su parte, Luz Elena Gutiérrez de Velasco²² publica en el número 52 de la revista *Iztapalapa*, el artículo “De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos” (2002). Sus temas centrales son: la figura de la isla, la función del deseo, la necesidad de la escritura y las historias de amor postergadas, sin olvidar en este análisis la presencia de lo femenino en la configuración textual de *Eurídice*. También de esta investigadora es el texto “Salir del caos y del infierno. Julieta Campos y Salvador Elizondo, ensayistas”, incluido en *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX* (2004), que introduce comentarios generales acerca de la obra literaria de la autora en un recorrido por su vida y sus momentos de escritura²³.

De este mismo año, 2004, es el artículo de Nara Araújo, “La isla y el laberinto en *El miedo de perder a Eurídice*”, publicado en *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*. Texto que, desde su título, apunta dos figuras probablemente centrales en este libro, analizadas con relación a la escritura, al metadiscurso y a los ecos de otros autores que configuran palimpsestos, puestas en abismo y una anulación de las fronteras del tiempo y el espacio. Para Araújo, *Eurídice* tematiza la imposibilidad de contar una historia y configura un laberinto, que como el mar y el deseo se encuentran en un constante recomenzar.

Finalmente, para concluir este recorrido panorámico por algunos itinerarios críticos sobre los textos de Campos, debe mencionarse la publicación de *Latin American Postmodernisms. Women Writers and Experimentation*, de Cynthia Margarita Tompkins, en 2006. En este libro, Tompkins dedica un capítulo a la puesta en relación de las cuatro novelas de Campos con planteamientos de la llamada posmodernidad. Destaca en este texto, la

²² Gutiérrez de Velasco había publicado ya una nota breve sobre *Eurídice*, “Escribir es revivir el pasado” el 13 de noviembre de 1978 en *Tiempo*.

²³ No puedo dejar de advertir la deuda de los apartados anteriores con este trabajo, que se nutrieron de muchos de los datos y direcciones aportadas por él.

inclusión ya de comentarios a *La forza del destino* (2004). Sobre este último libro de Campos, pueden mencionarse también, entre otros, el comentario de Fabianne Bradu en la *Revista de la Universidad de México*, “Prosa sin prisa” (2004); y la lectura de Danubio Torres Fierro, “*La forza del destino*: el viaje a la semilla”, publicada en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (2006), y acompañada de una entrevista con la autora y una breve nota sobre su recorrido literario. Actualmente se prepara, además, una compilación crítica de textos inéditos en la colección “Desbordar el canon” en el marco del Taller Diana Morán.

La mayoría de los textos aquí mencionados son muy sugerentes para el inicio de nuevos recorridos que podrían o no reencontrarse con ellos. Interesa, particularmente para este trabajo, destacar la lectura propuesta de las obras de Campos en su diálogo necesario con otras prácticas críticas anteriores. De ahí que figuras privilegiadas por los textos de Campos y retomadas por la crítica, como el mar y la isla vuelvan a abordarse, así como la relación entre escritura y deseo, aunadas a la dispersión del espacio narrativo y al carácter autorreflexivo de sus textos. Todo ello, desde el enfoque de la experiencia literaria: pliegue de la forma con lo informe, es decir, del acontecimiento del lenguaje rebasado por sí mismo.

La distancia se encontrará, entonces, de manera general, en la disolución del enfoque por oposiciones en la configuración de sentido y en la caracterización del lenguaje, a favor de la traslación de lo reflexivo de los textos en el plano de la pregunta por la literatura. Así, los estudios previos constituyen solamente senderos indiciales, sobre los cuales será necesario marcar una ruta propia. La singularidad de los textos de Campos es una de las apuestas a seguir, aún cuando pueda presentar regularidades con otros textos y posturas sobre lo literario.

4.3. Algunas pautas del recorrido crítico: mirada reflexiva y singularidad

La mirada tiene un papel fundamental en la escritura de Campos, refiere a la apertura de espacios reflexivos múltiples en donde la tarea crítica establece un pliegue con la práctica literaria. A partir de ella, la autora busca integrar su relación con los textos en un deseo por lograr observarse en el proceso de escritura. Así, la literatura es pensada una y otra vez en una autoexploración de sus propias claves y sugerentes vínculos. El retorno constante de Campos sobre algunos problemas y márgenes de la escritura literaria se ve expuesto a lo largo de entrevistas, reseñas, textos críticos y ensayos diversos. En ellos, fundamentalmente en *Función de la novela* (1973), van perfilándose interrogaciones, posturas y encuentros múltiples que serán repetidos en sus prácticas literarias. La repetición de estos elementos en sus novelas no es, por supuesto, entendida aquí como ejemplificación o copia de presupuestos literarios, sino como el enlace entre escrituras abiertas entre sí en relaciones especulares que van marcando posibles miradores hacia sus ficciones.

Cuando un autor o autora se toma una pausa para hablar de sus procedimientos de escritura ficcional, éste no puede pensarse un gesto gratuito. El afán reflexivo atraviesa el recorrido literario de Campos y traza en sus prácticas de escritura una configuración laberíntica de relaciones, repeticiones y regularidades diversas. Considero que más allá de localizar un supuesto de homogeneidad o continuidad en su recorrido, en estas regularidades pueden observarse múltiples encuentros de una escritura de la búsqueda de lo literario y del sujeto mismo en su espacio. El trazo de un recorrido que se alude entre sí –como en una cámara de espejos– y la exploración interpretativa de algunas recurrencias reflexivas en la obra ensayística de Campos puede resultar, entonces, conveniente para destacar la apertura de sus prácticas literarias, así como brindar pautas iniciales para el encuentro con sus novelas.

Cabe señalar, además, que en estos textos no interesa solamente lo expuesto de manera directa, sino también lo que se calla: tanto la alusión a lo que no puede llegar a ponerse en palabras, como los silencios y huecos sugeridos.

Los siguientes capítulos están trazados sobre la ruta de la búsqueda constante de la literatura en las prácticas de escritura ficcional de Campos: su interrogación persistente, sus diálogos, sus distancias y transgresiones. Como he señalado anteriormente, la lectura se concentra en las novelas de Campos publicadas durante los setenta: *Sabina* (1974) y *Eurídice* (1979), por considerar que en ellas se manifiesta de manera más explícita la reflexión sobre lo literario y permiten marcar regularidades y diferencias con otros textos ensayísticos y ficcionales. Será, entonces, a partir de estas novelas que el itinerario de esta investigación desarrolle ámbitos reflexivos diversos, rumbo a una experiencia de la literatura que se busca hacer hablar.

A partir de estas consideraciones, sigo algunas líneas generales constitutivas de la familiaridad entre los textos de la autora, para apuntar la apertura reflexiva que realizan hacia sus novelas de la década de los setenta y concentrar la mirada crítica en ellas. A grandes rasgos, estas líneas son: el deseo de integración y sus procedimientos, la travesía imaginaria y la escritura laberíntica, los pliegues entre crítica y literatura, la configuración de los sujetos y la dualidad ética y estética de la práctica literaria. Se trata, por tanto, de una especie de “reunión de familia”, cruces y reflexiones dispersos en la escritura que establecen lazos entre sí y dan cuenta de una cercanía transitada en distintas páginas y espacios. De tal forma, si bien las incursiones reflexivas realizadas en esta propuesta de lectura inician con algunos planteamientos de Campos en sus textos ensayísticos, éstos no constituyen un peso o marco normativo a imponer a sus prácticas literarias ficcionales. Por el contrario, tienen la finalidad

de propiciar y provocar itinerarios abiertos en la escritura, no restrictivos entre sí. Esto porque no hay una promesa sólida para la ficción en los ensayos, sino un accionar hacia las intersecciones y autoimplicaciones en la travesía literaria. Considero que para ubicar estas confluencias, podría hacer extensiva a sus líneas la puntualización final de Foucault cuando refiere al procedimiento usado y explicado por Raymond Roussel para su escritura ficcional:

Tan sólo se prescribe interiormente la conciencia de que, al leer todas estas palabras, tersas y alineadas, nos exponemos al peligro fuera de clasificación de leer otras que son otras y las mismas. La obra en su totalidad [...] impone sistemáticamente una inquietud amorfa, divergente, centrífuga, orientada no hacia el secreto más reticente, sino hacia el desdoblamiento y la transmutación de las formas más visibles: cada palabra está a la vez animada y destruida, llena y vaciada por la posibilidad de que haya una segunda –ésta o aquella– o ni una ni la otra, sino una tercera, o nada. (1999e: 20-21)

De acuerdo con esta opción de apertura e interacción entre escrituras diversas, se van estableciendo rutas posibles a través de estos desdoblamientos y diferencias, es decir, en la exploración de una sugerente coexistencia de cercanía y singularidad. En todos estos cruces se apunta, a la par, a la indagación del pliegue reflexivo de la práctica literaria como propuesta de acercamiento a estas dos novelas.

Por tanto, si las reflexiones de la autora revisadas aquí no se entienden como un modelo o promesa para su escritura ficcional, el itinerario crítico se dirige –una vez desprendido de las reflexiones sobre el momento previo de escritura– a la indagación de la singularidad de *Sabina* y de *Eurídice*, es decir, su particular modo de ser literatura. No se propone, entonces, leer la potencialidad reflexiva de estas dos novelas de manera directa, es decir, como si se tratara textos ensayísticos, críticos o teóricos sobre literatura. Por el contrario, la lectura persigue reconocer su configuración como acontecimiento de la palabra. No es, por tanto, un *decir* sobre la literatura lo que se indaga en las novelas, sino un *hacer ser*,

un *mostrarse* a sí misma en este juego de pliegues entre el acto crítico y la práctica literaria, entre el desvanecimiento y la presencia, entre la suma solidaria de una forma y una incorporalidad, en síntesis, un vacío que permite ubicar en él a la literatura misma.

Además, recordar que ante todo se trata de elaboraciones ficcionales, como las novelas reiteran, resulta indispensable para no perderse en el entramado de voces y propuestas; puesto que estas mismas constituyen parte del espacio literario y no habría razón para intentar distinguir en ellas una voz autoral dominante o alguna otra privilegiada con postulaciones “verdaderas” sobre el texto al que pertenece. Así mismo, no se trata solamente de la inclusión de recursos metatextuales, sino de elecciones realizadas a cada paso, en las cuales, de acuerdo a esta propuesta, puede leerse una experiencia literaria singular en cada texto. Como la misma autora señala, entrar en el juego ficcional requiere verlo también en su conjunto; así, la confluencia de lo heterogéneo incide, desde este enfoque, en el carácter reflexivo de *Sabina* y *Eurídice*. Todos sus elementos juegan algún papel en el espacio de la novela sin que sean leídos desde consideraciones de veracidad o primacía de unos sobre otros, sino en el pliegue de sus encuentros y su integración.

CAPÍTULO V

LA AGONÍA DE LA DESINTEGRACIÓN:

ESPEJOS Y MÁRGENES DE LA ESCRITURA LITERARIA

*Esto nos desborda. Lo ordenamos. Se derrumba
Lo ordenamos de nuevo y nos derrumbamos nosotros.
¿Quién, pues, nos dio la vuelta de tal modo
que hagamos lo que hagamos siempre tenemos la actitud
del que se marcha?*

Rainer Maria Rilke, *Octava elegía*

La escritura literaria de Julieta Campos parece estar siempre situada en los bordes, fundamentalmente en novelas como las de los setenta, *Sabina* y *Eurídice*; las cuales relatan procesos de escritura dispersos y múltiples. Sus trayectos parecen buscar desprenderse de un caos acechante, al tiempo que el sentido ya no es algo que se simplemente se construye o sugiere al lector, sino una búsqueda infinita, un problema y una posibilidad en constante pérdida. Como señala la autora en la introducción a *Reunión de familia*, en la literatura moderna se produjo una oscilación “entre la exuberancia de sentidos y el absurdo de la ausencia de cualquier significado” (1997: 11). Los itinerarios reflexivos de Campos en ensayos y entrevistas abordarán, a su vez, estas problemáticas, sumándolas a otras y configurando un entorno para la pensar el espacio de lo literario; donde la función integradora encontrará su papel generador.

El momento de escritura es descrito en las primeras páginas de *Función de la novela* (1973) como una especie de “génesis”: un caos precede a la forma novelística; y el escritor, durante el proceso creativo, busca una forma integrada ante la inminente “agonía de la desintegración” (cfr. 1973: 103-104). Para la autora, la obra es el espacio donde la forma se encuentra ya integrada y quien escribe ha dejado de participar como tal de la práctica literaria. En el presente capítulo se exploran propuestas reflexivas de Campos acerca de estos dos momentos distintos: el proceso real de escritura –puesto en palabras posteriormente en una relectura de la vivencia del escritor– y la integración de la obra donde impera la apertura de la desaparición de quien escribe. Es importante hacer notar que, como he señalado anteriormente, las reflexiones de la autora revisadas aquí no se entienden como un modelo o promesa para su escritura ficcional, sino como un entorno propio, donde se propician los encuentros, se originan las primeras regularidades y se localizan puntos de vista a contrastar con sus textos ficcionales.

5.1. El deseo de integración: búsqueda de orden y sentido en la literatura moderna

En coincidencia con una permanente actitud reflexiva, en varios textos de Campos puede localizarse un retorno reiterado a la pregunta por la función de la literatura, tanto para el escritor, como dentro de su carácter de enunciado. Sus reflexiones abarcan márgenes que rechazan la ubicación de una respuesta utilitaria para concentrarse en el ser mismo de la práctica literaria. Al respecto, la literatura moderna ubicará su lugar y función particular con relación a los avatares y cuestionamientos de las circunstancias sociales y posturas reflexivas

que la rodean, fundamentalmente, respecto a una cotidianidad caótica y carente de sentido por sí misma o donde éste se ha convertido en un problema.

A partir de esta perspectiva, la necesidad del novelista por integrar una forma que le permita dar orden al caos del mundo, se relaciona, primeramente, con la distinción que establece entre diversos “rostros” de la modernidad¹. En esta línea, la autora señala que el triunfo de la idea de Progreso y la sociedad post-industrial llegan a entender la tarea crítica y toda actividad humana como objeto de cambio, sin intensidad, rigor o autenticidad (cfr. 1988: 80). Se trata, en este primer caso, de una modernidad material que devora los objetos a favor de su valor comercial, utilitario o inmediato; de una estrategia de poder que opera sobre las cosas atándolas al uso atribuible a ellas y, por tanto, supone una modificación de los objetos mismos en cuanto a su propio ser. Para Campos, la preponderancia de esta postura responde al desvanecimiento de otros asideros externos, únicos y absolutos que permitan reconocer un sentido en la vivencia cotidiana.

En vínculo con estas ideas, en repetidas ocasiones, la autora apunta que el hombre moderno en su relación con su entorno y acciones diarias tiene una sensación de incoherencia, de carencia de Dios o un absoluto; por ello, debe buscarle diseño y orden a lo real, dado que el mundo se le presenta en su desorganización y caos (cfr. 1973: 121-122). La escritura de la experiencia vivencial –disímil de la literaria– está colmada de afirmaciones de desprendimiento y escisiones que la autora relaciona con la dispersión y suscitan una necesidad de buscar la manera de asirlas y dotarlas de sentido. Una especie de nostalgia atraviesa sus reflexiones, mientras se refiere a la anulación de todo parámetro absoluto que permita hacer descansar, en su seno, el sentido de la vida, el ser humano y el arte.

¹ Esta idea y otras vinculadas con ella son expuestas en su mayor parte en el artículo “Los rostros de la modernidad” (1979), donde enlaza sus planteamientos con los de Matei Calinescu en su libro del mismo nombre.

En este entorno, la actividad artística tampoco puede ser valorada ya desde parámetros absolutos, sin embargo no llega a convertirse en *moneda de cambio*: el arte no obedece leyes externas, se mantiene como una *otredad* respecto a lo real. Apunta Campos en 1981: “Vivimos en una época que difícilmente acepta el valor de algo que no sirva ‘para otra cosa’, para venderse y consumirse como mercancía o para venderse y consumirse como propaganda”; pero el arte es la necesidad de lo innecesario, de lo prescindible, y no tiene valor como objeto de consumo (1988: 116). Desprovisto de *utilidad comercial*, el arte debe volver a pensar su función y espacio. Es, en esta interrogante sobre sí mismo, donde la modernidad adquiere otro rostro: “La modernidad en el arte y la literatura ha sido una negación de la modernidad material, del triunfo del Progreso” (Campos, 1997: 8). Esta impugnación se realiza, en primera instancia, sobre la *instrumentalidad* o *valor comercial* de la literatura, pero se ve afectada también por la sensación de carencia de absolutos.

Ahora bien, a decir de la autora, la impugnación sobre la idea de Progreso y el suceder lineal se produce a favor de un reencuentro o reintegración con lo sagrado: “Sólo que ese sagrado del que participa la palabra poética sería, más bien, lo sagrado de la transgresión. Lo que dice impugna el discurso racionalizante del Yo, del ideal del Yo y de la Ley” (1988: 109). La palabra poética adquiere la forma de lo sagrado en la página literaria debido a que concentra su *ser* en ese espacio; en otros términos, *está siendo* en un *ahí* infinito, una suspensión del tiempo a favor de la espacialidad de la literatura.

Desde la perspectiva de Michel Foucault, lo sagrado acontece en la palabra poética siempre en el pliegue de su propia transgresión, porque desde el modo de ser del lenguaje literario en la modernidad se abandona toda Ley o norma para ubicarse en una *experiencia*

límite: experiencia ajena a Dios, al hombre y a la representación como parámetros unitarios². Como señalé en el tercer capítulo de este trabajo, la transgresión es considerada por Foucault una *experiencia límite* porque traza el encuentro entre el ser limitado con el vacío de lo ilimitado; recuerda, de esta manera, el “ser de la diferencia”, la distancia con lo absoluto y el reconocimiento de la singularidad (ver cap. III: 90). Así, la impugnación al “discurso racionalizante del Yo, al ideal del Yo”, propuesta por Campos, puede interpretarse como un retorno y reconocimiento de la singularidad de la “vida” –reflexión reiterada en los ensayos de la autora–, es decir, de la práctica de sí como *sujeto* desprendido de una presuposición o abstracción generalizante sobre lo humano: libertad radicada en la diferencia y susceptible de adquirir “vitalidad propia”.

Además, esta impugnación de una identidad totalizante en el Yo racional puede entenderse desde la sustitución del “pienso” por la desnudez del “hablo”. En *El pensamiento del afuera* (1966), señala Foucault que: “el ‘hablo’ funciona como contrapelo del ‘pienso’”. Éste conducía en efecto a la certidumbre indudable del Yo y de su existencia; aquél, por el contrario, aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío” (1997: 13). En otros términos, la unidad del Yo, ya sea que se ubique en la racionalidad o en el presupuesto de un Yo ideal, queda abolida a favor de la singularidad de su acontecer como sujeto en cada práctica singular. De esta manera, el sujeto adquiere la

² Al final de *Las palabras y las cosas* (1966), en un fragmento que generó múltiples disputas (ver cap. I, apart. 1.3), Foucault apunta: “En nuestros días –y Nietzsche señala aquí también el punto de inflexión–, lo que se afirma no es tanto la ausencia o la muerte de Dios, sino el fin del hombre (este desplazamiento mínimo, imperceptible, este retroceso hacia la forma de la identidad que hacen que la finitud del hombre se haya convertido en su fin); se descubre entonces que la muerte de Dios y el último hombre han partido unidos: ¿acaso no es el último hombre el que anuncia que ha matado a Dios, colocando así su lenguaje, su pensamiento, su risa en el espacio del Dios ya muerto, pero dándose también como aquel que ha matado a Dios y cuya existencia implica la libertad y la decisión de este asesinato? [...] el hombre va a desaparecer” (1999d: 373). La desaparición se dirige a un Hombre como parámetro regulador del lenguaje, del conocimiento y de toda práctica de escritura. De tal forma, su ausencia, su propia muerte, radica en la anulación de ese Yo ideal o abstracto referido por la autora.

libertad propia del acontecimiento enunciativo y es posible referir su integración y participación de lo escrito en términos de un proceso de *subjetivación*, el cual lo hace *ser* en el espacio literario, sin restringirlo al *deber ser* de una Ley o parámetro general que pese sobre su *ser sujeto*.

Ahora bien, si la novela se presenta como una exigencia o necesidad es justamente por esta desorganización de la relación inmediata con el mundo, es decir, con el ámbito cultural donde el individuo se desenvuelve. La función de la novela en la modernidad se encuentra estrechamente ligada con una vivencia caótica de lo cotidiano, a partir de la cual se produce el deseo integrador: “Integrar es configurar un cosmos donde antes sólo había caos. Si Dios y lo sagrado llenaran al mundo, la novela sería innecesaria”, anota la autora (1973: 119). A ello, Campos añade que es “precisamente el hombre moderno, que se ha quedado huérfano de Dios y empequeñecido, como al garete en el universo, el que inventa el relato novelesco como un recurso para encontrar una identidad, negar el caos y sustituirlo, una vez más, con el cosmos” (1973: 121). Esto porque la libertad del espacio literario permite colocar al sujeto y al lenguaje en identidad consigo mismos, desprendidos tanto de una figura autoral o preexistente como de un decir preconfigurado.

No obstante, la búsqueda de una forma integradora que suspenda la vivencia caótica de lo cotidiano encuentra en este caos un borde siempre inminente. En un texto de 1981 sobre José Lezama Lima, menciona la autora: “Obsesionado por el afán de integración, por la transmutación incesante de vida y poesía, la imagen de Eros preside su cosmogonía y la amenaza entrópica es el enemigo siempre acechante” (1988: 101). De esta manera, para la autora, el caos del mundo se encuentra en el margen de la escritura literaria y produce un deseo y necesidad integradora, que puede conseguirse solamente en el espacio imaginario de

la literatura. Como señala Foucault respecto a los textos de Julio Verne: su lenguaje constituye una lucha constante contra la entropía (cfr. 1996: 219).

En todas estas reflexiones, persiste, además, el deseo de volverse partícipe del arte como espacio propicio para la búsqueda-configuración de un sentido *otro*, ante el sinsentido de la vida contemporánea (cfr. Campos, 1988: 82); porque, añade: “nunca se renuncia a encontrar un sentido, una forma dentro del caos, una respuesta” (1965: 30). Entonces, si para Campos es la creación novelesca la que busca un sentido a las cosas dispersas en el mundo, no es un mundo exterior el que se impone, no es una estructura predeterminada o una forma de la mirada preconcebida. Al respecto, señala que la novela no responde a un orden preexistente en el mundo o en su propio proyecto inicial, la novela es ese orden nuevo estrechamente vinculado con su ser obra de arte y resultado del proceso de escritura (1973: 77). Por ello, el sentido, a su vez, se ve afectado por estos movimientos, al grado de configurar su propia evanescencia: una búsqueda que lo conduce al límite de su disolución.

En el espacio literario, la búsqueda de orden y sentido conforma un espacio aparte del mundo con “vida independiente” (1973: 14). Campos apunta que el novelista “es alguien que no busca leyes sociológicas no motivaciones psicológicas generalmente válidas sino que necesita encontrar una forma, poner un orden alrededor del caos, dar con una estructura que suprima, en ese otro universo hecho de palabras donde radica su poder, el desorden del magma en ebullición interminable que es la vida” (1973: 69). Tanto en esta afirmación, como en las elecciones realizadas para la escritura de sus obras ficcionales, subyace un alejamiento de la pretensión llamada “realista” o de cualquier propuesta poética enfocada en la reducción de la página al mundo. Esta característica constituye, además, una regularidad con la obra de otros autores del llamado Medio Siglo mexicano y es calificada por Adolfo Castañón como una

“sospecha” ante todo realismo o naturalismo literarios, como se refirió ya en el capítulo anterior (ver cap. IV: 123-124). De esta “sospecha” ante lo real, Campos habla en 1997 en el prólogo a *Reunión de familia*:

El espacio novelesco se descompuso y se recompuso, como un rompecabezas, tantas veces como alguien descubrió otro mirador sobre la realidad. La realidad: ¿cuál realidad? Una realidad que parecía evasiva, cuyos contornos se erosionaban y se desvanecían, y que, en todo caso, era mucho más compleja que lo que dejaban adivinar una descripción “realista” o un análisis “psicológico”.

En la realidad entraban también el sueño, el inconsciente y una maraña de signos indescifrables a primera vista, que habría que rescatar de la anécdota pura y simple para leer algunos de sus secretos o dejar entrever, por lo menos, su incierta y enigmática naturaleza. (1997: 10)

Esta desconfianza hacia el realismo obedece a que la experiencia del mundo fuera del marco del discurso se concibe como un caos, una serie heterogénea de cosas que no han adquirido sentido y que pugnan al autor por ser integradas: “La realidad es algo que siempre estamos a punto de perder. Se nos escurre entre los dedos” (Campos en García Flores, 1979: 248). La literatura no es vista, por tanto, como una construcción realizada a partir de una reproducción de lo real, sino de su transmutación a una relación con el lenguaje, ahí donde la forma permite hacer acontecer lo que antes de ella no existía, es decir, su carácter ficcional.

La autora completa estos planteamientos al proponer que más allá de un conocimiento o descubrimiento que podría lograrse o buscarse a partir del método científico, el arte establece relaciones y puede ser considerado espacio de conocimiento solamente si se toma en cuenta su carácter selectivo, en tanto propuesta de configuración. A esto se suma *algo más* en la creación que no se ajusta solamente a la relación entre elementos dispersos sino a “lo que no puede explicarse por medios intelectuales, a esa imponderable vibración que poseen todas las obras de arte, a la que es posible tratar de aproximarse definiendo la belleza, o la expresión o

la emoción estética pero que en sí permanece secretamente indefinible” (Campos, 1973: 13). El carácter de obra de arte del texto literario lo aleja aún más de la mera reproducción de elementos para vincularlo con este orden de la forma o modo de ser del lenguaje donde se instala la búsqueda de sentido. Sin embargo, ese *algo más* que se suma a la escritura literaria es inestable, dado que pertenece a la ruptura de un vínculo de origen entre las palabras y el mundo, así como a la impugnación de las convenciones de la lengua. Entonces, el sentido no es algo que se transmite o comunica, sino que se busca en el choque de las palabras con el acontecer de las cosas en la ficción. Hablar no equivale a traducir, el diálogo en sí se origina con la palabra misma en la cual el novelista reproduce esta afectación de la semejanza para instaurar lo que Campos señala como un diseño o un orden que pueda, en su propio *estar siendo*, buscar sentido donde no lo había.

Desde esta lectura puede decirse, entonces, que la modernidad literaria impugna el peso de cualquier presupuesto sobre ella misma, al tiempo que consagra y transgrede la ausencia-acontecer de la palabra poética y la conduce a solo mostrarse a sí misma, en su paradójica y continua escapatoria del decir y del silencio. Por ello, el espacio literario se vuelve el lugar propicio para la búsqueda de sentido, a pesar de que ésta se consiga en la experiencia límite de su problematización.

Por tanto, si bien la integración, como función del arte, se da en esa *experiencia de la forma* que es la novela, “orden que el novelista introduce en el caos” (1973: 108), la idea de orden no refiere en los textos de Campos a la organización de una serie regular de términos, es decir, a una secuencialidad. Son dos las direcciones que toma esta definición negativa del orden. Primero, la novela ya no se soporta en la organización de un relato o una trama (cfr. 1965: 79). Es importante destacar que, en los planteamientos de Campos sobre la función

integradora de la novela, subyace la omisión de un eje narrativo: lo relevante no parecer ser cómo se construye una anécdota, sino cómo se introduce el orden en el caos a partir de la potencialidad de la palabra poética en su integración de lo disímil, de lo que en el mundo permanece en desorden y puede parecer contradictorio para la razón. Desde la perspectiva del arte literario como acontecimiento enunciativo, la integración no refiere ya a parámetros de construcción lógica o meramente gramática. Por tanto, la necesidad que soporta la tarea novelística es la búsqueda integradora y no la concreción de una historia, a pesar de que en el trayecto de escritura ésta se persiga y desee. De ahí que las novelas de Campos publicadas en los setentas, así como sus textos ensayísticos de *La imagen en el espejo* a *Un heroísmo secreto*, se concentren en los altibajos del proceso de escritura en su búsqueda de orden y sentido; es decir, no en la disposición de una anécdota, sino en su posibilidad.

Por otra parte, el orden no remite ya a una secuencialidad o causalidad externa a la obra misma, se produce en ella ante la imposibilidad de localizarlo en la experiencia vivencial. Como señalé anteriormente, no es un autor, un “orden natural” o previo lo que acontece en la práctica literaria; es, más bien, una configuración de relaciones no existentes antes, pero generadoras de movimientos dentro del texto y hacia todo enunciado que entra en contacto con él. Una especie de espacialización del azar, de la relación que surge donde ninguna otra estuvo antes, del encuentro del lenguaje en una modalidad privilegiada: la escritura literaria como espacio donde convergen diversos elementos y quedan transmutados en algo más allá de sí mismos, es decir, en una sugerente apertura frente a la problematización del sentido.

Esta perspectiva constituye, por todo lo expuesto anteriormente, una posibilidad para hacer hablar el deseo de integración en novelas como *Sabina* o *Eurídice*, donde la segmentación narrativa y la especularidad de personajes, voces y otros elementos no pueden corresponderse con una idea de orden ubicada como secuencialidad o serie regular. Campos añade en *Función de la novela* que: “La forma de la novela no tiene que ser, pues, necesariamente geométrica o pictórica pero, de cualquier manera existe y es susceptible de ser percibida, manifestándose como una cohesión que dirige, en determinado sentido, a todos los elementos que la componen” (1973: 72). Estructura, secuencialidad o composición en general de la obra no son elementos determinantes del orden buscado, dado que éste atañe más bien a una modalidad propuesta para el enunciado literario. Así, la noción de forma adquiere una dimensión más amplia: ya no es sólo una organización de signos, sino una integración de elementos en el modo de ser del lenguaje respecto a lo disímil, a sus distancias y a su acontecer enunciativo. El orden se correspondería, entonces, desde esta interpretación, con un modo de ser del lenguaje en la literatura moderna que le permite buscar sentido en su espacio, manifestar y compensar simultáneamente su ausencia, generar mundos alternos al real e impugnar cualquier coacción que pudiera pesar sobre él. Integrar sería también generar otros mundos en el espacio literario y hacer partícipes de éstos a elementos disímiles, por medio de procedimientos diversos que buscan revertir su ausencia constitutiva.

5.2. Apuntes sobre procedimientos de integración en las novelas

Desde las consideraciones anteriores, puede apuntarse ya que el deseo de integración no se presenta en *Sabina* y *Eurídice* como fracaso o proyecto, porque no está sujeto a la uniformidad anecdótica u organización lógica, al tiempo que no se reduce a una disposición gramatical. Lo integrado en estas novelas incide en el ser mismo de las obras como espacios de confluencia de la unidad definida por la multiplicidad: fábulas y búsquedas varias, procesos de escritura, puntos de vista y voces diversas. Los procedimientos de esta integración de lo disímil serán, no obstante, particulares en cada novela, a partir del juego de dos movimientos: la *vacilación* y la *oscilación*. Dichos movimientos, a decir de Roland Barthes, son propios de una “lucha” o configuración de lo irregular, de un desorden al interior del texto que al mismo tiempo constituye la búsqueda de su propio orden, en otros términos, una inminencia de lo imprevisible mediante el rodeo que invita a perderse y resarcir la pérdida simultáneamente³.

El primero de ellos, la *vacilación*, funciona “no como una ‘perturbación’, una anomia, un margen difícil, sino finalmente como una recuperación, una estabilización, un reaseguro de la imagen” (2004: 188). Esto es porque en la *vacilación* se localiza la indecisión del recommienzo. Por ejemplo, el escribir o no escribir una novela en el caso de *Sabina*, así como el titubeo de la mujer sobre dejar o no el mirador al término de las vacaciones y tomar o no la fotografía. Todo ello, produce un retorno constante a la imagen, desde la cual se elabora este movimiento y se desprende la reflexión de lo posible. Es importante resaltar, además, que esta imagen se fija sobre la *vacilación*, al anular las acciones y al encontrarse situada en una amplitud temporal mínima en el plano de la historia.

³ Las reflexiones sobre la oscilación las realiza Barthes tomando como ejemplo la obra de Phillipe Sollers; en el caso de la *vacilación*, se referirá a los textos de André Gide. No obstante, los alcances de estos planteamientos rebasan sus ejemplos, aunque, por supuesto, requieren ser vistos desde la singularidad de las obras a tratar.

En cuanto a *Eurídice*, este movimiento se localiza, primero, en algunos cuestionamientos respecto al papel el “yo” que se muestra y textualiza de forma explícita en la escritura; pero también estará presente en la pregunta por los acontecimientos narrativos en el espacio literario. Por ejemplo, en un fragmento situado en el Palacio de Minos, se indica respecto a Monsier N: “Desde su mesa domina las dos entradas del café, la que da a la calle y la que sale al parque. ¿Por cuál de las dos puertas, se pregunta, habrá desaparecido la pareja?” (*Eurídice*: 403). Así mismo, el segmento final de esta novela –el “POST-SCRIPTUM”– configura una apertura a posibilidades múltiples: el café cerrado por reformas, la clausura del café y la inexistencia inexplicable del edificio; las cuales se desdoblarán a su vez en otras hasta remitir al título mismo de la novela (*Eurídice*: 500). Se tratará, entonces, de una imagen que vuelve en medio de la indefinición de lo definido.

Sin embargo, la aparente recuperación de imágenes en ambas novelas se ve afectada por un movimiento de *oscilación*. De acuerdo a Barthes, éste corresponde a un borroneo que desconcierta, un vaivén, “una lucha entre la inconclusión de las actitudes y la tendencia de la imagen a estabilizarse” (2004: 189). No queda, entonces, una imagen realmente fija, puesto que se ha visto escamoteada por un descentramiento o una especie de retiro de sí misma, por lo discordante de los comportamientos enunciativos respecto a ella. Así, *Eurídice* configura desde sus primeras líneas oscilaciones diversas: la unidad en el deseo de la historia de amor se ve escindida por el movimiento entre múltiples parejas y escenarios para ésta. Algo similar ocurre con la isla y la historia de los náufragos, donde la coincidencia de lo uno y lo diverso va desestabilizando la fijeza de la imagen. Todo ello, a favor solamente de las siluetas o figuras, punto medio entre la vacilación y la oscilación. Por tanto, la coexistencia de este movimiento con la vacilación va a producir en su espacio una tensión irresoluble entre la permanencia de

algo estable y su desplazamiento hacia la indecisión y pérdida de cualquier fijeza o centro, su borradura constante.

En *Sabina*, las vacilaciones conviven también con la oscilación, ya que a pesar de la engañosa fijeza de la imagen –la mujer en el mirador a las cuatro de la tarde–, ésta se ve perturbada por un movimiento permanente que se aleja de ella, ante una especie de imposibilidad de permanecer en su sitio. Esto se produce mediante movimientos de apertura de heterogeneidades, puesto que la imagen deambula por su ser y no ser, al mismo tiempo, en el plano del sentido y en la relación de otros elementos con ella: otros narradores, otras fábulas, otros personajes, múltiples interpretaciones –o su borradura– y la lejanía de un momento perdido hace veintidós años que podría ser y no ser el mismo. Entonces, como se ahondará más adelante, en ambas novelas no hay un significado que pueda rescatarse del vaivén constante entre lo diverso, el ser y no ser de las identidades ficcionales, de las fábulas posibles, de la inserción y borradura de quien escribe, así como del carácter crítico del texto y su impugnación regular. Esta confluencia conforma un espacio donde la paradójica suma de vacilación y oscilación se asienta como procedimiento integrador: simultaneidad de lo aparentemente contradictorio que suspende la relación lógica a favor del pliegue y del retorno-borradura de la imagen.

Sobre estos dos movimientos se abre en *Sabina* y *Eurídice*, el carácter fronterizo de su espacio, dado que si bien hay imágenes que buscan situarse o asegurarse como centro generador del discurso, éstas son constantemente transgredidas por su inclinación “de un lado y del otro”, como apuntará también Barthes, respecto a estos movimientos. En otros términos, se trataría en ambos casos de la inminencia de la entropía, esa agonía de la desintegración que produce el deseo de orden; la posibilidad de que ese peligro se asiente en el espacio literario y

no permita rescatar, en este proceso, un núcleo significativo. Por ello, sugería antes que la integración se presenta en los textos de Campos como realización diversa de una experiencia límite, es decir, como suspensión de toda norma y resolución lógica a favor de una práctica transgresora: ser y no ser de las imágenes, la escritura y todo elemento de la práctica literaria. De esta forma, estos procedimientos son copartícipes en la configuración de un orden plegado, de una experiencia de lo diverso. Además, esta posición incide también en el carácter reflexivo de su lenguaje, dado que la orfandad se ha relacionado con la impugnación de parámetros previos a la práctica literaria, con la recuperación de lo sagrado en la palabra poética, con la espacialidad –en tanto se diluye el reconocimiento de un origen y se ubica el enunciado como acontecimiento– y con el encuentro de lo disímil en el deseo integrador.

En esta línea, la configuración de la voz y el punto de vista desarrollan, también, una espacialización y confluencia de multiplicidades. En el caso de *Sabina*, la voz adquiere un tono impersonal radicado en la escasa configuración de quien enuncia. Un proceso de indeterminación del sujeto se cierne sobre los esbozos –apenas siluetas– de personajes posibles, así como sobre las construcciones de voces sin rostro, donde el punto de vista funciona como un matiz que admite solamente diferenciaciones parciales y efímeras. En esta característica se concentra una descomposición de quien habla, a favor de la palabra y su propio ir y venir en el espacio literario. A reserva de tratar con mayor detenimiento esta particularidad de *Sabina*, es importante destacar por ahora el movimiento doble hacia la pluralidad y la continuidad de una voz dispersa. De tal forma, al referir aquí a fragmentos de la novela se indicará la construcción de un sujeto hablante únicamente en los casos que pueda ubicarse algún rasgo distintivo de éste; de no ser así, se marcará sólo la vacilación u oscilación existente.

Por su parte, en *Eurídice*, más allá de la polifonía presente, la oscilación interfiere en la presencia de la versión de un Arlequino que, sin oponerse al resto de lo contado, va a afectar la perspectiva textual por bifurcación. Destaca, igualmente, la copresencia del “yo” que intenta narrar una historia de amor y el acucioso trabajo de Monsieur N. en su inventario de islas. De tal forma, si bien se abren distancias entre estos sujetos, al mismo tiempo, se encuentran repeticiones en la atención de su habla hacia figuras narrativas y reflexivas recurrentes. Estos pliegues de la voz constituyen un diseño integrador, una forma de encuentro: en *Sabina*, como borradura de los márgenes del sujeto con otros y consigo mismo; y, en *Eurídice*, como voces y puntos de vista superpuestos, oscilando entre la coincidencia y la disparidad. La diferencia radica en que en la primera, la voz y los puntos de vista oscilan sobre la identificación de sujetos sobre los cuales se asienta una pérdida del rostro; y, en la segunda, los sujetos están presentes en su habla a pesar de cierto anonimato y la oscilación se desplaza a lo dicho: las configuraciones de sujeto en las historias son las que se encuentran borradas (ver cap. VI, apart. 6.2 y cap. VII, apart. 7.2).

A estos dos movimientos se añade, en una especie de superposición, un recurso más de desplazamiento: la *proliferación* como mecanismo sugerente de la multiplicidad convocada. Ella se produce como reinversión singular –apropiación o actualización deformadora– de la propuesta neobarroca de Severo Sarduy⁴, ya que aquí no sólo se escamotea un significante: el significado en el texto puede llegar a perderse indefinidamente como consecuencia de la oscilación o puede encontrarse en entredicho, gracias a la vacilación. No se tratará, entonces,

⁴ En “El barroco y el neobarroco” (1972), Sarduy propone este mecanismo como una artificialización barroca que “consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro [...] sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente” (cfr. 1999: 1389). Sobre el neobarroco en las novelas de Campos, puede consultarse la tesis doctoral: *La representación del deseo en la narrativa de Julieta Campos entre el discurso femenino y la estética neobarroca* de Mercedes Guijarro-Crouch (1994), incluida en la bibliografía de este trabajo.

como proponía Sarduy, de un significado obliterado por el rodeo de los significantes, sino de una indefinición del significado difuminado en la heterogeneidad y propagación de las figuras. Lo realmente escamoteado aquí es el signo en su seguridad bipolar y en su función comunicativa, al presentarse como multidimensionalidad y conflicto. La *proliferación oscilante* correspondería en estos textos⁵ a la movilidad de las figuras y construcciones en torno a un significado no sólo ausente por ese silencio previo de las cosas, sino impugnado constantemente hasta reducirlo a un estado sin mayor trascendencia significativa, pero siempre en vaivén sobre sí mismo. Este sería el caso, por ejemplo, de las enumeraciones sobre el mar, la memoria y el tiempo en *Sabina*; acumulación de un exceso de posibilidades plegadas, que apuntan al vacío de la experiencia. En cuanto a *Eurídice*, se producen en ella varias *proliferaciones vacilantes*, donde, por ejemplo, la suma de posibles parejas apuntan a una falta de decisión para concentrarse en una sola: el entredicho, dado que todas sugieren ese retorno al fantasma sin rostro de la figura general del doble. Un entredicho, además, como señalé antes, propicio para la borradura de la oscilación, es decir, para la convivencia de la imagen presente y ausente, donde estos dos procedimientos básicos –aunados o no a la proliferación– ya no se oponen entre sí, porque en estas escrituras se ha perdido todo parámetro lógico.

Estos procedimientos de integración serán revisados desde diversos ángulos en las novelas mencionadas de Campos. Al mismo tiempo, varios de los planteamientos anteriores sobre la espacialidad ficcional y el lenguaje presentan regularidades con estas prácticas literarias de la autora, las cuales constituyen realizaciones de espacios propicios para la problematización de la literatura, desde posiciones cercanas a las ya expuestas.

⁵ Cabe reiterar que no se pretende proponer planteamientos teóricos generalizables, sino ubicación de los movimientos propios de cada práctica literaria. Por lo cual, se suman aquí: la reflexión sobre estos procedimientos en estos textos singulares, sin margen a la traducción directa de un metalenguaje y la negativa a su extrapolación a otras escrituras.

5.3. El nudo en la red: integración de una travesía imaginaria

el Texto no puede inmovilizarse [...] su movimiento constitutivo es la travesía

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*

La figura del viaje será recurrente en la escritura de Campos. Aparece, en primera instancia, vinculada con el afán integrador en su recorrido literario, ya que en la cartografía de sus escrituras es posible ubicar también una búsqueda de cohesión relacionada con la persecución de orden y sentido a nivel del cruce entre textos. La relectura y exploración de interacciones y regularidades sobre su propia escritura conducen a una disolución de los bordes del libro y de la obra misma, en una apertura hacia la reincidencia y el retorno, conformando un trazado laberíntico a lo largo de sus itinerarios. Para ello, si se considera el sentido latino de texto como tejido o entrelazado puede remitirse metafóricamente ya a la posibilidad de encuentro y reencuentro de la palabra en un ir y venir sobre sí misma y sobre otras, es decir, en la configuración de pliegues en su disposición en la obra y en su posibilidad de ser enunciado⁶.

Al respecto, señala Barthes en *El placer del texto* (1973):

Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. (1996b: 104)

⁶ Al respecto, Cesare Segre en su libro *Principios de análisis del texto literario* (1985) atribuye el uso figurado de la palabra *textus* (lat.) a Quintiliano. Posteriormente, con la ubicación la palabra *texto* se remite, ya en el siglo XVI, a la conexión de partes diversas de una obra. Esta acepción da pie para poder hablar del texto como espacio de encuentros, con la diferencia de que si bien el texto puede entenderse como “el tejido lingüístico de un discurso” (Segre, 1985: 368), su posibilidad de existencia como enunciado lo conduce a la confluencia de la forma y el lenguaje con elementos reflexivos, subjetivaciones y un modo de ser del lenguaje.

Esta conformación no es, desde este enfoque, un espacio cerrado, sino el acontecer de un movimiento del habla en su apertura a otras, como trasmigración renovada de la existencia propia de cada acontecer enunciativo, donde incluso quien escribe llega a perderse. Esto porque, como indiqué al final de la primera parte de este trabajo, el enunciado es entendido aquí como una modalidad posible de existencia que atraviesa al conjunto de signos, pero no es idéntica a él (ver cap. III: 109); por tanto, permite el trazado de movimientos diversos hacia la incorporalidad de lo suscitado y abierto a *ser* en un espacio de interacciones.

En los textos de Campos, este movimiento de interacciones y encuentros enunciativos es múltiple, al ubicarse en una perspectiva de la escritura como búsqueda permanente a lo largo de diversas prácticas literarias y como travesía al interior de cada una de ellas. Por tanto, a pesar del relieve que empiezan a cobrar para este momento algunas regularidades en el recorrido literario de la autora, considero que en el caso de las escrituras de Campos lo homogéneo no serán los textos en cuanto tales, sino el carácter permanente de búsqueda. En este sentido, el mismo año de la publicación de *Eurídice* (1979), en una entrevista con Ambra Polidori, Campos manifiesta su deseo de encontrar algún elemento de cohesión entre sus tres novelas publicadas. La primera regularidad, desde la lectura de la autora, se ubicará en la figura del viaje imaginario:

se me ocurre que hay un rastro que conduce de *Muerte por agua* a *Eurídice* y que completa de alguna manera un ciclo como el de los viejos cuentos que narran la aventura de un personaje que se desprende de su lugar de origen –casa, familia– para hacer un viaje que lo hará pasar por numerosas pruebas –inclusive una muerte figurada hasta encontrarse con la propia identidad y, a la vez, con el amor. Pienso en el tránsito del espacio concluso de la casa, rodeada de lluvia, en el primer libro, al mirador desde el cual se contempla el proyecto del viaje (el personaje, en *Sabina*, se sumerge en el mar como en las aguas primordiales, en una especie de inicio de viaje subterráneo o descenso al infierno y, por supuesto, una muerte figurada) y, por último, el viaje mismo que sería el momento de *Eurídice*. Todo viaje imaginario es, de alguna manera, el cumplimiento de un proceso iniciático que tiende a repetir el gran mito de los orígenes: el que atraviesa el proceso renace

del caos, como surgió el mundo en un principio. La escritura es un viaje imaginario y los libros marcan etapas de ese viaje, ciclos que parecen completarse o cerrarse en un momento dado para dar comienzo a otros. (Campos en Polidori, 1987: 10-11)

El viaje es una figura fundamental tanto para el recorrido literario como para los textos de Campos en su singularidad, por lo cual será retomada con mayor detalle un poco más adelante respecto a sus novelas de los setenta. Por ahora, interesa destacar su relación con la escritura en tanto búsqueda persistente y anotar la importancia que adquiere como recorrido sin término: cada texto es un viaje en sí mismo y, simultáneamente, parte de otro mayor en la búsqueda de lo literario. No es el arribo a ningún puerto lo que se acentúa aquí, sino la travesía misma como una constante indagación sobre la literatura y la búsqueda de integración de una serie de viajes imaginarios en el recorrido de los textos de la autora. El énfasis en la travesía no descarta, sin embargo, la idea de un puerto de amarre y otro al cual se dirige el recorrido, pero puestos a distancia y sin seguridad alguna: no hay una respuesta lograda para las preguntas que se ciernen sobre la literatura, no hay una obra plenamente conquistada o un retorno posible a un origen desdibujado ya por la escritura. Esto porque el origen es sólo nostalgia: *el viaje a la semilla* está marcado por la distancia o escisión entre la escritura y lo que la precede; lo cual remite a la impugnación realizada desde el enunciado respecto a cualquier referencialidad o representación, entendida como copia o traducción y, simultáneamente, a la idea de “proyecto” como antecedente textual con peso en la obra terminada.

Por ello, aunque la biografía de Campos marca esta escisión respecto al origen, resalta e interesa aquí el modo de ser de un lenguaje solitario, desprovisto de referencias y retornos posibles. La travesía implica desplazamiento, un apartarse del origen para llegar a otro punto. No obstante, éste no se consigue nunca del todo si se entiende como el arribo a una literatura

que se desea y solamente se logra acechar o señalar: los textos sólo son estaciones en esta travesía, formulaciones del deseo por lo literario, pero ¿qué texto literario podría realmente volverse uno con la literatura que desea? Siempre hay algo por realizar, espacios no formulados, huecos del deseo y la sensación de que la obra no está completa; *Sabina* y *Eurídice* dan cuenta de este efecto de incompletud mediante el carácter potencial e imaginario de sus propias travesías. De esta forma, no hay un punto final concreto ya que los textos literarios no se conciben como espacios cerrados, sino como momentos de una travesía infinita; una escritura que tiene algo de permanente odisea.

La figura del viaje en el recorrido literario de Campos permite delinear entonces, como primera dirección posible, una pretensión cartográfica al momento en que la autora da vista atrás sobre los textos anteriores. El enunciado se aborda, desde este enfoque, como lo abierto, lo dialogante, es decir, como el modo de establecer contactos diversos de la palabra con la configuración de objetos y con ella misma. Responde, así, a la dualidad ya señalada entre su propia soledad constitutiva en tanto acontecimiento y a la pluralidad de sus pliegues y encuentros.

Noé Jitrik, en un texto redactado en 1979 para el disco “Voz viva de México” (1980) sobre la autora, señala que “la de Julieta Campos es ya una obra homogénea en la que se puede percibir –a eso aliento– la palpitación de un proyecto.” (1987: 154). Se trata de una obra altamente crítica en sí misma, donde la reflexión literaria alcanza el espacio propio de la creación, y donde la homogeneidad, jugando un poco con la afirmación de Jitrik, será lo realmente palpitante⁷. Los textos de Campos parecen estar siempre en búsqueda de su

⁷ Omito aquí la noción de “proyecto”, porque suele aludir a una disposición desplegada hacia futuro, pero ya esquematizada, planeada o configurada. De ahí, que la noción de “proyecto” en las prácticas literarias implique, frecuentemente, un retorno a la expresión individual de un autor en el texto y a la idea de creación, por encima de

cohesión, de un espacio donde puedan hacer confluir los elementos en la armonía de una forma; pero es en la búsqueda misma –en su posibilidad, en su confrontación y deseo– donde la imagen no deja de bifurcarse. Será, entonces, la pasión por la búsqueda de una cartografía congregante lo que convertirá a las obras de Campos en una navegación, entendida como exploración de y en la escritura, como aventura del lenguaje y experiencia de lo literario. Al respecto, considero que su interés por encontrar cohesión a sus escrituras admite referir a un movimiento oscilante entre ellas: la regularidad de la búsqueda misma y la singularidad de cada práctica literaria respecto a ella.

La lectura del recorrido no puede restringirse, por tanto, a la exposición de una cronología de obras, pues está dispuesto como una red de espacios implicados y correlacionados, espacios de ficción que para Campos conforman una especie de sala de espejos o fantasmagoría de la creación poética volcada sobre sí misma. Es importante, por tanto, marcar también la presencia del pliegue. Así, estas autoimplicaciones de las escrituras entre sí diluyen la continuidad temporal que las enlaza para superponer a ella la relación especular de lo discontinuo, es decir, la potencialidad de un movimiento de retornos, encuentros y aperturas. En una relectura de sus textos para la edición de 1997, ella misma afirma estas confluencias entre ellos y respecto a otros:

Imágenes en espejos múltiples, a veces deformantes, o escenas y tiempos que entran unos dentro de otros, como muñecas rusas o cajas chinas: una modalidad de composición que se extiende a los textos mismos, que se aluden entre sí y encuentran resquicios para entretejerse e imbricarse, para infiltrarse y contaminarse mutuamente, como otros textos, de otros autores, los infiltran y contaminan a su vez en un juego interminable de referencias entrecruzadas. Cada texto es un espejo que refleja a otro, que refleja a otro. (1997: 16)

su acontecer y la potencialidad radicada en su extrañeza. Pensar en un proyecto, desde el enfoque propuesto para el acercamiento al texto, exigiría eliminar de esta noción todo rastro totalizador, modelador o individualizante respecto a un autor; a favor de una escritura en proceso y búsqueda de sí misma.

El oficio de leer y releer, tanpreciado para Campos, establece una tensión entre los textos, pero incluso esta característica la encontramos presente en la relación de los textos consigo mismos, a manera de autorreflexión y autoimplicación: un eterno retorno, una recursividad y reescritura casi obsesivos que favorecen el afán ya señalado de continuar la búsqueda y de revisar, constantemente, la bitácora del navegante. Se trata de escrituras-lecturas trabajadas arduamente, de formaciones que en su aparente azar y desproporción tienden sus redes y se vinculan. Sin embargo, hablar de recorrido literario en la totalidad de los textos de Campos exige, no sólo respeto al ser propio de cada una de las prácticas literarias que la componen, sino la problematización de sus márgenes. ¿Dónde inicia o termina el libro? Foucault expone, en *La arqueología del saber*, la imposibilidad de establecer sus límites:

las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red. (2003b: 37)

El discurso o *contradiscurso* literario rebasa al libro mismo, al mismo tiempo que su experiencia lo bordea. La obra ligada al nombre de un autor, tampoco será un parámetro de unidad cierta y homogénea: las voces se entremezclan en la escritura de Campos, exploraciones de otras escrituras coinciden con sus prácticas literarias y forman un entramado heterogéneo de implicaciones. Esto, porque su unidad está en constante movimiento hacia otros textos de literatura o fuera de ellos y la palabra desborda la página para constituir su ser en esta exterioridad: no es sólo lenguaje, puesto que genera un espacio liminar de confluencias, donde incluso, la misma autora se configura como tal, es decir, se hace posible como enunciado. De ahí, la opción de hablar de laberintos especulares de escritura,

conformados no sólo por elementos de lenguaje, sino por construcción de objetos, figuras y procesos de subjetivación.

Los libros de Campos no son espacios cerrados en sí mismos: dialogan, se reflejan y repiten en un juego de espejos imaginarios. La primera forma de integración que realiza Campos en su escritura radicarán en esta apertura y reencuentros en el espacio de su recorrido literario. En *Sabina* pueden localizarse alusiones a *Muerte por agua*, cuando una de las voces entremezcladas apunta que una de las narradoras:

podría escribir una novela donde la lluvia disolviera los seres y las cosas hasta el aniquilamiento. Esta novela se llamaría *Muerte por agua*, aludiendo a la vez a Heráclito y a T. S. Eliot, y sería el primer momento de otra donde una mujer, frente al mar, pretendería reconstruir con la coherencia propia de los sueños una vida y una memoria dispersas en mil fragmentos, a la vez que jugaría a desafiar las olas en un juego incierto y peligroso, como son todos los juegos en los que se juega con el destino. (*Sabina*: 368)

La potencialidad indicada por los verbos en condicional anula la secuencia temporal externa y la referencia a una novela escrita realmente por la autora. La alusión integradora se ubica, así, en el límite de un reconocimiento del título del texto por parte del lector y una disolución de su margen de realidad, al situarlo en la ficción y enmarcarlo en la posibilidad. La dispersión en el personaje frente al mar se indica precedida por la configuración del mundo narrado en *Muerte por agua*, por la evocación de una experiencia en otra y por la presencia de un ambiente marítimo y una propensión a desaparecer, a volver a perderse en la fragmentación y el caos. El espacio narrativo bordeado por agua será una constante también en *Eurídice* y se mantiene en la última novela de Campos, *La fuerza del destino*, conformando así una regularidad en la atmósfera de todos estos textos.

Además, hay una condición especular susceptible de interpretarse en el mar. Una de las voces ambiguas en *Sabina* así lo refiere respecto a la mujer en el promontorio: “Sólo he dicho que mira el mar y que, al mirarlo, se mira. El mar es su espejo. ‘*Cuando llegó a la orilla del inmenso mar, se vio en las aguas como en un espejo*’ (poema de Quetzalcóatl)” (*Sabina*: 340). La imbricación especular entre las novelas de Campos admitirá la figura del mar en su vínculo con el abismo, el viaje y la pérdida, interpretación realizada también por la autora en su entrevista con Margarita García Flores:

Asocio el mar con la palabra abisal. Puede que el mar sea el abismo. O la nostalgia de la unidad perdida. El mar se lleva muchas cosas y las devora, como el tiempo. Y es, también, la fantasía del viaje, de la navegación hacia otros espacios siempre imaginarios. A lo mejor es todo eso para mí, o quizá, algo más que ni siquiera sospecho. (Campos en García Flores, 1979: 249)

El mar se relaciona con el tiempo porque conjunta la nostalgia por lo que se está perdiendo ya con él –lo que el oleaje se lleva, el origen distante y escindido–, su presencia permanente y una imaginación de trayectos potenciales: viajes literarios que concentran, en los juegos con el tiempo, su ensoñación. Con el mar se conecta, además, la alusión o planteamiento a futuro en *Sabina* de un texto que podría ser y no ser *Eurídice*: “Podrías aludir a un viejo proyecto de ensayo donde se haría la comparación entre *Dos años de vacaciones* y *El señor de las moscas*. Simplemente por aquello de la recurrencia, en tus intereses literarios, de dos temas, el de las vacaciones y el mar” (*Sabina*: 323-324). Comparación o encuentro realizado en la tercera novela de Campos, donde el personaje Monsieur N. revisa estos textos en su búsqueda de islas, pero que no corresponde –por lo menos, no del todo– a un ensayo como forma discursiva. Esta alusión se encuentra también referida como proyecto de escritura en la entrevista que realiza Beth Miller a la autora en 1974, apenas posterior a la publicación de *Sabina*:

este proyecto de ensayo surgió antes de la novela [*Sabina*] y de él hablo en la novela, que está llena de referencias a mi propia obra [...] Originalmente se me ocurrió comprar [sic]⁸ dos libros que tienen un tema parecido y un modo de plantearlo completamente distinto: uno es de Julio Verne y se llama *Dos años de vacaciones*. Otro es *Lord of the flies* de William Golding. [...] quizá en definitiva sobre esto sea este ensayo que podría convertirse también ¿por qué no?, en una próxima novela. (Campos en Miller, 1974: 7)

El encuentro de todas estas formulaciones no será ajeno a esta “próxima novela” aludida aquí: *Eurídice* participa, a su vez, del juego de alusiones entretejidas en el espacio de la escritura y su autorreflexión. Al respecto, Francisco Rivera, en su reseña sobre este libro, ha anotado que las dos novelas de Campos publicadas en los setenta: “constituyen una serie de referencias entrecruzadas que invitan a una lectura global en la que el juego de espejos se convierte en un verdadero prodigio” (1979: 48). Para ejemplificar este cruce especular, Rivera añade al fragmento citado de *Sabina*, la siguiente alusión contenida en *Eurídice* y enunciada por una instancia autorreflexiva, la cual transcribo aquí:

Y, en la euforia del juego que estoy soñando, sé de repente que es un sueño que se escapa de otro sueño, el de una mujer cegada por la luz intensa de las cuatro de la tarde frente al mar de Acapulco, que postergaba al infinito la historia de una pareja. Expulsada de aquel paraíso, la pareja vaga en el limbo de las palabras no formuladas, de los gestos apenas esbozados, hasta que emigra de un sueño a otro sueño. (*Eurídice*: 430)

La “emigración” de personajes, imágenes y temáticas configuran esta integración del recorrido literario en un juego de “cajas chinas”, sueños que aluden o escapan de otros sueños y textos que reflejan especularmente otros textos. La autoimplicación de los textos entre sí encontrará en la figura de las “cajas chinas” —el sueño dentro del sueño, las muñecas rusas— su organización y movilidad discontinua: más que secuencialidad, hay un énfasis en sus redes y alusiones como procedimientos de integración.

⁸ Es muy posible que exista un error de transcripción: “comprar” por “comparar”.

Estas indicaciones a la propia obra, no serán privativas de la interacción entre novelas; puede recordarse, primero, que en *Sabina* la mención a elementos similares a los de *Eurídice* se realiza en la proyección de un “ensayo posible”. Así, en *Sabina* puede localizarse un movimiento simultáneo de alusión a textos ensayísticos de la autora: un ensayo sobre *El hipogeo secreto* de Elizondo y otro sobre *La amplificación* de Mauriac (350)⁹; sumados a la repetición de reflexiones expuestas en entrevistas y en la que probablemente es su exposición ensayística más importante sobre el proceso de escritura: *Función de la novela* de 1973. Esta segunda manera de relación correspondería a una vinculación no textualizada, sino presente en la configuración y procedimientos de espacialización de la novela.

Sin embargo, la pretensión integradora rebasa, como se ha señalado, la búsqueda de cohesión en el recorrido literario de Campos. Si bien su formulación más extensa se encuentra, precisamente, en *Función de la novela*, ésta atraviesa, de maneras diversas, una gran cantidad de escrituras. Las repeticiones reflexivas ficcionales o no de esta perspectiva sobre lo literario la convierten en uno de los miradores de la forma en que Campos entiende y realiza la práctica literaria. Al interior de los textos y en la relación que establecen con otros, se localizan implicaciones más amplias de estos planteamientos, puestos ya en juego por la ficción. Se añade, además, la atención de sus textos ficcionales, fundamentalmente de estas dos novelas, sobre su propio proceso de escritura y la manifestación ficcional del autor, lector y crítico; las cuales dan cuenta también de esta necesidad de integrar en la forma novelística el caos previo a ella. Sobre estos otros ámbitos de integración cabe realizar aquí también un recorrido a través de la posición elaborada por la autora en sus textos no ficcionales.

⁹ Campos tiene ensayos sobre estos textos, recopilados en *El oficio de leer* (1971) y *La imagen en el espejo* (1965), respectivamente.

5.4. Travesías e islas: convivencia de actos críticos y prácticas literarias

Probablemente, una de las direcciones fundamentales que asume el proceso integrador en las novelas de Campos sea el pliegue producido entre actos críticos y prácticas literarias. En el recorrido literario de la autora, crítica y literatura presentan diversos puntos de encuentro: como actividades permanentes por medio de la práctica de escritura de textos críticos y literarios, pero, además, en su confluencia en el espacio de sus textos ficcionales. En esta última línea, he anotado antes que las novelas de la década de los setenta son las que manifiestan de manera más explícita esta convivencia, aunque no sea privativa de ellas.

Si bien la presencia de elementos críticos en los textos literarios no es nada nuevo¹⁰, en algunas obras contemporáneas como las novelas mencionadas de Campos, el espacio para pensar la literatura concentra en gran medida la atención enunciativa y abre espacios reflexivos de diálogo hacia su propio acontecer como lenguaje. En ellas, la reflexión y alusiones sobre la escritura en proceso y sobre otros textos propios y ajenos interactúan con los segmentos narrativos, al grado de constituir un entramado inseparable. Se propone así, una cercanía entre acto crítico y práctica literaria que puede ser conflictiva, porque llega a salir de los parámetros genéricos de lo literario, para transgredirlos y hacerlos acontecer de maneras heterogéneas en cada página escrita.

Al respecto, Hugo J. Verani destacó en 1976 que en los libros de Campos se hace presente “una consciente inclinación hacia un sistema de escritura en el cual el discurso literario y el discurso crítico se enfrentan y generan un ritmo simultáneo de lectura y reflexión, un modo de narrar en el cual la palabra se habla a sí misma” (1976: 133). Sin embargo, no se

¹⁰ Pueden encontrarse actos críticos insertos en la práctica literaria desde *Las ranas* de Aristófanes, donde se interpretan textos de Eurípides y Esquilo. Este dato no carece de importancia si, además, se considera a Aristófanes como uno de los fundadores de la crítica literaria (cfr. Domínguez Caparrós, 1993: 43-45).

tratará solamente de una composición múltiple donde puedan ser reconocibles todavía estas dos formas discursivas, sino de un pliegue entre ellas que logra abolir sus referentes externos e integrarlas a la obra misma. La mención de Verani a un enfrentamiento podría tomarse también en el plano de la transgresión y cuestionamiento que las novelas de Campos de los setenta hacen funcionar sobre el papel externo y regulador de un “discurso crítico”. En una idea cercana a la anterior, el mismo autor añade en el texto referido: “El creciente escepticismo actual ante todo modelo preestablecido, se revela en la preocupación por la autocrítica y en la tendencia a convertir el texto en incesante interrogación y reflexión sobre la actividad creadora” (1976: 140-141). La distancia se borra y, a la par, diluye el orden discursivo de la crítica: un mirar y mirarse en la escritura a partir de la integración de la crítica a la ficción, donde no pesan ya parámetros externos o normas disciplinarias.

Si se considera que la inserción de una postura reflexiva *en* la literatura y sus posibles realizaciones pueden hablar de una manera particular de entenderla, entonces, esta característica en las dos novelas mencionadas admite leerlas no sólo a partir del laberinto de fábulas iniciadas, sino desde su constante pregunta sobre lo literario. Así, podría llegar a afirmarse que *Sabina* y *Eurídice* más que constituirse solamente como la narración de una imposibilidad de narrar o la manifestación del artificio de la escritura, formulan un espacio de reflexión de la literatura desde ella misma. Preguntarse por la literatura no es, de esta manera, una actividad ajena al espacio literario, sino constitutiva de su ser, como ha señalado Foucault: “se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura” (1996: 72); única posibilidad del decir en el marco de su silencio. La densidad que adquiere esta pregunta en el espacio literario refiere, además, a una apertura y diálogo con otros enunciados, ya que la interrogación por el ser de la

literatura descansa en su repetición y apertura: no hay respuesta completa, sino travesías múltiples en su búsqueda.

Para Campos, la crítica es una actividad estrechamente ligada a la literatura; y refiere a Octavio Paz cuando afirma en *Los hijos del limo* (1974) que “El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (1994: 335). Ambos ubican en la modernidad una tendencia crítica donde su vínculo con lo literario será constitutivo de la escritura. Al respecto, la autora señala en la introducción a *Reunión de familia*: “el mismo espíritu crítico que instauró el cambio como la modalidad privilegiada del hacer humano condujo a cuestionar sin cesar los avatares del acontecer lineal y las sucesivas y siempre diversas visiones de lo real que configuraban los poetas y los artistas” (1997: 7).

La apropiación de la tarea crítica por parte de los autores de literatura, aun cuando estuvo presente en épocas anteriores, adquirirá un rasgo distinto desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando el abandono de la imitación y formulaciones preceptivas de lo literario abren paso a una multiplicación de posibilidades de escritura enlazadas con reflexiones diversas sobre cada práctica en su singularidad –ya sea porque se encuentren enfocadas en el autor, como en el romanticismo, o, como ocurre posteriormente, en la historia literaria o el lenguaje, entre otros; ninguno de éstos es el caso de las escrituras de Campos. La transgresión forma parte de este cambio de enfoque, ya que cesa el reconocimiento o ajuste de las obras a los géneros literarios clásicos y se buscan nuevas maneras de pensar y desarrollar la práctica literaria. En este sentido, Foucault anota que el giro reflexivo de la literatura se encuentra vinculado con el reconocimiento de un espacio propio para el ser de su lenguaje,

acaecido en este periodo, el cual relaciona directamente con su “nacimiento” (cfr. 1999d: 293)¹¹.

En un salto temporal necesario –sin dejar de reconocer la existencia de otras formulaciones–, ya en el siglo XX, específicamente en el medio siglo mexicano, tras el desprendimiento de las propuestas realistas para la novela, varios son los autores que vuelven a hacer propia esta práctica crítica de manera regular y ligada a la búsqueda de otras posibilidades a su literatura. Esta exploración es notoria en la heterogeneidad de planteamientos puestos en juego en sus textos, en la diversificación de obras y autores aludidos y analizados, así como en la presencia de un ejercicio crítico permanente, ya sea en textos directamente enfocados a ello o por la inserción de actos críticos en sus prácticas literarias. Como indiqué en el capítulo anterior, ésta puede considerarse una característica distintiva de los trayectos literarios de escritores como Melo, Elizondo, García Ponce, Pitol y Campos, entre varios más. Al respecto, señala Juan Vicente Melo: “Dentro de la supuesta y, a lo mejor, precisa generación de aquellos escritores nacidos dentro de la década de los treinta, impera una voluntad crítica, o sea revisión de valores, de análisis, de poner las cosas en su lugar, de otorgar a la crítica y al ensayo un nuevo lenguaje, una óptica distinta.” (1997: 31). Se trata para él, además, de formar otro público lector, mucho más exigente y activo respecto a la obra literaria. Esto equivale a no despreciar el trabajo crítico, sino a ubicarlo cerca de la literatura misma, y comenta: “Creo en la crítica. Me molesta que un creador se exprese con desprecio de la crítica” (2001: 56). Con estas ideas coincide también Elizondo, quien en un

¹¹ En el capítulo II puede revisarse una exposición un poco más amplia de esta propuesta, la cual podría resumirse afirmando que para Foucault la literatura nace como tal en el momento en que se piensa distinta a otras escrituras (ver cap. II: 40-41). Por supuesto, esta postura no remite a un desprecio de los textos literarios anteriores, su aportación es más bien de índole reflexivo –por la distinción que establece– y no excluyente.

artículo de 1971 destacará tanto la proximidad de la crítica con la creación, como su carácter de espacio de diálogo entre el escritor y la sociedad:

Una literatura entra en auge cuando la función de la crítica, elevada al rango de creación, participa en ese gran juego del diálogo que se entabla entre el artista y la sociedad por medio de la literatura. ¿Quién puede negar que los más altos momentos de la literatura de todas las naciones coinciden con el ejercicio crítico más exhaustivo y con el análisis más agudo del fenómeno literario? (1994, TII: 341)¹²

En este mismo artículo, Elizondo subrayará la importancia de las revistas literarias –así como la influencia de la crítica publicada en *Tel Quel*, fundada por Sollers en 1960– como espacios propicios para la producción crítica y para el nexo que ésta establece con la sociedad. Elevar la crítica a rango de creación implica, al mismo tiempo, ubicar la reflexión sobre lo literario dentro de su espacio discursivo –o contradiscursivo–, así como concebir la actividad crítica como cercana a las preguntas que la literatura dirige a sí misma: el texto crítico no sólo habla acerca de la obra literaria, sino que asume como propias sus preguntas.

Al respecto, Campos ha señalado en repetidas ocasiones el carácter de diálogo de la lectura y la actividad crítica: así como el escritor en el momento de su trabajo requiere buscar un orden a la dispersión del mundo, el lector y el crítico se enfrentan al texto para reorganizarlo, para comunicarse con él. En este sentido, añade la autora en la introducción a *El oficio de leer*: “Cuando el lector se vuelve crítico inicia un nuevo proceso: devuelve los mundos ajenos ya integrados al suyo propio, a ese universo personal que cada cual va configurando y que marca todos los contactos con la realidad y con la cultura” (1971: 7). Así, el espacio crítico se formula como punto de encuentro y apertura con prácticas sociales: diálogos hacia otros lectores, textos y discursos en el entramado cultural, donde la actividad

¹² Este artículo aparece como “Literatura y revistas literarias: el papel social de la crítica” en *Excélsior* en octubre de 1971. Posteriormente, forma parte del libro *Contextos* (1973), con el título “La crítica y las revistas”.

crítica y el vínculo con la cultura no reducen nunca la libertad creativa. Esto porque, como puntualiza Campos en *Un heroísmo secreto*: “Es verdad que el arte es un hecho social porque es un hecho de la cultura, pero es, dentro de la cultura, el que asume la soberanía del deseo y el imperativo de la transgresión” (1988: 118). De tal forma, esta actitud crítica va a ligarse con la búsqueda de otras maneras o “miradores” para la realidad, es decir, la configuración de espacios distintos al de lo real, pero enmarcados en un diálogo con la cultura y una apertura hacia otros enunciados. En otras palabras, puede proponerse inicialmente a la crítica como espacio y acción propiciadora de encuentros en el marco del habla transgresora de la ficción, es decir, en la libertad del enunciado literario para configurar sus propios mundos y para referirse a ellos.

La proximidad entre acto crítico y literatura se ve favorecida, en las travesías literarias de Campos, por una necesidad y exigencia a hacerse partícipe e involucrarse con el texto. Esto porque, para la autora, asumir una actitud crítica no significa producir un alejamiento desapasionado de la obra; por el contrario, afirma que le “interesa la crítica que establece un vínculo apasionado con la obra, no la que se propone matarla y hacer su disección” (en Polidori, 1987: 10). Por ello, apunta Campos en una entrevista: “No hay que desvestir demasiado a la literatura. Si se analiza demasiado, si se suprime esa cierta distancia que tiene que haber por fuerza en relación con la obra, acabaría por desvanecerse. Como un espejismo” (en García Flores, 1979: 249). Esta distancia puede entenderse aquí, como aquélla propia del ser de su lenguaje: esa ausencia de las cosas en las palabras o frente al pensamiento no es excluyente sino convocante y abierta, según la describe Foucault (ver 1996: 174-175). La distancia del crítico frente a la obra no corresponde, desde este enfoque, a una escisión o aislamiento respecto a ella para contribuir a su análisis, sino a la pretensión de hacerla hablar

desde la distancia de su lenguaje, esa distancia enlazada con su carácter de ficción. En otras palabras, para Campos, el acto crítico requiere involucrarse concientemente con el ser del lenguaje en la ficción, entendido como distancia respecto al mundo.

Sobre esta misma línea, Campos volverá en “Los escritores y la crítica” de 2003 para anotar que ante la crítica desapasionada, ella opta por: “un encuentro amoroso con el texto, con la experiencia estética del texto, una crítica habitada por la poesía” (2005: 336). Así, al impregnarse de lo poético, la crítica, más que realizar la búsqueda de un sentido posible del texto, se concentra en su extrañeza: su cuestionamiento abierto al diálogo, su lenguaje como distancia, el espacio literario donde habitan sus figuras y su apertura –no reduccionista– hacia el entorno cultural. Del texto literario siempre queda algo que no cesa de hablar, en un redoblamiento permanente sobre sí mismo: repetición y atención del espacio del lenguaje sobre sí mismo y sobre sus posibilidades. Su apertura y autointerrogación amplían el espectro y dan juego a quienes deseen involucrarse con él. La crítica concentra, así, el pliegue entre pérdida y encuentro, constituye un espacio de experiencia al infinito, sustentada en la imposibilidad de asir por completo a la obra en su carácter de reflexión incesante. De tal forma, como señalaría Foucault, puede asumirse la literatura como un espacio al infinito, donde el lenguaje se duplica y favorece la actividad crítica (cfr. 1996: 81).

En este afán de sostener una reflexión involucrada con las obras literarias, en las prácticas de escritura de Campos crítica y literatura presentarán encuentros diversos. Las revistas y suplementos en su potencialidad para el diálogo con otros lectores acogerán inicialmente gran parte de las reseñas, artículos y notas sobre textos literarios y arte, varios de los cuales recopilará posteriormente en libros. Estos textos conforman un primer espacio crítico en su recorrido literario. El segundo se encontrará al interior de sus prácticas literarias a

partir de actos críticos sobre otros textos y sobre el mismo texto en proceso. Interesa a esta investigación, fundamentalmente, el segundo espacio indicado: la convivencia del acto crítico y la práctica literaria, como una de las posibilidades de vinculación de la crítica con el acto creativo. En este sentido, Campos llega a afirmar que en el arte moderno: “La crítica se volvió consustancial a la creación” (1997: 8). De tal manera, la mirada reflexiva en la literatura es adoptada de manera permanente por la autora, al grado de volverse constitutiva de su escritura ficcional.

Esta integración de crítica y literatura en sus novelas de los setenta, *Sabina* y *Eurídice*, asume la forma de autoimplicaciones diversas, que se suman a los dos procedimientos generales de integración referidos antes: vacilación y oscilaciones, así como al mecanismo de la proliferación, para constituir pliegues no fijos de lo diverso. La autoimplicación en estas novelas tomará forma, inicialmente, en segmentos narrativos que aluden o reflejan problematizaciones respecto a la práctica literaria que las contiene, como apuntaba Foucault en sus ejemplos sobre este procedimiento (ver cap. II: 60). En estos textos de Campos, pueden mencionarse al respecto: las notas sobre islas de Monsieur N. en *Eurídice* y el enigmático suicidio de la mujer del mirador en *Sabina*, los cuales hablan también sobre el modo de entender lo literario y serán retomados con mayor detalle posteriormente. No obstante, existen también reflexiones –o autorreflexiones– sobre la literatura al interior de las novelas, elaboradas por voces diversas y ambiguas; en las cuales, más allá de la construcción metatextual¹³, se abre una experiencia crítica *en* la literatura que tiene alcances ontológicos, es decir, plantea el acontecer del enunciado literario como pregunta sobre sí mismo.

¹³ Esta noción y otras referidas a la “transcendencia textual” o *transtextualidad* se retoman aquí desde los planteamientos de Gérard Genette en *Palimpsestos* (cfr. 1989: 9-17).

Si se consideran, a su vez, las regularidades y pliegues existentes entre los textos ficcionales y no ficcionales de Campos, puede hablarse aquí de tres realizaciones fundamentales de la autoimplicación: a) como segmentos narrativos con relaciones especulares al interior de sus novelas, b) como reflexiones o autorreflexiones sobre la literatura en convivencia con sus prácticas literarias y c) como puntos de encuentro en su recorrido literario, es decir, cruces diversos entre sus escrituras. Lo cual constituye una mayor amplitud en las posibilidades de la autoimplicación expuestas por Foucault, es decir, configuraciones que van más allá de los segmentos narrativos alusivos a la propia novela, a favor de un entorno textual de interacciones. Cabe recordar que, en términos de Campos, los textos se encuentran en esa especie de sala de espejos que se reflejan entre sí, pero no llegan a equipararse puesto que sostienen una oscilación entre su particularidad y sus pliegues.

La integración de actos críticos y prácticas literarias en *Sabina* y *Eurídice* no refiere a la construcción de una teoría al interior del espacio ficcional. Se tratará, más bien, de prácticas reflexivas singulares, de la cuales no puede extraerse ningún planteamiento sólido para escrituras ajenas, ya que funcionan solamente con relación a su propia experiencia. Por lo cual, como apunté en el capítulo anterior, no se pretende leer estas prácticas novelísticas como si se tratara de ensayos o exposiciones teóricas o críticas de la literatura en su sentido generalizante, sino como la configuración de acontecimientos reflexivos de la palabra: una cercanía “apasionada” puesto que no toma distancia del texto mismo. No es, por tanto, un *decir* sobre la literatura lo que se indaga en las novelas –a diferencia de sus ensayos y entrevistas–, sino un *hacer ser*, un *mostrarse* a sí mismas en este juego de pliegues entre crítica y literatura, entre el desvanecimiento y la presencia, entre la suma solidaria de una

forma y una incorporealidad, en resumen, un vacío que permite ubicar en él –en la pregunta abierta– a la literatura misma.

5.5. Escribir para perder el rostro

*Se trata de eso, simplemente, de ir a tientas detrás
de la palabra que me nombre, detrás de la
palabra que reviva este alfabeto atenazado al
corazón de lo que muere.*

*Yo hablo,
y las palabras me asesinan.*

Samuel Beckett, *Poemas*

Si la escritura es entendida como un espacio distinto al de la vida, aún cuando aluda a ella y la integre bordeando sus posibilidades, entonces, la práctica vivencial de los individuos y los objetos del mundo se distancian del lenguaje en una diferencia constitutiva de su ser, al mismo tiempo que busca hacerlos partícipes de un habla generadora pero desprovista de expresión y referencialidad. De tal forma, desapariciones y encuentros acometen en la escritura como un modo de ser del lenguaje en de la ficción. El acontecer en el lenguaje, ubicado en estas distancias, participa de la función integradora referida por Campos. Para ello, genera procedimientos de inserción donde la desaparición sigue presente, pero se produce una integración al espacio literario de la necesidad de observar y hacer acontecer en él su propio proceso de escritura. Autor y lector se volverán, así, partícipes de la ficción.

5.5.1. La desaparición-inserción de quien escribe

La escritura abre “un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”, anota Foucault (1999a: 333); una escisión se produce, entonces, entre el espacio del lenguaje en la literatura y el escritor. Para Campos, el autor empieza a desaparecer cuando integra la forma novelística y “el libro surge como un todo, un objeto desprendido de su creador” (1973: 79). Hablar de desprendimiento implica aquí asumir un momento inicial en que el escritor se relaciona con su proyecto de escritura, con las palabras mismas y la posibilidad de encontrar en ellas una forma para esa *otra* realidad que es la novela; sin embargo, implica también un desplazamiento, en el cual el escritor se aparta del texto terminado. Al respecto, señalará Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1955) que “La soledad del escritor –esa condición que es su riesgo– provendría entonces de lo que en la obra pertenece a lo que siempre está antes de la obra. Por él, la obra se realiza, es la firmeza del comienzo, pero él mismo pertenece a un tiempo donde reina la indecisión del recomienzo” (1992: 18)¹⁴.

En la anotación anterior pueden distinguirse dos momentos y espacios distintos de la experiencia, marcados al inicio del capítulo: la experiencia del individuo-autor en el momento de su escritura y la experiencia literaria, propiamente dicha. El primer espacio, la experiencia del individuo-autor en el momento de su trabajo de escritura, implica, para Campos, la recuperación de elementos del sueño, la imaginación y el inconsciente (1976: 7). Se tratará, entonces, a pesar de su contacto con la escritura, de una experiencia que emerge de lo vivencial y su potencialización, distinta a lo entendido aquí como experiencia literaria: espacialización de lo no vivido y distancia del lenguaje respecto al mundo. En este segundo

¹⁴ En una línea cercana a esta reflexión, Paul Valéry advierte: “El autor ve en ella [en la obra] lo que debió ser y lo que habría podido ser, más que lo que es” (2002: 22).

espacio, el de la experiencia literaria, se produce una independencia de lo escrito respecto a la experiencia vivencial del individuo-autor, para ceder paso a la conformación de subjetividades *otras* no precedentes al acontecer enunciativo. Desde esta perspectiva, la escritura en su soledad –al haberse desprendido del autor– ya no se nos presenta ligada a la expresión de una interioridad, ya que la cercanía con la interioridad de quien escribe cesa, para brindar libertad y “vida propia” al texto literario (Campos, 1965: 97).

Así, para Campos, la obra de arte, la novela, es necesaria para el novelista, lo libera de algo; pero también se le escapa, de tal forma que el universo del arte es siempre de un orden distinto al de la vida real, de la cual se despoja el novelista por medio de la escritura (cfr. 1973: 115). Este despojamiento que realiza el autor de lo personal en el texto literario será dual, ya que, simultáneamente, la escritura literaria establece una distancia con las pretensiones, proyectos o interior del escritor. El escritor se encuentra ligado vitalmente con la escritura, pero en la forma de un desprendimiento o despojamiento mutuo, en el marco del cual se configura como autor y admite la libertad propia de la práctica literaria. Para Campos, éste sería el verdadero compromiso que el escritor establece con la literatura, su *heroísmo secreto*: “compromiso del escritor con la veracidad de su imaginación y la libertad de sus sueños” (1988: 7)¹⁵.

Para Campos, la libertad se liga con la necesidad de integración en el espacio literario: “Libertad y amor, dos palabras que apenas nos atrevemos a proferir y que definen el marco propiciatorio de toda creación” (1988: 54). Esto es posible solamente a partir de la

¹⁵ Cabe recordar aquí, como se mencionó en la primera parte del trabajo, que la desaparición del autor no se resuelve para Foucault en la postulación de la inmanencia del lenguaje literario. Para él, la literatura no es reducible a una organización del lenguaje o a la actualización del código de la lengua; la relevancia del lenguaje en su espacio no es retórica o equiparable a una organización de signos, sino que corresponde a la modalidad que éste asume en contraposición con otros discursos. De ahí que la desaparición del autor no refiera a una negación de su vínculo con la obra, sino a ubicarlo en el desprendimiento: la obra no es ajena al autor, sino el espacio donde éste desaparece (ver cap. II: 45).

impugnación referida sobre cualquier ley externa al espacio de la novela. Integrar implica, así, la realización de un acto amoroso sobre la palabra, el encuentro entre lo que ha quedado vacío y la sacralidad de la palabra poética que lo *hacer ser* en la práctica literaria. El enfoque anterior constituye una posible interpretación de la exigencia, expuesta por Campos, de integrar en la novela una *vitalidad* no referencial, sino susceptible de apropiación por el lector (1973: 108). Esto debido a que si el *sujeto* es también un acontecimiento del habla desnudo de la práctica literaria, entonces, se vuelve partícipe de ella, ya que ha logrado establecer un vínculo íntimo y vital con su espacio.

Considero que la repetida mención de Campos al *acto creador* puede ser leída, también, desde este enfoque, como la integración de esta forma de *vitalidad* al espacio literario. Señala la autora que en la actividad artística: “Un universo surge, para iluminar al universo, cada vez que se concibe y se realiza en una obra de arte: el acto original en la creación se repite y el artista es entonces un pequeño demiurgo” (1973: 16). Sin embargo, ella misma ha destacado que la función del autor en la novela ha empezado a perder peso, al grado de que éste deja de ser una instancia reguladora y omnipotente sobre el universo ficcional (cfr. 1965: 77-78). La novela ya no pertenece al autor, tiene un movimiento propio que exige el rechazo de la idea de potestad y superioridad autoral; Campos anota sobre este punto que: “La obra tiene vida propia y una autonomía que el artista tiene que respetar” (1973: 109). Si no hay posibilidad de retorno a esa heroicidad creativa –el autor-héroe romántico (cfr. 1973: 9)–, en la añoranza de seguir siendo partícipe de la obra se abre la posibilidad de integrarse a ella en el surgimiento o *creación* de su otredad respecto a cualquier elemento precedente: realidad preconcebida o interioridad autoral. Cuando escribe sobre Lezama en marzo de 1981, anota sobre el acto creador: “Sabe que ha repetido el misterio de la creación de una Isla que emerge,

en nacimiento milagroso, de un mar cuya fiereza es el espejo ondulante de la nada” (1988: 97). Desde esta perspectiva, el artista sería un “pequeño demiurgo” solamente en su función de *creador* de una realidad alterna, la cual se encuentra autorregulada, es decir, se rige por sus propias leyes, y éstas exigen respeto al autor mismo.

Probablemente, el guiño romántico de la obra de Campos puede ubicarse en esta necesidad de ir al reencuentro con lo humano en su singularidad, pero sin hacer recaer en él la potencia de una autoridad o la unicidad de lo ideal y abstracto. Así, el acto creador se entiende como esa posibilidad de conferir *vida* al universo ficcional (cfr. Campos, 1988: 108); lo cual no implica mantener control sobre él o emular la grandeza del autor, por el contrario, refiere a su independencia y al *ser* de la literatura aconteciendo en ella misma: de ahí que el *sujeto* pueda volver a observarse *ser* en ella. Añoranza romántica por lo humano y una *transmutación de la vida en arte*, que no puede ser simplemente expresiva o referencial.

La desaparición del autor implica, además, para Blanchot, una imposibilidad para participar de la obra terminada y leerla: “El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese ‘espacio’ donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir” (1992: 18). Como añade Cuevas Velasco, para Blanchot, “quien escribe es invitado a desaparecer”, ya que “a través del alejamiento, del desprendimiento personal, el escritor logra imprimir vida propia a la obra” (2006: 119). Así, el autor permanece en la fascinación del momento de la escritura, cuando las palabras son cercanas a él, pero todavía no adquieren la densidad y distancia propia del lenguaje literario.

Estos planteamientos, la desaparición del autor y la imposibilidad de leer la propia obra, son reconocidos por Campos; sin embargo, ella misma expone su deseo por mostrar el momento en que está escribiéndose la novela: una obsesión por poder observarse en el proceso de gestación del texto (en Torres Fierro, 2006: 236). Hay una fascinación en ella por esta especie de “descenso a los infiernos” que es la creación, y a pesar de considerarla llena de altibajos, busca dar cuenta de este proceso, hacerlo partícipe de la obra, poner en entredicho esta “prohibición” y volver a situarse así, como autora y testigo, en su interior. Al respecto, menciona en la introducción a *Reunión de familia*:

Escribir incita casi siempre a releer, en lo imaginario, el vínculo que se hace con lo escrito. El tránsito de lo real se metaboliza en un sitio intransferible, que conoce y habita sólo quien entable esa íntima relación con las palabras. Pues bien: únicamente desde ese sitio podríamos atrevernos a hablar de nuestros libros porque una ley no escrita nos ha vedado ocupar el que correspondería al crítico o al lector. Sin embargo, en el juego que establecí con la escritura, me reservé el derecho a asumir también esos papeles optando por eso que algunos llaman *metaficción*: incorporar al texto la distancia de muchas miradas y convocar la presencia de un lector o espectador copartícipe, sin dejar de introducir la de alguien —¿yo?— que se mira en el acto de narrar. (1997: 15-16)

El procedimiento de inserción que realiza Campos no desconoce, sin embargo, la imposibilidad de ser realmente su propio lector o crítico, así como la imposibilidad de mantener una identidad en el “yo” dentro de la novela. Por ello, el procedimiento corresponde a un juego con la ficción: el autor se vuelve su propio personaje e incita al lector a participar, a su vez, del interior de la obra. De esta manera, no puede entenderse el procedimiento de inserción como una personificación del autor —o lector— en la obra o ésta como la expresión de una interioridad. Barthes ha mencionado que “el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’” (1987: 68). Al no poder permanecer cerca de la obra, el escritor admite como única posibilidad el hacerse partícipe de su espacio por medio de la configuración de un *sujeto-*

autor-ficcional. En palabras de Campos, se trataría de un personaje más, en el entendido de que

un personaje novelesco es la composición de rasgos procedentes de diversos seres reales, pero habría que acentuar que el resultado no es sólo la adición de todos esos rasgos sino eso y *algo más*. O tal vez sería más preciso decir que es, precisamente, ese *algo más*: lo que la imaginación introduce para dar vida a una criatura inventada, que inútilmente buscaríamos fuera de la novela (1973: 60)

Esta inserción corresponde, así, a la configuración de una subjetividad distinta a la del autor real, por medio de la cual adquiere un “rostro” –el que podría denominarse *sujeto-autor-ficcional*– dentro del espacio literario y es permisible leerlo en él. Por ello, considero más preciso referirme aquí a la dualidad de este procedimiento como el pliegue o experiencia límite de una desaparición-inserción en el espacio literario, correspondiente a la configuración de una subjetividad alterna, posible solamente a partir de una desubjetivación inicial, es decir, un desprendimiento de la interioridad individual ligada a la vivencia real.

Así, puede señalarse que el procedimiento de subjetivación en la práctica literaria corresponde a una configuración que parte de la forma radicada en el personaje, la enunciación o la apelación, para rebasar este margen y constituir una entidad informe, sin corporalidad sustentable. No se plantea solamente como una *ficcionalización* del autor en el texto literario, dado que esta noción refiere fundamentalmente a un procedimiento formal¹⁶. En este caso, interesa también el movimiento o pliegue con lo informe, es decir, esa incorporalidad radicada en la propuesta autorreflexiva y generadora del acontecer del sujeto en el texto.

¹⁶ Es importante destacar aquí la diferencia del término utilizado con el de *autor ficcionalizado* o de *manifestación explícita* (cfr. Filinich, 1997: 39-46), dado que no se alude en este caso a una instancia de enunciación narrativa ni tampoco a una construcción donde podría hablar en su propio nombre o donde podría coincidir con un personaje o narrador. Estas pautas de análisis son posibles, pero corresponden a un enfoque distinto de análisis.

5.5.2. Los pliegues entre lectura y escritura: la incitación al lector

Leer es un oficio y un punto de encuentro: “Escribir y leer son dos extremos de un mismo movimiento hacia la apertura y el encuentro. Son actos de amor y de reconocimiento” (1971: 7), señala la autora al inicio de *El oficio de leer*. Escritura y lectura consuman actos de integración de lo disímil, configuraciones en el recorrido literario que van cobrando forma, al mismo tiempo que transitan más allá de la forma para admitir sustratos reflexivos y una incorporealidad propia del ser obra de arte de la literatura. Distantes y cercanas a la vez, escritura y lectura coincidirán en la soledad de cada uno de estos actos, así como en la práctica de subjetivación producida en cada una de ellas: experiencias de convocatoria y asedio. La lectura implica apertura y persecución que pueden darse solamente a partir del texto, ese cúmulo de palabras que no sólo dan cabida al diálogo, sino que lo sugieren y desean, al buscar en el lector una incorporación de los fantasmas convocados ahora en su propia soledad.

La desaparición de quien escribe en el espacio literario es indispensable para dar cabida a la posibilidad de la lectura, donde ya no persiste esa primacía de la presencia autoral que restringiría el sentido del texto a su expresividad; por el contrario, el recorrido vuelve a iniciar y abrirse. Para la autora, este modo de asumir y ser de la obra literaria respecto al autor y al lector es propio de la novela del siglo XX, como lo señala en el texto que da título a su primer libro de ensayos, *La imagen en el espejo* (1965):

Entre los numerosos elementos que han desaparecido hay un personaje que estuvo muy presente en la novela del siglo XIX y ese personaje no es otro que el autor mismo. El autor nos daba su palabra de honor de que todo lo que nos contaba era verdad y nada más que la verdad; el autor describía y narraba y era el ojo de Dios sobre el mundo, la conciencia más lúcida de todas las conciencias, el que tenía en sus manos los hilos, el que nos llevaba y nos traía y nos ponía a mirar detrás de la puerta, de las persianas, por el ojo de la cerradura, y nos descubría un mundo tan rico, tan poblado, tan lleno de motivos ignorados, de pasiones grandiosas, de

tragedias modestas y tan bien disimuladas que de otro modo hubieran permanecido escondidas para siempre, un mundo, en fin, cargado de contenido y que se ordenaba, cobraba forma, se volvía significativo gracias a la mano omnipotente de ese demiurgo imponderable, el novelista. Pero he aquí que de repente el novelista se esfuma, hace mutis, se esconde detrás de bambalinas y nos deja entre las manos un amasijo a la vez brillante y opaco de sensaciones, imágenes, recuerdos y nos dice: ahí está todo lo que hay, yo no veo más; pero si te empeñas, si lo que te ofrezco es demasiado escurridizo, si no hay por donde agarrarlo, si necesitas un terreno firme, si te parece demasiado poco, aquí están los hilos, átalos, reconstruye el mundo, ahora te toca a ti. Como han dicho los críticos, ha llegado “la hora del lector”. (1965: 77-78)

Al final de su famoso texto “La muerte del autor” (1968), Barthes anota: “sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (1987: 71). El lector ocupará también un lugar en el texto, primero, como entidad prevista por la escritura, pero, además, como inserción del diálogo y apertura constitutivos de la práctica literaria. La novela contemporánea está llena de incitaciones al lector para que éste coopere activamente con los textos; probablemente éste constituya uno de sus rasgos distintivos más regulares.

El intento por compartir la experiencia de la “aventura del libro” con el lector no es transmisión de funciones, de datos o significados concretos respecto a un mundo que queda a distancia –caótico y disperso–, sino una posibilidad de establecer relaciones sobre relaciones previas en el marco de la constitución del lenguaje. Los huecos abiertos para su incorporación al texto remiten también a una ausencia: el lector es una sombra, un perfil solamente al que se apela y provoca en la escritura literaria. En el lector se produce, entonces, también una inserción en los textos de Campos, la cual no será nunca personal, por supuesto. Como anota Barthes:

la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (1987: 71)

De ahí que el lector sea visto por este teórico como la configuración de un “espacio de goce”: “No es la ‘persona’ del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía” (Barthes, 1996b: 12). Desde esta perspectiva, la participación del lector con la práctica literaria convocará tanto la apertura, como un difícil equilibrio entre reflexión y goce: una exigencia donde la fascinación y la mirada se suman, para poder dirigir al texto en una constante búsqueda de sí mismo.

El interés de Campos por el proceso de lectura y su función la conduce tanto a reflexionar sobre ellos, como a relatar de manera crítica su propia experiencia de lectura – como hace en la gran cantidad de reseñas publicadas–; siempre en plena apertura a que otros lectores vuelvan a reiniciar el diálogo y encuentren en la forma propuesta sus propios senderos. Campos señala, en *Función de la novela*, dos caminos generales de lectura de textos narrativo-literarios:

sumergirse en el relato que nos propone con la fruición de un niño que oye un cuento y pregunta constantemente si todo aquello ocurrió de verdad, como si sólo esa comparación con la realidad justificara la narración o adoptar cierta distancia intentando, desde el principio, contemplar el libro como un objeto de arte, como una forma que sólo puede manifestar su significado si es apreciada como tal. (1973: 67)

Desde su perspectiva, en la lectura anecdótica el deleite se encuentra en la comparación y justificación de la obra con la realidad, lectura ingenua porque permanece en el presupuesto de que el texto puede decir algo del mundo externo a él y no realiza un reconocimiento estético.

Por su parte, la lectura propuesta por Campos si bien no descarta el nivel anecdótico, sí abandona la referencialidad para enfocarse en la experiencia estética, es decir, en el acercamiento al texto literario como objeto artístico. Añade que, a partir de esta experiencia, la lectura va formando un diseño y puede verse “el libro como un todo, tener de él una visión de conjunto” (1973: 67).

De tal forma, la lectura se entiende como una actividad participativa respecto al texto, como una vuelta constante a su espacio. El asedio al lector implica una exigencia a que participe de la obra literaria y del desgarramiento propio de esta experiencia. Sobre este punto tratan las siguientes líneas de *Función de la novela*, en las cuales Campos no elude asumir un tono íntimo para dirigirse a esa figura prevista –a la vez que imprevisible– del lector e involucrarlo de manera directa en su enunciación y en su texto:

Autora y lectora de novelas como tú, lector probable, imaginado e imaginario, también quizás autor y sin duda lector de una o de infinitas novelas, todos estamos condenados a asumir un idéntico desgarramiento. Ese desgarramiento que cada novelista nos pide, nos exige proyectar sobre su imagen, que es el reflejo de otra imagen, que es el reflejo de otra, que es el reflejo... Un desgarramiento que experimentamos al dejarnos tragar por un su mundo inventado, al permitir que nos devore también a nosotros y nos convierta en otros tantos de sus personajes. Algo que todo novelista pretende, aunque nunca lo haga explícito: obligar al lector a dar el paso y situarse dentro y convertirse, su vez, en sujeto de ficción. ¿Habremos ganado así la vida perdurable que solíamos rogar en las plegarias infantiles? Puede que sí. Sólo que a costa de entregar en prenda, nada menos y nada más, eso que llamamos el alma. (1973: 156-157)

En estas líneas, como en sus novelas de la década de los setenta, se plantea una vez más un procedimiento de inserción no personal, pero ahora dirigido al lector. Éste puede convertirse, de esta manera, en parte del acontecer de la obra literaria por medio de su integración como sujeto ficcional. Esta posibilidad contempla como recurso formal privilegiado la apelación explícita realizada sobre él; aun cuando participan también los huecos dejados para su

integración y cooperación textual: el lector “completa el proceso de creación”, señalará Campos (1973: 114). Pero si el lector se encuentra integrado a la ficción, entonces, su vinculación con ésta producirá un movimiento al interior donde la lectura se involucra con el procedimiento de inserción del proceso creativo en la obra. Autor y lector se muestran en el texto en un acontecer que no cesa, al tiempo que pone en relieve su ficcionalidad y la escisión de un lenguaje donde ya no pueden conservar la identidad de un origen o destino concretos.

Por otro lado, el lector –al igual que el autor– se constituye como tal por su relación con la obra. La cual, para Campos, se encuentra caracterizada por el deseo y por su recorrido en busca de esa experiencia de una forma artística que le permitiría colmar ese deseo, a sabiendas de la incompletud de esta búsqueda. Por ello, la autora habla de escritura y lectura como travesías hacia islas deseadas, soñadas o imaginadas:

Al lector, tanto como al escritor, convendría aquel título de “descubridor de islas” que designaba en la Edad Media la práctica de un oficio fascinante: son islas los textos y travesía hacia la *isla*, la lectura.

Travesía y escritura aluden, por igual, al desplazamiento de un sujeto que desea hacia el objeto de su deseo: isla de las narraciones antiguas hacia la cual navega el héroe o texto-isla que se configura en el *mare alienum* de todas las palabras posibles. (1988: 136)

Esta imagen constituye un retorno a la propuesta de la escritura y lectura como itinerarios, desplazamientos y deseos que, aunados a la visión crítica nunca ajena a cada línea escrita por Campos, dan pie para ceder a la invitación al viaje-búsqueda. El vínculo entre estas dos actividades es resaltado en las múltiples reflexiones que les dedica en sus páginas, escritura que es al mismo tiempo lectura y lecturas que propician no sólo reseñas y comentarios críticos, sino también textos ficcionales donde la presencia de estos oficios de lector y escritor son inseparables de su recorrido discursivo. Así, van reincidiendo en una forma de pensar y

relacionarse con lo literario: “Literatura: escritura que es lectura que es escritura que es lectura.” (Campos, 1988: 134). Una lectura que finalmente es lectura de otra lectura que a vez lo es de otra más que realiza Campos de la relación entre su escritura y el mundo o entre su escritura y otros textos, lecturas también en ese juego abismal del diálogo abierto.

5.6. El encuentro entre ética y estética en la práctica literaria

En todas las reflexiones anteriores puede observarse un deseo por hacer de la escritura un espacio propicio para los encuentros. Escritura, lectura, crítica y distancias se integran en una experiencia literaria de lo imaginario, donde impera una sustitución de lo real y se ven potencializadas en esta transformación en *otra* cosa, un *más allá* únicamente susceptible de alcanzarse en la práctica artística: un juego de lo imaginario donde solamente se obedecen las reglas del propio juego (Campos, 1988: 120).

En este espacio de pliegues y convergencias, la experiencia literaria es entendida por la autora como un movimiento doble entre el ámbito estético y la conformación de una postura ética. Al respecto, señala: “La experiencia de la literatura abarca todas las manifestaciones de la vida y cada escritor vive a su manera ese movimiento pendular entre la belleza y el dolor [...] Escribir sería transitar entre la soledad de la experiencia estética y la solidaridad de la experiencia ética” (1988: 120). Si bien la dimensión estética de la experiencia literaria se produce en su independencia –*ser en un espacio otro*– respecto al mundo exterior, la dimensión ética corresponderá a una toma de postura frente a la forma y espacio estético en su constitución y en la constitución del mismo sujeto en él.

En *El grado cero de la escritura* (1953), Barthes refiere a la *ética de la escritura* como aquella fatalidad que la obliga a tomar algo de su pasado formal. Desde esta perspectiva, la palabra está ligada a una densidad histórica que atraviesa la multiplicidad de escrituras posibles; con la cual, la forma establece una relación de profundidad en el doble modo de existencia de la transgresión y el reconocimiento (1996a: 85). Algo solidario –término usado por Campos– puede interpretarse en esta relación, dado que la densidad histórica del lenguaje permite reconocer en ella al otro y sostener posiciones respecto a él¹⁷. Sin embargo, esta propuesta podría llevarse más allá con la finalidad de hacerla partícipe de un procedimiento de escritura donde no sólo se reconoce la confrontación de la palabra con el código, sino con el sujeto.

Considero que no se cae en contradicción con el planteamiento de Barthes esbozado líneas más arriba, si a éste se suma la incidencia que la dimensión ética tiene sobre quien escribe y la posibilidad de configuración de la subjetividad. Una actualización de la noción de ética de Foucault podría contribuir a este intento de exploración de un habla no reducida a los pliegues internos de un organismo lingüístico o una disposición de los signos. Corresponde a una actualización, ya que si bien la noción de ética foucaultiana está arraigada en sus recorridos reflexivos sobre la historia de la sexualidad, considero que pueden retomarse algunos de sus rasgos fundamentales para pensarlos aquí en su relación con la escritura literaria.

¹⁷ Cabe recordar que la transgresión no se entiende aquí como un choque contra la ley, el código o el sistema, sino como una *experiencia de su límite* (ver cap. III: 90). Desde este enfoque, impugnar no es negar, sino dejar en suspenso.

Ahora bien, la noción de ética en los últimos textos de Foucault¹⁸ refiere a una relación del sujeto consigo mismo, con la constitución de sí mismo como *sujeto ético*, es decir, a una práctica o modo de ser de sí. No se trata, entonces, de un “conocimiento de sí”, sino de su propia constitución, en la cual actúa sobre sí mismo, se transforma y asume una posición –*modo de sujeción*– respecto a un código, ley o regla explícita o implícita en una cultura (cfr. Foucault, 2003a: 26-30). Así, esta conformación del *sujeto ético* no puede reducirse al comportamiento que adopta un individuo ante una prescripción explícita o no; es importante considerarla como práctica de un modo de ser del sujeto y no sólo como un comportamiento (cfr. Rajchman, 1999).

Ya en el entorno del espacio literario, la constitución de un *sujeto ético* tiene en cuenta la desaparición a la que está sometido quien escribe ante la escritura, en la cual su pérdida de rostro le permite asumir *otros*, es decir, configurar *subjetividades* ajenas a sí mismo: *sujetos* que acontecen en su espacio y no lo preceden. La interpretación del ámbito ético de la escritura literaria admite ser vista, desde esta perspectiva, en el marco de una dualidad. Por un lado, respecto a la posición asumida frente al código de la lengua y las prácticas literarias anteriores –las cuales conforman esa especie de “ley” no escrita en la cultura. Por otro, como una constitución de sí en la práctica de escritura, en la cual no hay identidad con el autor y sí multiplicidad y movimientos diversos de los modos de ser de los sujetos. Sobre este aspecto, Francescato ha comentado en su artículo sobre *Sabina* que: “No existe la Literatura sin una Ética del lenguaje que, para el escritor, es una frontera, un campo de acción, la definición y la esperanza de una nueva posibilidad” (1981: 121).

¹⁸ Principalmente en *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres* (1984) y en sus cursos del Collège de France, algunos de ellos recopilados en *La hermenéutica del sujeto* (cursos de 1981 y 1982).

Esta perspectiva permite ver en el espacio literario la apertura de la forma hacia una convergencia de elementos disímiles. Al mismo tiempo, la noción de personaje rebasa el mero ámbito de configuración formal, para admitir en ella un movimiento del deseo y la búsqueda literaria: una integración de elementos dispersos en la organicidad y vitalidad de un espacio alterno, pero no, por ello, cerrado sobre sí mismo. Como alguna vez señaló Paul Valéry, el ejercicio del espíritu realizado en la obra nos habla de una *ética de la forma* que va más allá de la constitución aparentemente final del texto literario, a favor del trabajo infinito sobre el lenguaje, en el cual se ejercen ciertas transformaciones en él y en quien escribe (cfr. 2002: 7-23).

Los encuentros planteados dentro de la búsqueda integradora, si bien no constituyen un modelo literario a seguir, encontrarán eco en regularidades configuradas en las prácticas literarias de Campos, principalmente, en *Sabina* y *Eurídice*. Como anoté antes, estas autoimplicaciones entre textos ficcionales y no ficcionales borran los márgenes entre libro y recorrido literario y, simultáneamente, logran resaltar singulares realizaciones en esta literatura que se muestra en su acontecer y en el vacío de las preguntas trazadas en su espacio. Las novelas de los setenta de Campos se concentran en procesos de lectura y escritura, pero no sólo por eso participan de la agonía de la desintegración del proceso creativo. La inminencia del caos, de la pérdida, del desvanecimiento de una literatura deseada conduce a una ausencia profunda. No obstante, como se propondrá en los siguientes capítulos, persiste en ellas un afán de revertir esta ausencia, el cual reserva en su blancura –como en la ya distante página mallarmeana– al objeto mismo de su deseo.

CAPÍTULO VI

EL MURMULLO INCESANTE DE LA PALABRA: DEL LABERINTO

A LA BÚSQUEDA LITERARIA EN *TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA*

*El mediodía justo en él enciende
el mar, el mar, siempre recomenzando...
recompensa después de un pensamiento:
mirar por fin la calma de los dioses.*

*¡Qué labor de relámpagos consume
tantos diamantes de invisible espuma,
y qué paz, ah, parece concebirse!
Cuando sobre el abismo un sol reposa,
trabajos puros de una eterna causa,
refulge el tiempo y soñar es saber.*

Paul Valéry, *El cementerio marino*

Dédalo construyó el laberinto, pero también las alas para volar sobre él, anota Julieta Campos en *Función de la novela* (1973), cuando refiere a la obra de Joyce. A su vez, podría decirse que la autora configura, también, sus propios laberintos en una literatura que se busca a sí misma, al tiempo que inserta en ellos la apertura de vuelos o viajes imaginarios. Sus novelas de la década de los setenta, *Sabina* y *Eurídice*, no se cierran a ninguna linealidad o al peso de un parámetro precedente que corte la posibilidad y libertad del trayecto aconteciendo como experiencia sin término. Una espacialidad dinámica y diversa, al tiempo que coincidente con el recorrido general, se configura en cada práctica literaria: viajes propios en la reiteración de la importancia del trayecto o búsqueda literaria, así como en la reflexión sobre el retorno, la repetición y la saturación de elementos en cada página.

Si se sigue a Campos en la ubicación del viaje como un punto de regularidad entre sus prácticas literarias, *Sabina* se presenta, para ella, como límite de un viaje posible, una virtualidad y una apertura; también como un descenso al infierno y una muerte figurada (en Polidori, 1987: 11). Esta segunda novela destaca por su efecto de inminencia, por la multiplicidad convocada en su espacio, por la puesta en conflicto de su posibilidad narrativa y por su abierto carácter crítico. Se trata de una escritura donde el lenguaje se persigue a sí mismo, retorna sobre sus propias huellas y se abre en un espacio donde la literatura se mira y es mirada. Todos estos elementos asientan en la novela una configuración reflexiva donde las preguntas entretejen una experiencia literaria atenta de la posibilidad de existencia de su propio acontecer enunciativo, del murmullo incesante de su lenguaje.

6.1. El hilo roto de Ariadna: de la fábula al espacio ficcional

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea. El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

Jorge Luis Borges, *El hilo de la fábula*

Entrar en un laberinto es también aceptar una trampa. El laberinto sugiere la confusión, la búsqueda, el anhelo, el desconcierto, la construcción artificiosa de calles y encrucijadas con la intención de perder a quién se aventure a recorrerlo. En *Sabina*, el laberinto es una de las figuras privilegiadas para hacer hablar su particular apuesta por la exploración-integración de lo heterogéneo. Para abordar este aspecto, se consideran aquí las configuraciones de lo

múltiple y lo disperso en la posibilidad fabulística desde la figura del laberinto en *Sabina*, rumbo a su repercusión en el espacio ficcional.

Esta segunda novela de Campos parece proponer, en primera instancia, la búsqueda permanente de la posibilidad de contar una historia y un modo de narrarla; la persecución incansable de una fábula. Sin embargo, la dispersión está presente en las voces intercaladas, los puntos de vista confrontados y las fábulas posibles. De tal forma, la posibilidad del relato se ve cuestionada y dicha persecución se presenta simultáneamente como impugnación de sí misma, en una oscilación persistente configurada en el trazado laberíntico de los trayectos que retornan sobre sus propios pasos y se diluyen en una búsqueda discontinua e irresoluble. Así, puede anotarse, como punto de partida, que en el caso de la fábula en *Sabina*, la integración de lo diverso y la multiplicidad se constituyen a partir de su permanente búsqueda-impugnación, por lo cual, no hay continuidad ni unidad en ella.

Esta oscilación sobre la posibilidad de la fábula conlleva, además, ese giro de la atención enunciativa sobre su propio acontecer, al tiempo que conduce a la configuración del espacio literario como una especie de espejo donde se produce una *reflexión* –en preguntas y figuras– del deseo de contar. Deseo y vacío coinciden en esta construcción; no obstante, como ha señalado José Emilio Pacheco, en *Sabina*: “Ni el espejo ni el espacio literario pueden reflejar el vacío. El sitio que dejan las acciones y relaciones, esto es los personajes y las tramas, lo ocupan las palabras” (1974: 73); aun cuando éstas, las palabras, sean descritas en su carácter “marino”, el cual sugiere en el texto una relación con la ausencia, el silencio y el pliegue entre principio y fin, es decir, ser su propio origen.

Así, el desplazamiento de la fábula, hacia la conformación de un espacio ocupado por movimientos del lenguaje, va a abrir desde el texto interrogantes sobre la enunciación literaria y su relación con el vacío y el decir. Al respecto, la fábula sería *lo que se dice y puede decir* en un lenguaje constituido por la ausencia y el silencio respecto a la representación y a la expresión, desde la perspectiva de Foucault (cfr. 1996: 66). Entonces, la literatura no puede estar compuesta por lo inefable, ya que el silencio de su lenguaje es una modalidad que permite, precisamente, la apertura a una fábula no determinada por un *decir* preconstituido, una fábula aconteciendo en la ficción. La fábula *se dice* porque corresponde a aquello contado o enunciado cuando el texto literario tiene forma narrativa. Por otro lado, la fábula *puede decir* porque sus elementos corresponden una confrontación abierta del sentido; esto porque el sentido no pasa por ella como un mensaje que descubrir o revelar, no hay un sentido realizado antes de su acontecer, sino una apertura a la búsqueda de sentidos posibles y nunca fijos en el espacio de la fábula; mucho menos en la movilidad fabulística de *Sabina*. En este juego, la confrontación implica, además, un impugnar persistente a cualquier imposición unidireccional de un sentido, así como a la resolución de su búsqueda en una suma bidimensional de significante y significado. De ahí que el sentido sea lo abierto en el lenguaje, lo que atraviesa la fábula en su posibilidad y libertad de *decir*, pero también en su particular ausencia y silencio.

Esta ubicación de la fábula como el *poder decir* de un texto se encuentra problematizada en *Sabina* por la reducción del recorrido narrativo a una fábula mínima, aunque abierta y desdoblada, a partir de la cual se configura, a su vez, un entorno contradiscursivo donde otras fábulas se esbozan y se desvanecen. Me refiero, inicialmente, a la “historia” de una mujer en un mirador de Acapulco observando el mar, en la cual su identidad

se vuelve imprecisa por su cercanía o duplicación en otra mujer que busca anécdotas posibles para una novela en proceso, así como por su contraste con un novelista ubicado en otra habitación del hotel. Es importante anotar, desde ahora, que la amplitud temporal de esta fábula mínima corresponde a un minuto donde no se cuenta nada más allá de su fascinación ante el mar, al término de las vacaciones, cuando está a punto de irse; así como la pretensión narrativa en la duplicación del personaje femenino y en el novelista escondido en su habitación. Al respecto, Evelyn Picón Gardfield señala que en *Sabina* se produce la confluencia de una historia triple:

La historia (¿?) de *Sabina* es por lo menos triple, aunque única: 1) es la crónica de un instante en la vida de una mujer [...]; 2) es el espejo que refleja a la artista en su proceso creativo [...]; 3) pero, sobre todo, es las dos cosas fundidas en una evasión del devenir del tiempo diacrónico hacia la muerte de Sabina, tanto personaje como novela misma. De ahí su unicidad. (1980: 681)

A partir de esta lectura, puede decirse que la dualidad entre lo unitario y lo múltiple está presente en el desdoblamiento de la historia en la novela. Hay una relación especular en esta convergencia: el ser único y diverso en un juego de reflejos de la ficción, la cual hace posible el acontecer múltiple y ambiguo de lo contado. Por tanto, entendida como espejo ficcional, esta historia –o historias– implica(n) una integración de elementos diversos no resuelta en *Sabina* por equiparación o por oposición: no hay relación de identidad entre ellas sino proliferación repetida y dispersa, al tiempo que se diluye toda contradicción o relación lógica. La novela escrita por Campos, *Sabina*, se refleja, al mismo tiempo, en la historia mínima de la mujer en el mirador y en las fábulas tentativas proyectadas y desdobladas a partir de ésta. El orden de estos experimentos fabulísticos es múltiple y tiene la forma de las cajas chinas –o muñecas rusas–, pero con la particularidad de que sostienen relaciones especulares entre sí e irrumpen en la escritura en una intercalación no sistemática. Éstas son, en general: a) una

novela en proceso de una narradora ambigua que enmarca otras; b) en ella se imagina una novelista frente a un escritorio de *rock maple* que, por momentos, parece ser esta misma narradora ambigua; c) al tiempo que se cuenta la fábula mínima de la mujer en el mirador; d) además, la novela marco y su fábula mínima se desdoblan en las fábulas posibles de una mujer sentada a los pies del promontorio, donde ambas narradoras oscilan entre la duplicación y la separación de la mujer-personaje en el mirador; d) y, por otro lado, dentro de la novela marco y su posible fábula, se inserta a su vez la novela proyectada por un “narrador” agazapado en la parte alta del hotel, la cual tampoco se resuelve y es solamente aludida indirectamente, sin cederle nunca la voz en *Sabina*.

Ahora bien, la denominada aquí novela marco establece una relación especular con *Sabina* como procedimiento de integración de lo disímil; sin embargo, esto no las vuelve nunca idénticas, debido a que una pertenece a la otra y al movimiento laberíntico de reflejos, pliegues y confusión del espacio literario. Se trataría, entonces, de una autorreflexión y autoimplicación siempre oscilante: ser y no ser *Sabina* esa novela que se escribe y se piensa en su interior. Además, dentro de la novela marco, con toda su ambigüedad, habría, fundamentalmente, dos novelas más, con sus propias dispersiones fabulísticas. La primera de ellas, la de la mujer al pie del promontorio –desdoblada en otras y duplicada, por momentos, en la novela marco–, destaca por las autoimplicaciones recurrentes con *Sabina*; sin embargo, la segunda, la del hombre en el hotel, se encuentra también integrada al texto como punto de contraste, es decir, como aquello que no se desea realizar, pero participa en este movimiento oscilante de las posibilidades de la fábula. Se añade, en esta integración, que la mujer del mirador será, de manera oscilante o intermitente, personaje de las múltiples novelas posibles.

Todos estos elementos conforman el orden no geométrico planteado por Campos, el pliegue o experiencia de lo diverso (ver cap. V). Esta anotación es relevante, dado que más allá de cualquier contraste posible, entre ellas se produce un encuentro de disimilitudes, a partir del cual se construye *Sabina*. Esto es porque todas las opciones se encuentran integradas a esta práctica literaria, no hay, por tanto, resolución ni anulación de ninguna de ellas, a pesar de que se indique su pretensión de desplazarse entre sí. A esto aluden las siguientes líneas del texto de Campos: “hay dos novelas, la de él y la mía, que se confunden y pugnan por abrirse paso y prevalecer y desplazar la una a la otra y las dos han estado viviendo una al lado de la otra, o como sobrepuestas o yuxtapuestas, estos siete días en que el azar nos reunió aquí, aunque no nos hayamos visto y, supuestamente, ni él ni yo sepamos de la existencia del otro” (269). Así, todas las fábulas delineadas forman una novela compuesta por otras novelas posibles, por su deseo, pero incluso por la diferencia o contraste que establece con otros textos aludidos o configurados en su interior, es decir, con la recuperación de textos ajenos y con la novela del hombre del hotel, respectivamente.

Sobre la condición especular de *Sabina*, Hugo J. Verani ha propuesto que más allá de un reflejo o novela dentro de la novela, se presenta una novela en proceso, con sus opciones y límites; es, por tanto, una novela “infinitamente diferida” (1976: 141). Éste último elemento marcado por Verani jugará un papel fundamental en la constitución del texto, pero considero que su posibilidad se ubica, precisamente, en el movimiento reflexivo, no sólo crítico, sino de autoimplicación entre las elecciones esbozadas y *Sabina*. En el siguiente fragmento puede localizarse un ejemplo de la conformación especular de *Sabina* y el juego que realiza entre el interior del texto y su reflejo con la novela en su totalidad:

La mujer que, desde el mirador, mira el mar pierde definitivamente cualquier posibilidad de ser ella misma y se vuelve personaje de ficción cuando alguien, que a su vez la mira como ella mira el mar, o imagina que la mira como ella imagina que mira el mar, la convierte en sujeto de una novela que sí se escribirá, o que sí se ha escrito, que muy bien podría ser *esta* novela, mientras que la novela que ella proyecta no se escribirá nunca, porque la naturaleza de su visión es la naturaleza del sueño y el papel para el que estaba destinada era el de representar, en la novela de otro o de otra, el de un personaje que proyecta novelas irrealizables o, por lo menos, irrealizadas. (371)

Además de la marca gráfica –cursivas– que pone énfasis en el demostrativo, esta relación especular se ve reforzada por las reflexiones efectuadas en la novela acerca de la posible organización de un relato que contar, debido a que *Sabina* presenta varias de las características referidas a la novela en proceso. En este juego de espejos, la impugnación de la fábula se encuentra autoimplicada en varios momentos del texto mismo. Uno de ellos, refiere explícitamente esta dispersión anecdótica presente también en la novela:

Volvamos al relato: será una historia deliberadamente dispersa, inexistente a primera vista, como un rompecabezas con muchas soluciones implícitas antes de ser armado; una historia singular para cada lector, mañosamente extraviada y seguramente depositada en la localización de un espacio y un tiempo irrepetibles, en el ir y venir de muchos personajes que únicamente pasan, sin detenerse un momento para configurar alguno de los destinos múltiples que podrían estarles reservados. (280)

En esta novela, la fábula está en el borde de su existencia, en el límite donde está a punto de desvanecerse y donde toda opción sugerida se impugna al paso y se suspende en una espera sin término. La posibilidad misma de otras fábulas apenas esbozadas es impugnada constantemente en el movimiento oscilatorio del deseo de encontrar unidad y su simultánea autodestrucción. Noé Jitrik ha destacado antes que la narrativa de Campos se mueve en dos direcciones: difuminando y precisando. Para este autor, la relación de estas dos orientaciones puede ser conflictiva o simplemente contrastante; toma como ejemplos, principalmente, los

títulos de sus novelas. La proliferación de frases y la tendencia a enumerar en *Sabina* forman parte de esta posición liminar entre las posibilidades de escribir una novela y la de destruirla en el proceso; en síntesis, la desaparición persistente de una estructura y de una narración uniforme o unitaria, a favor de un juego entre deseo y recurso, desorden y sistema, invención y modelo (ver Jitrik, 1987: 146-147, 151).

Al respecto, me parece importante destacar la confluencia o pliegue entre las dualidades señaladas y, especialmente, su relación con la búsqueda de una “historia única” y su desaparición persistente. En *Sabina*, se insiste en esta oscilación entre búsqueda y pérdida de la fábula; en el primer caso, se hablará repetidamente de “esta manía de querer encontrar la historia única donde todos, incluyéndome a mí, pudiéramos acomodarnos” (273). Aspiración lanzada a la multiplicidad casi de inmediato, cuando se anota: “Te engañas. No hay una historia. Hay muchas historias y todas merecen ser contadas” (274). Esta última característica se encuentra autoimplicada, además, en la suspensión espacial del hotel, ese pliegue donde nada parece ocurrir y donde, al fin de las vacaciones, todo está a punto de terminar:

lo único que ocurre realmente es el ir y venir despreocupado de los vacacionistas y la revelación que espera un personaje atacado por la manía de querer encontrar “la historia única” tendría que ser, forzosamente, una revelación decepcionante: que la aspiración a encontrar una historia es la única historia que podría contarse. (351)

El deseo involucrado en la búsqueda se encuentra estrechamente ligado con la configuración de la novela como trayecto reflexivo, donde el recorrido cobra relevancia por encima de la posibilidad misma de concretar una anécdota. De esta manera, en la pregunta por la posibilidad de la fábula, el encuentro de las dualidades mencionadas –oscilación del punto de vista y el itinerario de la escritura– conduce a una simultaneidad de lo no contradictorio. Hay algo que, finalmente, puede contarse: el deseo de encontrar una historia integrado a la escritura

misma, al grado de constituir su única historia posible. Así, el “ir y venir despreocupado de los vacacionistas” se presenta como repetición de esta travesía oscilante, donde la travesía misma, es decir, la búsqueda y el deseo, prevalecen sobre la realización anecdótica.

En esta línea, la convivencia de lo diverso es favorecida por la forma abierta que asume la fábula al constituirse como interrogante en el espacio ficcional; configuración explícita en el siguiente fragmento: “¿Qué cuál es la historia? ¿Es una novela sin historia? ¿Es un continuo por donde pasan muchas historias, historias casuales que coinciden por el azar de una mirada o de una memoria? Ninguna historia es importante” (329). Esta apertura anula toda resolución lógica, reiterada por la impugnación hacia la historia misma al final del fragmento. A la par, se insiste en la dispersión y carencia de un centro modelador mediante la participación posible del “azar” como eje vacío de sus desdoblamientos. De esta manera, la integración se presenta en su límite, en ese borde donde está siempre disputándose el espacio con la desintegración acechante. Sobre este punto puede leerse en la novela: “Tuve la sensación de que todas las piezas estaban ahí, pero supe que me sería imposible juntarlas” (365).

No parece existir, finalmente, un “hilo de Ariadna” que permita dar cohesión a su escritura; por el contrario, la figura del laberinto adquiere relevancia como espacio de la oscilación múltiple en la fábula. En ella persiste la regularidad de lo disperso en la composición anecdótica y en el entramado múltiple de itinerarios posibles, desde los cuales se entablan las primeras implicaciones con la espacialidad de su lenguaje y con su configuración en otros enunciados existentes.

En un diálogo abierto con figuras espaciales presentes en otros enunciados culturales, pensar en laberintos, invita a realizar un retorno hasta la mítica Creta. A pesar de que en *Sabina* no se propone explícitamente una relación directa con este laberinto, sí está presente una alusión a este entorno mítico en la figura del Toro y su liga doble con la tierra y con el mar, señalada desde la ubicación temporal de la mujer en el mirador en el mes de mayo: “Si abril es el mes más cruel, mayo es el más inocente, el más inofensivo. El signo de Tauro está ligado a la tierra, a Venus, a la fertilidad. No olvides que el Toro, en la mitología griega, se asociaba íntimamente a Poseidón” (329). Esto es porque en algunas versiones del mito helénico, Poseidón regala al rey Minos un Toro, del cual se enamora Pasífae y nace el Minotauro. Se cuenta, además, que en el palacio de Cnosos –en la isla de Creta–, Minos mandó construir un laberinto para esconder al Minotauro, una bestia híbrida, mitad hombre y mitad toro; bestialidad a la que Teseo, el héroe, da muerte. Dice el mito que Ariadna se enamoró de Teseo y le dio el extremo de un “hilo”, con el cual logró encontrar el camino para salir de él. Después de su triunfo, Teseo había prometido casarse con ella, pero la deja dormida en la isla de Naxos. En algunas versiones, tras el abandono de Ariadna por parte del héroe, se menciona cómo ésta se convierte en esposa –por voluntad o engaño– de Dionisio o cómo, al verse sola en la isla, ella se suicida a la orilla del mar (ver Falcón Martínez y otros, 1989).

Desde la constitución helénica del mito mencionado, el laberinto llega a vincularse con la posibilidad de perderse en la búsqueda del Minotauro y con la ayuda amorosa de Ariadna que sostiene el “hilo” del trayecto, el cual puede leerse como guía o recorrido narrativo del héroe mismo. Sin embargo, la proliferación de voces y anécdotas, así como el autocuestionamiento de ejes seguros en el espacio de *Sabina* ponen en duda esta posibilidad:

no hay un héroe, el plano narrativo es mínimo y disperso, pues persisten las múltiples búsquedas en un entorno heterogéneo. En *Sabina*, el “hilo” se ha perdido y la figura del laberinto conduce al trazado de lo múltiple. No existe un trayecto firme en el relato de la novela; como señalé anteriormente, no parece haber un “hilo de Ariadna” que permita recorrer su espacio, encontrar al Minotauro y cumplir con el recorrido heroico. Puede, entonces, relacionarse más con la pérdida de centro en el laberinto configurada en algunos discursos modernos, donde el Minotauro ya no precede al espacio que lo contiene, se vuelve uno con él y se configura en su propia búsqueda.

La muerte de Ariadna y la “traición” de Teseo son retomadas, por autores como Nietzsche, Deleuze y por el mismo Foucault, a manera de figura de un giro de pensamiento donde no hay ya un “hilo” conductor o guía del conocimiento o la moral representada por el héroe en el relato épico. Al respecto, Deleuze apunta: “Ariadna es la que sujeta el hilo en el laberinto, el hilo de la moralidad. Ariadna es la Araña, la tarántula. Una vez que Nietzsche lanza una llamada: ‘¡Colgaos de este hilo!’ Será necesario que la propia Ariadna realice esta profecía” (1997: 143). Por su parte, Foucault plantea que en el pensamiento occidental “Ariadna se ha colgado”, para referir que éste debe buscar ahora su propia moralidad, construir sus propias rutas sobre la marcha, ante el fin de la filosofía de la representación y la apertura a una filosofía de la diferencia (1999a: 325-327).

Pero no sólo en este campo se realiza esta transmutación, el arte moderno, como anota Deleuze: “se convierte en este caso en un verdadero *teatro*, hecho de metamorfosis y permutaciones. Teatro sin nada fijo o laberinto sin hilo (Ariadna se ha ahorcado). La obra de arte abandona el campo de la representación para convertirse en ‘experiencia’, empirismo trascendental o ciencia de lo sensible” (1997: 101). Podría leerse, entonces, como una

reinención del mito donde el Minotauro, Dionisio y el laberinto son disfraces, máscaras o repeticiones de una búsqueda infinita, sin modelo a seguir y sin la compañía segura del hilo, ahora roto, de Ariadna.

El laberinto en esta reinención se ha vuelto dionisiaco; por ello, puede afirmarse que como figura “no conoce ya más arquitectura que la de los recorridos y los trayectos” (Deleuze, 1997: 147) y que su constitución es la de “lo disimétrico, lo tortuoso, lo irregular, lo montañoso, lo escarpado” (Foucault, 1999a: 325). En *Sabina*, aparecerá una idea cercana con la propuesta anterior, cuando por autoimplicación se indica: “El trazado incierto del laberinto alberga todo lo que es informe, caótico, desorganizado” (277). Desde esta perspectiva, el laberinto se presenta como una figura relacionada con lo disperso, invitación a un recorrido donde búsqueda y pérdida se suman y son partícipes de él. Con este giro, el relato épico desaparece también, Teseo ya no logra salir del laberinto, ya no es el héroe, porque no había un monstruo cierto que derrotar y porque el texto o tejido de Ariadna ya no otorga la seguridad de aquél ovillo. Tanto en la fábula como en el espacio literario en su totalidad no hay un centro estable que reconocer o un Minotauro ajeno al tránsito mismo del laberinto, porque al borrarse la figura del héroe, la del Minotaturo-laberinto adquiere consistencia ya no como destino, sino como espacio de la búsqueda misma. Por ello, Foucault apunta, ante el fin de la representación en el arte, que en la literatura moderna: “Es el laberinto lo que hace al Minotauro: no a la inversa” (1999a: 282).

A partir de la figura del laberinto aunada a la muerte de Ariadna –hilo del relato, guía y posibilidad épica–, la espacialidad del lenguaje en *Sabina* puede vincularse con la *teatralidad* del trayecto: su *estar aconteciendo*, así como con la dispersión y postergación del sentido por la puesta en conflicto del *decir* en el texto; elementos que serán retomados directamente un

poco más adelante (ver apart. 6.3). Así, la fractura con la representación abarca tanto al conocimiento como a la fábula y a la ficción misma. En *Sabina*, esta figura y las autoimplicaciones recurrentes en la obra permiten apuntar el paso de su fragmentación anecdótica a un espacio ficcional donde lo unitario es puesto, también, en entredicho.

Por otra parte, en la espacialidad interior de la obra, la figura del laberinto es mencionada reiteradamente con relación al trazado ya no sólo de una fábula, sino de todo el orden novelístico. En un movimiento de autoimplicación, al inicio una voz autorreflexiva anota que la forma de la novela en proceso es “la del laberinto que se abre pronto a una espléndida escenografía” (276). No es un diseño geométrico y, no obstante, la dispersión propia del laberinto conduce a una cohesión de todos sus elementos; reasegura, de esta manera, la imagen del trayecto infinito a través de un espacio propicio para la vacilación: el de una escenografía que funciona como simulacro o vacío de modelo original (ver cap. III: 100-104). Porque, como anota Mier: “Pensar la escenografía es también reflexionar sobre la distancia entre lo mirado y el mirar, esa distancia que funda la escritura, ese vacío entre la voz y la mirada que se torna en reflexión sobre el acto de contar” (1998: 382); reflexión que interrumpe el acto narrativo y promueve su discontinuidad.

En coincidencia con su función en el espacio ficcional, el laberinto es, a la par, una figura múltiple o desdoblada. La ciudad, la plaza, las islas y el hotel mismo forman parte su acontecer proliferante, es decir, de esa saturación de figuras entremezcladas en torno a itinerarios dispersos, esperas e inminencia. El desdoblamiento figurativo del laberinto más reiterado en *Sabina* se produce con Venecia. Inmediatamente después de afirmación citada sobre el diseño de la novela, se añade: “No puedes olvidarte de Venecia. Venecia de las ciento dieciocho islas” (276). Se amplifica, así, esta figura sobre su propia dispersión, pero ahora en

múltiples y no sistemáticos recorridos navegables: un laberinto de canales, de agua transitable, donde ya no se formula el encierro acuático característico de su primera novela¹.

Al mismo tiempo, el pliegue entre Venecia y el laberinto remite a su carácter plural: acumulación de islas en un solo diseño, unidad y diversidad. La isla es equiparada en la novela con el espacio de la utopía: “Isla = lugar utópico por excelencia” (367); un no-lugar, un simulacro². De Venecia, por su parte, en una ambigüedad respecto a la mujer mencionada en el segmento, se anota: “Siempre le han gustado las ciudades que parecen un milagro o un espejismo. La persigue y la asedia, como un amante, la imagen de Venecia” (364). El laberinto que se abre a una escenografía y la ciudad-espejismo se superponen en el encuentro de su artificialidad: imágenes con apariencia real de un objeto inexistente o, en el caso del espejismo, situado en un lugar distante. En cuanto a la ciudad-milagro, esta imagen remite a lo inexplicable, porque no puede establecerse ningún parámetro lógico para su descripción.

En este carácter incierto reincide la vinculación del laberinto con una plaza, espacio abierto y congregante, centralidad difusa en una ciudad fragmentada: “El laberinto y la gran Piazza: la Piazza deslumbrante detrás de la cual se agazapaba el silencio, la oscuridad y la muerte. Una novela calcada sobre el diseño de Venecia: el laberinto y la plaza” (277). Así, por la autoimplicación referida en estas anotaciones, se ve retomada aquí una serie de repeticiones de los juegos de lo abierto, disperso, caótico, transitable, múltiple, como se ha venido puntualizando.

¹ La figura de la ciudad será recurrente en las escrituras de la autora. En *Un heroísmo secreto* (1988), anota: “La noción de *ciudad* y la de *texto*, vinculadas en feliz alianza, aluden a un orden que se articularía donde antes era el caos, a una forma que emerge de lo indiferenciado: un espacio real o un espacio imaginario, un cosmos, se constituye como se aísla un espacio sagrado en el espacio profano” (1988: 105). Por su parte, en *Celina*, el último relato titulado “La ciudad”, apunta ya a una configuración laberíntica (cfr. Campos, 1997: 238-253).

² Los juegos imaginarios sobre la isla serán más recurrentes aún en *Eurídice*, por lo cual será en el siguiente capítulo cuando se exploren algunas de sus implicaciones.

Pero no serán los únicos espacios que intervengan en esta integración de lo heterogéneo y aporten sugerentes relaciones. Se recuperan para ello, principalmente, dos lugares privilegiados para hacer hablar lo transitorio: los espejos de feria y el hotel. En el plano de la anécdota mínima y su vacilación, la primera imagen se propone como descripción posible del diseño novelístico; por otro lado, el hotel se relaciona con el laberinto como parte de la escenografía que enmarca al mirador. Al mismo tiempo, el hotel se interpreta en el texto como “la mejor localización simbólica de la vida” (274); precisamente porque refiere a lo transitorio, el estar a punto de volver a un origen distante –borrado o imposible–, ante la posibilidad de abrirse a espacios de inmensidad y desconcierto: el mar, el viaje imaginario e, incluso, la muerte. Estas configuraciones se presentan a través de una voz reflexiva que propone y cuestiona:

Si yo pudiera dibujarte la novela como un puro esquema formal, les correspondería el laberinto y sería un laberinto de feria, tapizado de espejos deformadores, de esos que alargan las figuras o las inflan desmesuradamente. ¿Y la escenografía? ¿Te refieres al promontorio, al mar o al hotel? El hotel es también el laberinto, frente al promontorio solitario en medio de la noche. No. Simplemente es un hotel ligeramente deteriorado (291)

Los espejos deformantes otorgan al laberinto la tendencia a la no reproducción o copia de ningún modelo, puesto que la perversión de la forma se encuentra presente y establece una escisión sobre la imagen especular. La feria, por su parte, está relacionada, como el hotel, con la disipación: un aspecto lúdico, aunado a esa supuesta “vanalidad” o “poca importancia”, incluso errática, de lo escrito. Por ejemplo, cuando se menciona: “Es la novela que no debió escribirse, que a nadie le interesaba ver escrita” (270); o “Mi absurda necesidad de justificar la necesidad de lo innecesario, de racionalizar las intuiciones, de convertir en discurso literario los presentimientos más incipientes, los que hubieran podido quedarse tranquilamente sin ser

formulados y sin que a nadie le importara un comino” (310-311); así como en la impugnación de pretendidos códigos literarios cuando se anota: “El mayor error consiste en situar la novela en Acapulco. Acapulco nunca existirá como espacio literario. Recuerde: la tuberculosis sí se cura. Atiéndase” (348).

Por otro lado, el laberinto se convertirá simultáneamente en denominación para el espacio ocupado por el hombre del hotel: “Él está en ese cuarto que llaman *El laberinto*” (267). La imagen oscila en este momento y entra en tensión con la borradura del contraste entre la narradora de la novela marco y el novelista masculino. Sin embargo, un elemento marcará la diferencia sobre este punto: la distinción entre la apertura y mirada hacia el mar, la cual abarca a los sujetos femeninos, un laberinto-viaje-trayecto-ciudad; y el cuarto-laberinto como un lugar cerrado, donde se encuentra un sujeto solo, aislado y escondido con pretensiones de escribir una novela al estilo de *A sangre fría*, donde se esfuerza por incluir a la mujer del mirador como personaje (311-312). Entonces, podría decirse que este cuarto-laberinto responde todavía, por sus posibilidades novelísticas, a aquél laberinto de Creta, el de la fábula contada y no sólo eso, sino “documentada”, como en la novela de Capote. Mientras que la presencia del mar abierto a la mirada corresponde a esa trayectoria no marcada, invita a la navegación y a trazar rutas diversas.

Una pugna se produce al interior de *Sabina* entre estas dos opciones: se cuenta el esfuerzo del novelista de *El laberinto* por eliminar “las inclinaciones hacia el sueño, el ensueño, el frenesí o al tentación de la locura”, a través del “buen sentido y mediocridad de sus aspiraciones” (335). Pero en *Sabina* misma no lograrán ser eliminadas: la tendencia al ensueño y el delirio del sol a las cuatro de la tarde interfieren en la mujer del mirador y las narradoras. Por ello, como señala Pacheco, sólo puede contarse la búsqueda misma de contar,

con sus pugnas internas, su vacilación y sus desplazamientos; un mostrarse de la fascinación del arte moderno ante el espectáculo de su propia destrucción, donde en *Sabina*: “el tema de la novela se ha vuelto la dificultad de escribirla” (1974: 72).

El laberinto no es, entonces, una pérdida concretada, sino la persecución de la novela misma y su posibilidad de existencia como enunciado. En un sentido cercano, anota Deleuze: “El laberinto ya no es el camino en el que uno se pierde, sino el camino que vuelve. El laberinto ya no es el del conocimiento y la moral, sino el de la vida y el Ser como ser viviente” (1997: 148-149); y refiere con ello a un constante devenir del ser, a su acontecimiento fuera de los márgenes de lo predeterminado por una sustancia o semejanza constitutiva. El ser, es, entonces, el *ser* de la diferencia y de la repetición posible. El laberinto es el acontecer persistente y, por tanto, completo en su incompletud radical. Esto porque, como se ha observado, la figura del laberinto rebasa la alusión textual explícita en varios momentos de la escritura, para coincidir con la dispersión propia de esta práctica literaria en su conjunto y con la composición de la novela en proceso planteada en ella.

En este juego de reflejos, la configuración laberíntica desborda, además, la estructuración textual para ceder paso a una actitud crítica frente a la posibilidad narrativa y su unidad. Esta figura permite, entonces, referir una posición del enunciado en *Sabina* respecto a otras prácticas literarias y a los juegos que establecen con el retorno, el trayecto y el acontecer. En *Función de la novela*, Campos recupera la figura del laberinto para señalar la “forma abierta, compleja, intrincada” del *Ulises* de Joyce y ubica en ella la posibilidad de captar esta novela “en un solo golpe de vista [...] como una totalidad” (cfr. 1973: 101-102). Considero que esta afirmación es susceptible de extenderse a *Sabina*, ya que, como he señalado, en ella el diseño del laberinto se encuentra no sólo autoimplicado por la autorreflexión de la escritura;

además, su apertura se produce mediante esta conformación del retorno constante, los trayectos y la repetición en un espacio ficcional, donde el relato ha dejado de ser el eje conductor y el laberinto se presenta como figura de esta dispersión. Sobre este punto, tratan las siguientes líneas también de *Función de la novela*:

Pero ¿qué ocurre con el relato, con esa sucesión discursiva del lenguaje que constituía la narración, cuando se empieza a percibir la imposibilidad de una cercanía, aunque sea ilusoria, con un significado que inscriba al hombre dentro de una totalidad articulada y finalista? El novelista se enfrenta, desde los primeros años el siglo XX, con el desgarramiento del hombre en sus relaciones con otros hombres, con su mundo, consigo mismo. Aun aquel mundo interior donde podía refugiarse Louis Lambert se fragmenta y devuelve su fragmentación sobre el mundo de afuera, cuya objetividad es cada vez más dudosa y que acaba por ser “arrastrado” al espacio interior que para un novelista como Proust ofrece todavía muchas garantías de articulación pero que, para alguien como Joyce, es tan laberíntico como la realidad exterior. (1973: 39)

Así, en la búsqueda moderna de una forma novelística, la autora destaca entre las múltiples opciones narrativas, dos direcciones fundamentales: las de Proust y Joyce. La prosa del primero admite, desde su perspectiva, aún la posibilidad de *contar*: “En Proust el relato sigue cumpliendo su función organizadora de la realidad”, a través de la memoria que otorga el efecto de continuidad en la invocación de la vida, a pesar de la fragmentación del hombre y su interioridad (cfr. 1973: 39-40). En cambio, en el *Ulises*, el relato asume la figura de lo caótico, lo fragmentado como construcción de la obra-laberinto, donde “el mundo no es ya algo susceptible de ser narrado” y el artista debe permanecer, parafraseando a Campos, invisible en la obra –detrás, al lado o sobre ella–, en una especie de indiferencia. En la novela joyceana, por tanto, el “hombre es un antihéroe”, pues participa de la configuración de lo trágico, lo sórdido y lo monstruoso de una integración del caos al espacio literario, llevado a su extremo en *Finnegan’s Wake*, pero presente también en *Retrato de un artista adolescente* (cfr. 1973:

42-44). Al respecto, *Sabina* tomará distancia de la escritura de Proust desde sus primeras líneas, cuando señala:

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 como habría terminado, porque sería otro el narrador y no habría nenúfares ni campanarios ni playas de Normandía ni, sobre todo, esa confianza inconcebible en el poder de la palabra. Ésta es, sería, mi novela y la frase de Proust, después de todo, no hubiera servido. (261)

En el fragmento citado, se impugna incluso la identidad de este texto con una novela, lo cual se realiza, precisamente, mediante un distanciamiento de *En busca del tiempo perdido*. La diferencia se plantea en *Sabina* tanto en la voz narrativa, como en la posibilidad de realizar en su espacio el ejercicio de la memoria y conferirle a la palabra, de esta manera, la capacidad de traer consigo ese efecto de continuidad vital o invocación. En este texto de Campos, el narrador será otro, puesto que el enunciado ya no puede sostenerse en el eje anecdótico: la memoria se dirige al vacío, al tiempo que la palabra se corresponde con él. *Sabina* se aparta de esa “confianza inconcebible” en la palabra, primero, mediante una escritura desprovista de uniformidad en su relato, en su voz y en la recuperación por medio del recuerdo.

Sobre este punto, Raymundo Mier ha anotado que en *Sabina*: “La memoria no es otra cosa que la insistencia del vacío, de la extinción, en el trayecto narrativo. La escritura rehúsa el desconsuelo de la identidad y de la plenitud de la palabra, de la imagen, del recuerdo, para afirmarse sólo en ese retorno del quebrantamiento del relato” (1998: 371). De acuerdo con esta lectura, el movimiento será doble: más que un rechazo a la memoria, a la unidad o al relato, se produce un juego entre su deseo y la dispersión que lo disuelve o mantiene al punto de su inminencia. Por ello, Mier añade:

La memoria, esa otra vertiente del deseo, se halla en el origen mismo de la narración. Pero no sólo como nostalgia, sino como algo más poderoso: *nostalgia de algo que jamás ocurrió*, nostalgia fijada en el recuerdo de una experiencia vacía, inefable; nostalgia irreparable, pero a su vez inquietante, insistente, implacable en su repetición, en su afirmación de fragilidad y de vida. La escritura no es otra cosa que la fijeza del deseo de ese escribir, la espera perpetua de lo inminente. (1998: 386-387)

Campos ha señalado en *El oficio de leer* que la memoria es “la esencia del oficio de escribir” (1971: 19). Sabina no rechaza esta postura, sino que la problematiza en su distancia con la escritura de Proust y en la configuración del recuerdo vacío, de la pérdida persistente de la posibilidad de contar a partir de la memoria. Se trata, entonces, de una especie de memoria escamoteada, una trampa donde ella misma se multiplica al tiempo que se diluye. Así, en el texto se habla de la memoria como algo que es necesario evadir, como una trampa y como un ejercicio inútil (283-284); al tiempo que se produce sobre ella una indecisión respecto a su papel en la novela, cuando se anota la existencia de varias memorias concurrentes en el espacio literario:

Las alternativas del relato que pretende imponérsele al personaje del mirador son múltiples por el tono, los matices y las vertientes pero oscila, principalmente, entre la recurrencia de imágenes marinas, algunas espléndidas y otras fatales; una memoria literaria que cada vez se distingue menos de la otra, la memoria de la realidad; una memoria familiar, que se cuela de una manera intrusa e imprudente, pero alentando a la vez la certidumbre de que sería, en definitiva, la única susceptible de integrar un relato coherente al sellar, en la ficción, la historia soterrada transmitida por generaciones, aferradas al origen como esas casas cercanas al mar que tienen más de navíos que de moradas terrestres; la memoria colectiva, digamos, común a todos lo que hubieran leído los periódicos alrededor de 1970; la memoria de alguien que ya ha escrito textos ficticios, cuyos ambientes y personajes no dejan de asediarla; la memoria de quienes esperan en el cuarto refrigerado; la memoria, casi en blanco, de una fotografía a la caza de instantáneas; la memoria de un escritor que podría parecerse a Truman Capote; la memoria de una narradora obsesionada con el dilema de Hamlet; la memoria de una mujer que vivió de niña la guerra de España; la memoria de alguien que conoció a Gabriela Mistral y, por supuesto, *mi memoria*. (360-361)

No puedo dejar de destacar, además, que esta multiplicidad de memorias oscilantes en el espacio literario es descrita a partir de subjetivaciones ambiguas, es decir, por identidades diluidas en la novela y difícilmente discernibles entre sí. Por todo ello, la relación de la escritura con la memoria múltiple y bordeada por la impugnación favorece su posicionamiento como margen de un vacío: un retorno que conduce al hueco de una “memoria nocturna”, a partir de la cual se configura su diferencia respecto a las dos direcciones narrativas planteadas. Si la memoria narrativa de Proust no puede funcionar ya en *Sabina* es, también, por la “incidencia intrusa” de esta memoria provocadora de sombras, delirio, locura y pulsión suicida (352). Entonces, no se puede regresar realmente a ningún punto anterior, porque no hay un “punto de partida” en el cual refugiarse (351).

Esto se produce en la novela, mediante afirmaciones de la necesidad de retorno correspondientes a la recuperación de textos literarios ajenos, pero coincidente con una impugnación de esta posibilidad y el establecimiento de la diferencia con las citas y alusiones incluidas en el modo de la *machaconería de la Biblioteca* referida antes (ver cap. III: 95). “Ya se ha escrito todo o casi todo” (267), se anota en *Sabina*, no hay originalidad o promesa en ninguna escritura, pero sí repetición en la diferencia de cada texto y acumulación en un libro que relate los otros libros en la paradoja de estar incluido o no en sí mismo; eco de la imagen descrita por Borges en *La biblioteca de Babel*.

Muchos pueden ser los ejemplos sobre esta recuperación-impugnación, transcribo uno relacionado también con la obra de Proust y con la memoria, donde el olvido, la sombra, participa de este movimiento:

Marcel, al morir Albertine, trata de encontrar en la memoria las pruebas de su maldad, como para experimentar menos el dolor de la pérdida. No lo recuerdo. Confieso que no lo había evocado, que no lo tuve en cuenta. Es uno de los relatos más bellos que he leído en español. (282)

En él, la memoria es aludida como una manera de deshacerse de la pérdida, sin embargo, al encontrarse bordeada con el olvido y con la no evocación, este “dolor de la pérdida” sigue estando presente como una especie de “sombra”. Como señala Mier: “La escritura, leemos en Julieta Campos, no surge de la evocación, es la propia escritura la que inventa su pasado, sus imágenes, su obsesión misma” (1998: 371). Así mismo, destaca la línea final del fragmento citado de la novela, donde se anota, sin mayor reparo, la lectura en español del texto de Proust: juego de apropiación, pero también juego deformante, dado que se ha leído una traducción, un texto otro, donde subyace una pérdida; como diría una frase ya de uso común, una especie de “traición”.

Por otro lado, si bien el texto admite la forma laberíntica de la odisea joyceana, *Sabina* toma distancia de ella mediante el énfasis de lo inconcluso y la inminencia propias de la construcción gerundial del presente. Esto porque la novela se dibuja en la oscilación de lo que está aconteciendo con su carga de presente y como lo no realizado, lo inexistente, lo inacabado, como una “novela a futuro” (272) o como el espacio plegado de una multiplicidad temporal no resuelta, pero siempre retornando a la imagen de la mujer en el mirador (344). Así, a partir de la dualidad de direcciones abiertas por los textos de Proust y Joyce –aludidos directa o indirectamente–, la relación de la novela con la obra del primero se ubica en la pregunta por la posibilidad de “un texto escrito para recuperar un tiempo mítico, un instante proustianamente perdido hace veintidós años”. Por su parte, con la del segundo va a localizarse interpretativamente en la opción de “un texto que no pretende sino consignar unos

cuantos hechos concretos de los que puede tenerse absoluta certidumbre y que se inscriben nítidamente en el presente” (351). Al respecto, *Sabina* cuestiona su proceso de escritura interior sobre estas dos líneas, para marcar su diferencia con ellas, fundamentalmente, en la “memoria nocturna” y la integración de presente y futuro mencionada antes. En *Sabina*, el instante perdido hace veintidós años, según se anota en el texto, ya no es recuperable, así como el futuro previsto por la novela posible no llega a concretarse; pero ambos violentan el eterno presente de la enunciación en un guiño de apertura al vacío. Sobre este punto, anota la autora en *La imagen en el espejo* (1965):

La trama solía ser una historia bien construida, con un principio, un desarrollo y un desenlace. [...] ¿Y ahora qué hay? Hay un mundo en el que las cosas están sucediendo sin acabar de suceder o en el que no sucede nada, en donde nada se sale de un presente inevitable e irresoluble como en Beckett, en donde todo está *a punto de, sin acabar de*, en suspenso, un mundo donde no hay desenlaces, donde el futuro es imprevisible, donde el pasado es inoperante, donde no se puede dar cuenta de nada salvo de lo que *está siendo* en un instante que no corresponde a una sucesión temporal orgánica, que sólo puede compararse con otros instantes igualmente dispersos pero igualmente reales, con esa realidad que tiene únicamente el presente. (1965: 79)

La dispersión y la apertura se ciernen sobre los altibajos de la memoria, donde los sentidos de pasado y presente son problematizados en una escritura que apunta a la inminencia infinita. En ello, Mier ha visto la construcción de una paradoja: “La escritura aparece en Julieta Campos como postergación del texto aunque también paradójicamente, como la inminencia de su aparición”, principalmente en *Sabina* y *Eurídice* (1998: 372). Sin embargo, considero que el énfasis del texto no descansa en la contradicción, sino en la convivencia, pliegue o encuentro de estas posibilidades aparentemente confrontadas. En *Sabina*, se presenta como juego de contradicciones eludidas:

Todas esas contradicciones serían secundarias, si no fuera porque las sustenta un fundamental: la que se da entre esa incandescencia que baña al promontorio, al mar y al personaje, una luz rotunda e inocente, que no es producto de la imaginación sino destello indubitable de la realidad y que justificaría un minuto infinito de felicidad absoluta y la incidencia intrusa de una memoria nocturna, grávida de sombras, de terrores y de fantasías, síntoma de esa tensión siempre sospechosa entre la razón que suscita los desarreglos del alma, las evasiones de la locura y aun la tentación diabólica del suicidio. (352)

La inminencia en el juego de la memoria y la escritura a futuro toma la forma, en esta novela, de la impugnación, entendida como afirmación no positiva, suspensión y apertura en la búsqueda reflexiva. Una afectación se produce a partir de ella en la fábula, la configuración de la voz y los puntos de vista, que conlleva un énfasis sobre el régimen ficcional de su habla, así como al espacio liminar de la trasfábula, es decir, a esa especie de “teatro de sombras” donde las voces “sin cuerpo” pugnan entre sí en su variabilidad, multiplicidad y divergencias (ver cap. II: 43). Hay, entonces, un traslado de la atención de la fábula al espacio ficcional y la trasfábula que configura la diferencia constitutiva de *Sabina* frente a otras opciones narrativas, esbozadas en las líneas precedentes desde las direcciones de Proust y Joyce, aludidas en la novela misma³.

En síntesis, la indagación sobre la singularidad de la fábula en *Sabina* se ha planteado aquí como una forma de entender la práctica literaria a través de su realización, en este caso, discontinua, dispersa y proliferante. En esta línea, la figura del laberinto incide en los modos de buscar e impugnar la continuidad y unidad de una historia: cercanía y distancia con otros enunciados novelísticos, así como con otras prácticas discursivas, que permiten destacar

³ Es importante volver a aclarar aquí que la noción de diferencia contempla el cruce de regularidades con otros enunciados existentes y no hay en ella rastros de la noción de originalidad, descartada ya en los planteamientos foucaultianos. Esta propuesta se localiza en varios textos del autor, retomo aquí un fragmento de *El orden del discurso* (1970) al respecto: “Cuatro nociones deben servir pues de principio regulador del análisis: la del acontecimiento, la de la serie, la de la regularidad y la de la condición de posibilidad. Se oponen, como puede verse, término a término: el acontecimiento a la creación, la serie a la unidad, la regularidad a la originalidad y la condición de posibilidad a la significación” (Foucault, 2004a: 54).

diferencias y regularidades que llegan a autoimplicarse también con el espacio ficcional. Interesa ahora, la importancia de la movilidad en la subjetivación en *Sabina*, al tratarse de un elemento integrante de la constitución del texto como trayecto o búsqueda al infinito.

6.2. Las sombras del yo: la experiencia del afuera y el compañero

Deja, iba a decir deja todo esto. Qué importa quien hable, alguien ha dicho qué importa quién hable. Habrá una marcha, formaré parte de ella, no seré yo, yo estaré aquí, me diré lejos, no seré yo, no diré nada, habrá una historia; alguien intentará contar una historia.

Samuel Beckett, *Textos para nada*

El énfasis de *Sabina* hacia su espacio ficcional y la densidad de su trasfábula encuentran su correlato en la construcción de una voz impersonal, donde los hablantes se difuminan en la variabilidad y cuestionamiento constante del punto de vista y, en general, del sujeto. Para Mier, en la escritura de Campos:

La frase adquiere sus ecos perturbadores porque esa voz se torna impersonal, es un súbito arrebato de la escritura misma. [...] La voz narrativa se quiebra en un movimiento reflexivo. En la narración de Julieta Campos irrumpe la reflexión de la escritura sobre sí misma para describir su propia discontinuidad, su disgregación: el texto parece volcarse enteramente sobre esos fantasmas súbitos, sobre esas escenas que se suceden para después regresar, iguales o apenas transformadas, desplegadas como variaciones infatigables. (1998: 371)

No importa ya quien habla, sino el pliegue de la voz en el lenguaje, donde los sujetos son únicamente máscaras sin rostro; voces que se pierden en ecos de sí mismas, donde destaca un escamoteo de la atribución a un hablante. Al respecto, la siguiente anotación en *Sabina* es susceptible de leerse para sí misma por autoimplicación: “Las voces retumban sordamente en

el calor, como si alguien hablara dentro de una botella que contuviera a otra, que contuviera a otra, que contuviera a otra” (266); y, también: “Yo no soy yo. Yo no existe. No hay más que una ficción de personaje, a la que ni siquiera he pensado en ponerle un nombre” (293). En esta novela, la voz es también una especie de “sombra” entre la unidad y lo diverso, con implicaciones respecto a la desaparición-integración de subjetivaciones: sujetos anónimos que son apenas voces, matices en el punto de vista o bocetos de personajes en la trasfábula.

Ante la carencia de uniformidad en esta construcción, la novela se sostiene en una escisión de la subjetividad, dado que ésta sería reconocible apenas, por momentos, mediante diversas marcas que, a pesar de todo, no dejar de oscilar: 1) deícticos de persona que delinear mínimamente la posición de voces, puntos de vista y personajes, pero pueden llegar a confundirlos en fusiones y distancias diversas; 2) reiteración de la pertenencia de la mujer en el mirador a varias historias, así como la configuración de otros esbozos de personajes en fábulas posibles de los múltiples novelistas, aunada al pliegue momentáneo entre algunas de estas subjetivaciones difusas –muchas inminentes y no concretadas– y la mujer que busca una historia.

Así, el sujeto-mujer del mirador constituye la imagen casi detenida de un personaje sobre el cual se ciernen vacilaciones y oscilaciones no sólo anecdóticas, sino en modos de sujeción distintos. Ella es, simultáneamente, personaje de los dos novelistas y, a decir de *Sabina*, constituye un “rostro sin facciones que encubre tantos rostros” (342) o la concentración de “los pedazos de una identidad dispersa en los fragmentos de muchas identidades” (344). Esta pertenencia al sueño, imaginación o deseo de varios novelistas disgrega su identidad, ya que ninguno manifiesta control sobre la escritura en proceso; como se anota en el texto: “Está el personaje que ella cree ser, los que le atribuyeron los demás, los

que podría haber sido, los que ha inventado, los que la inventan a ella: están todas esas voces” (272). Por otro lado, la mujer del mirador admite una autoconciencia ficcional al señalar: “Empiezo a fatigarme en esta posición incómoda. Como personaje de una de las dos novelas tendría que permanecer aquí durante un tiempo indefinido” (302). A la cual se añade un doble juego, ya que el personaje cree inventar a su vez al novelista del hotel que pretende haberla inventado: “él, al que creo haber inventado cuando a su vez él pretende estarme inventando” (303).

La ambigüedad de esta construcción de sujeto se ve reforzada por la equiparación momentánea y múltiple de la mujer del mirador con aquéllas que desean contar una historia, pero incluso con todas las identidades borradas, de ahí su anonimato en la novela: “El personaje no tiene nombre porque no tiene identidad o, si quieres, porque en él, en ella, se intercambian y coinciden muchas identidades latentes o posibles” (306-307). Los pliegues de la voz y los puntos de vista son partícipes de esta confusión, porque configuran encuentros de diversos matices de subjetivación; a través de los cuales estas identidades pueden ser, por oscilación del rostro propio, una sola y distintas:

No sé si soy, en este momento, el personaje que proyecta una novela, el personaje que la está escribiendo o un personaje fascinado por la luz de las cuatro de la tarde que sólo mira, sabiendo a la vez que es mirado por alguien que pretende apoderarse de su alma y sabiendo, también, que ella misma no está hecha para escribir sino únicamente para mirar. La mirada extática sobre el promontorio excluye al escritorio de arce color de miel donde otra mujer escribiría con tinta verde en un ancho cuaderno rayado. La identidad de todos estos personajes posibles se confunde aún más, si se toma en cuenta que hay una mujer sentada en la base del promontorio, escribiendo con una pluma que de lejos parece verde en un cuaderno grande y posiblemente rayado, imagen que se borra y desaparece para ser sustituida por la de una joven de túnica amarilla, quiero decir verde, de pie en el más alto de los escalones del promontorio, fotografiando un punto vacío de la poza. (303-304)

La subjetivación se borra aún más por la equiparación de estas máscaras con las palabras de una novela, a su vez, duplicada: a la que pertenecen y la que una de ellas imagina. Desde el inicio de *Sabina* se hace hablar ya a esta convivencia de lo múltiple: “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” (261). También, por eso puede afirmarse: “Yo, el mirador y el promontorio somos una sola cosa” (280).

Sin embargo, esta coexistencia de elementos no conduce en la novela a una síntesis; no hay oposiciones como condición para ello, ni superposición en este movimiento de configuraciones especulares, sino oscilación y encuentro de lo diverso, en otros términos, simultaneidad de su acontecer. Se trata de un movimiento de apertura infinita y no concluyente, donde el desdoblamiento de la imagen de la mujer en el mirador se vincula íntimamente con la dispersión anecdótica, al tiempo que construye un espacio de especularidades, donde lo autoimplicado se sustenta en repeticiones no idénticas, sino sostenidas por sus diferencias o giros. Unidad y diversidad conviven en esta fábula transgredida, en esta trasfábula.

La suma de posiciones de sujeto, a pesar de los contrastes, rechazos o diferencias entre ellas, apunta en la novela a una conformación andrógina de la escritura, soportada por la perturbación de la unidad. Al respecto, dos planteamientos de Campos coexisten en esta composición. Primero, señala la autora, las mujeres tienen una condición distinta en el mundo y, a pesar de no reducir la escritura a una expresión de su interioridad, su relación con la literatura es disímil a la masculina: más dispersa, más fragmentada, más próxima al caos (cfr. 1973: 140-141 y en Miller, 1974: 7). En términos foucaultianos, esta “condición distinta”

remite a que su *conciencia de sí* llega a ser singular primero porque no pesa en ella ninguna sustancia, pero también porque en esta *práctica o modo de sujeción* intervienen estrategias culturales y reconocimiento de una corporalidad distinta a la masculina. Sin embargo, desde esta perspectiva, al ser una práctica vivencial no implica equiparar a todas las mujeres en una especie de macroidentidad, porque la práctica de subjetivación refiere a la constante construcción de una forma y elimina los rastros del enfoque sustancialista.

Ahora bien, por otro lado, algunos años después en textos breves y en *Un heroísmo secreto* la autora insiste en que: “El andrógino es la figura que encarna la Obra. Y cada texto, cada tela pintada, cada composición musical es la celebración del misterio alquímico” (1985: 468). Esta postura es retomada explícitamente de Virginia Woolf, y Campos la considera “consecuente con la naturaleza enigmática, imprevisible de la creatividad” (1985: 470); a esto añade que: “la relación con la escritura, como las aventuras del inconsciente y del sueño, no conoce signos masculinos o femeninos” (1988: 48). Así, esta cercanía con el inconsciente, los sueños y el deseo implica la separación del cuerpo real a favor de la configuración de un cuerpo fantasmado, correspondiente al andrógino (cfr. 1988: 110 y 2001: 144).

En *Sabina*, la proliferación oscilante de opciones narrativas implica una desconstrucción permanente de las posturas del sujeto-novelistas-masculino situado en un cuarto del hotel y de los sujetos-novelistas-femeninos. La impugnación a las primeras forma parte de la novela y no es gratuita su aparición, ya que funciona como elemento distorsionador y consideración de una escritura lineal ausente que se escamotea a cada paso. No es, entonces, algo que la lectura deba rechazar. Este sujeto acumula en su propia construcción las ideas de dominio, control y paternidad sobre la práctica literaria; por tanto, su presencia permanente en la novela es necesaria para trazar a la distancia parte del camino que se busca desandar, ya que

la transgresión en su carácter fronterizo requiere de esta otra orilla, de esta otredad reincidente. Además, su construcción no es ajena a rasgos atribuidos por Campos a lo femenino: su participación y ausencia son dispersas y propiciadoras del caos en la escritura, como una máscara más de las dualidades.

Por su parte, en el segundo conjunto de posturas heterogéneas persisten sujetos-mujeres múltiples, con un habla fragmentaria y puntos de vista escindidos, en las cuales no hay uniformidad o conformidad. Toda la suma se dirige a esta habla impersonal, que al enfocarse en una verbalización femenina fantasmada de lo andrógino destaca una vez más lo disperso y ambiguo. De ahí que la presencia femenina no sea un retorno a la exploración privilegiada de una sola corporalidad distinta, sino la reiteración de lo múltiple en ella misma y la indagación de su devenir en el ser de la diferencia. De esta manera, los encuentros, aquellos pliegues entre todos estos sujetos, conducen a un andrógino fantasmado en la incorporealidad de la subjetivación en todo el espacio literario. En otros términos, diferencia y encuentros que ocasionan escisiones en el lenguaje ficcional de la obra.

Un elemento fundamental y generador de esta discontinuidad del espacio ficcional, es la disolución la unidad de una voz conductora a partir de la interrogación constante y del giro de la mirada sobre sí misma, presente en toda la novela. Se trata de un tránsito al afuera de la interioridad de un yo; en el texto se propone: “Vamos a jugar un juego que consiste en inventar que uno no está donde está sino en otra parte. [...] ¿A poco no nos pasamos la vida conversando con un interlocutor imaginario? El escritor es alguien que deja constancia de ese diálogo: anótalo rápidamente en tu cuaderno de notas” (348-349). Lo que Campos denomina “diálogo interior” en *La imagen en el espejo*, corresponde a ese entrampado de la autorreflexión, las confidencias y la comunicación silenciosa de una escritura observando su

propio proceso y buscándose a sí misma (1965: 84). En la novela, una de las voces autorreflexivas anota que no puede creer ya en el monólogo interior, porque éste pretende representar las “aventuras de la conciencia”, las cuales son un artificio –como toda escritura– siempre inminente y plural, es decir, son acontecimientos como “el alma de los nonatos en el limbo de los espíritus puros” (326); postura reforzada por la conformación misma del texto.

En este mecanismo de duplicación y diálogo pueden notarse algunas variaciones respecto a la distancia entre una voz que diserta sobre la posibilidad fabulística y otra o la misma voz que la cuestiona constantemente. Se trataría, en este caso, de gradaciones respecto a esta unidad y desdoblamiento, cuya variabilidad no es progresiva o sistemática a lo largo de la novela, ya que el único sistema es su acontecer intercalado y oscilante. Una especie de cercanía problemática puede localizarse en el siguiente fragmento:

Al verla tú, yo, su gesto estaba salvado y no se perdería. ¿Por qué esos gritos? ¿Por qué esas voces? ¿Por qué la obstinación de recordar implacablemente que debo recordar? Soy la que está sentada en el muelle, hace veintidós años. La luz de las cuatro es despiadada. No es cierto que haya una historia que contar. (266)

El inicio de este primer ejemplo marca ya el desdoblamiento: la segunda y primera persona comparten una mirada que las acerca. En la tercera pregunta se verá cómo quien interroga mantiene la pregunta sobre sus propias acciones; en este caso, la obstinación por recordar la importancia del recuerdo. Destaca, en él, la ambigüedad de quien enuncia, reforzada por la aparente equiparación con una mujer sentada en un muelle hace veintidós años, es decir, un personaje vinculado con ese recuerdo que se persigue constantemente y no logra definirse. De tal forma, ella misma y su voz llegan a corresponderse con algo perdido –la sombra de un recuerdo vacío– donde se insertan en un juego de indeterminación y pliegues de la subjetividad.

Un poco más adelante, la distancia empezará a abrirse con la sugerida presencia de un interlocutor: “Todo habría terminado de una vez. ¿Qué cuánto duraría esa novela? El tiempo que ella mira al mar, antes de volver. ¿De volver a dónde? De volver, como todo el mundo tiene que hacerlo llegado el momento” (266). La construcción de las preguntas alude en este ejemplo a la presencia de otro, como un eco o repetición de las que éste haría. Resalta, una vez más, la borradura del origen en el retorno a un punto impreciso, donde lo importante será la necesidad misma de volver, un trayecto en inminencia.

El interlocutor apenas bordeado en la cita anterior tomará pronto la palabra sin eludir cierta cercanía con la primera voz, es decir, sin rechazar una ambigüedad tanto de la voz como de lo enunciado; así puede observarse en las siguientes líneas: “¿Pretendes que unas vacaciones pueden ser la suma de la vida? ¿Quieres decir que se puede reintegrar en ese lapso toda la existencia del personaje y las de los demás personajes que la habitan, si me permites la expresión un tanto impresa y metafórica? Más o menos” (267). Aquí, la enunciación directa se encuentra marcada por la segunda persona: ya no hay sólo repetición indirecta de una pregunta muda, sino un cuestionamiento no mediado por otra voz. Esto incide en la diferenciación de posiciones respecto a lo que pretende contarse, es decir, inclusión de una otredad en el punto de vista. Finalmente, la distancia se abrirá aún más a partir de la interpelación formal – “usted” –, donde la composición de la pregunta la acerca a una entrevista. El fragmento siguiente se encuentra enmarcado en la referencia a las dos novelas paralelas e inconclusas (de un hombre y una mujer), ambas insertas en la novela marco:

¿Qué puede usted decirnos de cada una de esas novelas? ¿Se trata de dos novelas de éxito, susceptibles de convertirse en *best-sellers*? ¿Qué me dice de *Cien años de soledad*? ¿Cree usted que Latinoamérica ha dejado de ser esa “novela sin novelistas” que dijera algún día, en un celebrado alarde de ingenio latino, el peruano Luis Alberto Sánchez? ¿Qué piensa del *boom* de la novela hispanoamericana? ¿Considera que nuestros novelistas han encontrado ya un nuevo lenguaje? [...] Pero, ¿qué puede decirnos de cada una de esas novelas? ¿Se trata de dos novelas de éxito susceptibles de convertirse en *best-sellers*? Es todo por hoy. Gracias, muchas gracias. Usted sabrá disculparme, pero prefiero no opinar nada todavía. Es un poco prematuro. No sabría decirle. Por lo menos en cuanto a mi novela. (269-270)

Me parece ineludible hacer notar en el fragmento citado, la reiteración de las preguntas y el matiz paródico sobre la entrevista que, por momentos, es incluso irónico y, por supuesto, entraña una postura crítica. Esta configuración hace pesar sobre muchas interlocuciones en *Sabina*, un segundo cuestionamiento: el de su validez para la novela en proceso, a la cual, sin embargo, pertenece por autoimplicación del proceso de escritura desarrollado en su interior.

Una impugnación se funda sobre este cuestionamiento. La afirmación se suspende en el vacío de lo no resuelto y el vaivén de la subjetividad produce un retorno de la exploración hacia el papel del interlocutor: “¿Qué quién habla en segunda persona? ¿Es un recurso artificioso y por lo mismo inútil o una necesidad consustancial con ese personaje que muy bien podría decirse que tiene una naturaleza escindida, desdoblada, casi esquizofrénica?” (285). La función de esta segunda persona es vacilante y, por tanto, poco clara. Por un lado, en algún momento, una narradora imprecisa se refiere a él como “tú, mi doble, mi otro yo, mi sombra inevitable” (269), en una configuración de cercanía; y, por otro, esta voz impersonal llega incluso a objetar su presencia dirigiéndose a él, una vez más, de manera formal: “Rechazo la interferencia y usted, quienquiera que sea, queda marginado y no volverá a aparecer en la novela que se está escribiendo en el escritorio sólido” (271). Podría decirse, sin afán de resolver la dualidad de propuestas, que se trata de un artificio en tanto construcción sin

instrumentalidad o valor de uso; pero, a su vez, corresponde a la ruptura del “ideal del Yo” propuesta por Campos, en esa configuración múltiple del sujeto que lanza el habla hacia afuera de sí misma⁴.

Para Foucault, en *El pensamiento del afuera* (1966), esta forma de voz escindida concierne a la atracción del afuera, donde no hay una interioridad individual que pese sobre la transparencia del habla y su devenir sin término. Se trata de una noción que sale al paso al principio de autor para romper con su gobierno del texto. El planteamiento foucaultiano sobre el afuera es motivado directamente por Blanchot, quien ha usado este término para indicar el anonimato de la escritura y su apertura incesante a un espacio que al mismo tiempo es un no-lugar. Al respecto, señala:

Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de la morada, la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo. La llegada aquí hace que quien llega pertenezca a la dispersión, a la figura donde el exterior es la intrusión que asfixia, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío. Entonces, reina la fascinación. (Blanchot, 1992: 25)

De ahí que para Foucault, si “el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (1997: 16), es porque el sujeto previo o autor permanece “afuera de aquello que dice” (1997: 30). Se trata de una ausencia tal, que el lenguaje se sitúa solamente como un “hablo” desnudo y desprovisto indefinidamente (1997: 54). Ante este desplazamiento de la potestad autoral y la anulación de sustancialidad en la noción de sujeto, los textos de Foucault acumulan, también, preguntas para conformar escrituras-experiencia o trayectos del acontecer del pensamiento (ver cap. III, apart. 3.1). Las preguntas formuladas en el caso de Campos coinciden con las de los itinerarios foucaultianos en su apertura reflexiva y en la

⁴ Aquí, la noción de “artificio” no se plantea solamente en el plano formal, enfoque unidireccional rechazado para esta lectura. Por lo cual, el artificio refiere únicamente a su carácter de construcción sobre la nada, a su autorrepresentación y apertura, realizada en esta novela, hacia la reflexión y la subjetivación ficcional.

indefinición del interlocutor, el cual es, simultáneamente, otro y el mismo. A esta figura, Foucault la denomina “el compañero”:

El afuera vacío de la atracción es tal vez idéntico a aquel otro, tan cercano, del doble. El compañero sería, entonces, la atracción en el colmo de su disimulo: disimulada puesto que se da como pura presencia cercana, obstinada, redundante, como una figura más; y disimulada también puesto que repele más que atrae, puesto que es necesario mantenerla a distancia, puesto que uno está continuamente en peligro de ser absorbido por ella y comprometido con ella en una confusión sin límites. De ahí que el compañero represente a la vez una exigencia desmesurada y un peso del que uno quisiera aligerarse; se está ligado a él irremediablemente por una familiaridad difícil de soportar y, sin embargo, habría que acercarse todavía más a él, hallar un vínculo con él que no sea ya esa ausencia de vínculo por la que uno está atado a él mediante la forma sin rostro de la ausencia. (1997: 65-66)

Desde esta perspectiva, el compañero se manifiesta en un lenguaje girado sobre sí mismo, pero no constituye en él un interlocutor privilegiado o, simplemente, otro sujeto hablante, “sino el límite sin nombre contra el que viene a tropezar el lenguaje” (Foucault, 1997: 70). Por ello, a pesar de las distancias, la liga con el compañero se ubica en la pregunta incesante, en su empeinado interferir y propiciar lo neutro de la oscilación sobre el vacío:

Ningún pacto los mantiene atados y sin embargo están fuertemente ligados gracias a una constante interrogación (describe lo que está viendo; ¿qué está escribiendo ahora?) y al discurso ininterrumpido que pone de manifiesto la imposibilidad de una respuesta. Como si, en esta retirada, en este hueco que quizás no sea más que la irresistible erosión de la persona que habla, se liberara el espacio de un lenguaje neutro; entre el narrador y ese compañero indisociable que no le acompaña, a lo largo de esa delgada línea que los separa como separa también el Yo que habla de el Él que él es en su ser hablado, se precipita todo el relato, desplegando un lugar sin lugar que es el afuera de toda palabra y de toda escritura, y que las hace aparecer, las desposee, les impone su ley, y manifiesta en su desarrollo infinito su reverberación de un instante, su fulgurante desaparición. (Foucault, 1997: 71-72)

La intervención del compañero produce una neutralidad en la disolución de los rostros en *Sabina*, afín a la anotada por Foucault. El sujeto no se concibe como algo fijo, las oscilaciones sobre él producen su “erosión” y confluencia sobre los pliegues de voz, esa especie de “teatro

de sombras” de la trasfábula. Así, con la retirada de quien escribe en el habla neutra de la experiencia del afuera, los desdoblamientos –multiplicidades especulares– proliferan libremente. La mención de Borges en las siguientes líneas de *Sabina* reitera esta oscilante escisión y doblez:

Ese desdoblamiento me persigue. Me obsesionan una palabras dichas ya por Borges, un día en que le angustió de una manera demasiado punzante la duplicidad de sí mismo que todo escritor arrastra, como cada hombre lleva consigo el propio cadáver: *Al otro... es quien le ocurren las cosas... yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura...* (285)

El autor o novelista tampoco puede ser ya en este texto esa especie de “héroe” del relato o guía de la unidad discursiva, alguien que pudiera darle uniformidad, porque en el espacio literario está condenado a desaparecer. La multiplicidad se cierne sobre este desvanecimiento; así, en la novela se afirma: “Un escritor no es nada o es, si quieres, un diapasón vacío donde se hacen oír los ecos desproporcionados, magnificados, de otras voces” (316). Sin embargo, en *Sabina* se manifiesta el deseo de volverse partícipe del espacio literario, lo cual conduce a un movimiento doble mencionado en el capítulo anterior: el autor al ver negada su participación en su propia obra encuentra como única posibilidad de inserción el convertirse en personaje, el volverse ficción y abandonar el puesto privilegiado que parecía gozar; el cual, no puede retener ya en el espacio ficcional. El juego se abre en la novela mediante afirmaciones-negaciones como la siguiente: “Julieta Campos, que soy y no soy yo, he escrito [...]” (350); en un movimiento oscilante, donde en el nombre inserto radica la propia borradura. La desaparición-inserción configura, en este caso, lo que puede denominarse un *sujeto-autor-ficcional*, más allá de la mención anterior al nombre de la autora, ya que se trata de una subjetivación originada sobre el vacío de quien escribe: ambigüedad oscilante de su acontecer y la pérdida persistente de su rostro.

La participación de un sujeto-autor-ficcional en el espacio literario acentúa, como señala Campos en *Función de la novela*, precisamente este carácter ficticio de la obra, implica un recordatorio al lector de que “la clave de todo está en no olvidar la distancia que existe y debe existir entre la realidad y el arte” (1973: 60-61). Este movimiento conduce, además, a la sensación de incompletud de la novela misma, porque como señalé anteriormente remitiendo para ello a Blanchot y Valéry: el artista solamente permanece cerca de la obra en el momento de la escritura y por eso para él está siempre inconclusa (ver cap. V: 189).

El sujeto-autor-ficcional es, entonces, también trayecto, acontecer, porque forma parte del laberinto de la escritura y en él se pierde y retorna en disfraces vacíos. Esto porque, contrario a lo que podría parecer, en su inserción esta entidad no se atribuye derechos sobre la continuidad narrativa, ni se postula como origen de una preconcepción del texto. Su papel en *Sabina* es, precisamente, reiterar su ausencia revirtiendo estas ideas. Por ello, se muestran en el texto los giros, salidas y elecciones inconclusas de un proceso de escritura abierto y diferido en el entorno de la trasfábula. Al respecto, Campos explica: “El autor que se convierte en su propio personaje se atribuye a sí mismo un papel dentro de un relato más amplio que su propia novela, un relato que lo comprende a él como personaje, a la vez que abarca a los personajes inventados por él” (1973: 61-62). Se trata de una integración que lo involucra con la variabilidad y configuración de otros sujetos y con todos los elementos de la novela. Su existencia depende, añade la autora, de su incorporación a “esa gestación constante de realidad” de la literatura (1973: 62). Esta posición límite no permite reducir al sujeto-autor-ficcional solamente a los sujetos femeninos, ya que incluye, por contraste, al novelista del hotel en el espacio de la trasfábula, así como a la impersonalidad misma de la voz que impide fijarlo en un solo sitio.

A partir de esta desaparición-integración de un autor que no domina ya la escritura, se reservará al lector un lugar problemático que pone en juego, a su vez, su propia posición. El lector está invitado también al espacio ficcional y sus laberintos, se exige su compromiso con ellos en una especie de entrega hipnótica de su voluntad. No es ya quien puede encontrar un eje, una anécdota, núcleo significativo o solución al rompecabezas de la palabra, sino a quien se solicita o reserva una fascinación estática y semejante a la de la mujer en el mirador. En algunas partes de *Sabina*, el lector es un *Él*, es decir, un sujeto contado o involucrado con el acontecer de la escritura, desde la cual se cuestiona su posición:

La confusión del lector deberá superar, en este punto de la novela, a la del personaje: tendrá que perderse entre la multiplicidad de las máscaras, los rostros y las voces para encontrar, si es que lo encuentra, un indicio caricaturesco de su propia imagen. Te equivocas. El lector, para entonces, habrá abandonado la lectura dejando de ser, en consecuencia, el lector. Ahora bien, en el caso improbable de que se haya dejado devorar por la avalancha de palabras que constituirán el supuesto discurso novelesco sustitutivo de esta auténtica secuencia narrativa a la que tiene derecho a aspirar todo lector de novelas, es decir, si se ha dejado hipnotizar por las palabras, entonces se encontrará él mismo al borde del precipicio, exponiendo su propia identidad y yo diría que aun su vida, para compartir en la terraza de un mirador en Acapulco, la dudosa, ambigua, indecisa suerte de una mujer que ni siquiera tiene nombre. (335-336)

Como en otras configuraciones de sujeto en *Sabina*, el lector aparece fragmentado; su existencia y función están, también, puestas en entredicho por la impugnación de su papel. Como señala Mercedes Guijarro-Crouch: *Sabina* “descentraliza al sujeto que lee, pulverizando barrocamente su ángulo de mira” (1994: 151). Esto lo logra mediante la interlocución que apela a su cooperación activa en la búsqueda trazada en la novela, la cual se escamotea por medio de supuestas “claves” dejadas a propósito, para involucrarlo en una vacilación interpretativa. En la novela se menciona esta doble postura entre guiar y perder al lector, a la par que se cuestiona el papel de un improbable lector-crítico:

El lector se preguntará quizá si a él le toca mostrarse perplejo ante la multiplicidad de voces que, ya a estas alturas, dicen *yo* como si se tratara de un *yo* único, ubicuo y omnisciente, o si debe aceptar la proliferación de *yos* con la complacencia de alguien que mirara a su interlocutor a través de un magiscopio. A mí me es indiferente. Yo, no como en un rito sino como en un juego, escojo para el lector, para el crítico posible pero improbable, algunas frases clave y se las ofrezco en bandeja de plata [...] ¿Se las ofreces sólo para decirles después que esas claves no son las buenas y obligarlos a buscar otras? (347-348)

En este ejemplo, como ha señalado Victorio Agüera, puede localizarse una desconstrucción, presente en toda la novela, del “discurso profesorial y el del crítico literario” (1985: 537); los cuales ya no son lectores más calificados, ni pueden serlo, porque no hay nada fijo en la esta escritura laberíntica, donde incluso el sentido se ve impugnado en su búsqueda. *Sabina* parece proponer que no es posible permanecer como lector en ella desde una distancia desapasionada, sin ponerse en juego a sí mismo. Nada queda estable en este espacio para que el lector pueda encontrar seguridad en su propio itinerario; ningún elemento de la novela –ni siquiera la imagen de la mujer en el mirador– logrará librar el devenir del ser, ayudado por el doble juego de la vacilación y la oscilación en el trayecto literario.

La subjetivación en *Sabina* se encuentra en el límite de su descentramiento. Lector, autor, crítico y personajes se integran a la persistencia de la escritura como trayecto. En ella, la búsqueda se vuelve partícipe de una experiencia de la pérdida, puesto que es siempre un recorrido-acontecimiento y no una resolución: perder la anécdota, perder el rostro, la voz unitaria, la perspectiva única y hasta la novela misma, en su propia búsqueda. Puede decirse que se trata, en este caso, de una experiencia del abismo, del precipicio donde la muerte es inminente y retrasada simultáneamente, como ocurre con el personaje del mirador. Sin embargo, ésta no constituye tampoco una salida o cierre del texto, porque, como anota Rilke

en uno de sus poemas, la apertura se cierne sobre ella: “Porque junto a la muerte ya no se ve la muerte, / se mira fijamente *hacia afuera*” (1999: 87)⁵.

6.3. La experiencia límite en el espacio literario: teatro y muerte de Edipo

sé muy bien que no son más que palabras, pero de todas maneras...

Roland Barthes, *El placer del texto*

El espacio literario de *Sabina* se sostiene sobre una práctica de libertad radicada en un juego de impugnaciones, que suspenden códigos o normas de escritura. El discurrir reflexivo sobre los procedimientos propios de realización favorece un habla construida en la liminaridad de lo dicho anteriormente –la Biblioteca, los enunciados existentes– y la posibilidad del enunciado en proceso. En estos casos, el modo de ser del lenguaje puede llegar a asumir la figura de un habla agonizante de Edipo: las huellas fantasmales de la paternidad de la lengua, la literatura precedente y quien escribe se recuperan para su suspensión. De esta manera, ceden paso a una escritura transgresora, donde ningún código permanece intacto y donde ni siquiera puede referirse ya a la constitución de un código propio.

El espacio ficcional se configura en el lenguaje plegado de los dobles: aquél de la búsqueda de la determinación de lo indeterminado, de la presencia de lo ausente, de la forma de lo informe, de la posibilidad de lo imposible, de la novela que no es o no será una novela. De ahí, el referir aquí a una experiencia límite: la transgresión donde ya no funcionan los opuestos y permite integrar lo disímil a la práctica literaria. La lógica, lo unitario y los

⁵ Versos tomados de la octava elegía de las *Elegías de Duino* (1912-1923). Cabe anotar al margen que Blanchot recurrirá en varios momentos a los textos de este autor para plantear sus reflexiones sobre la atracción del *afuera* referido aquí (ver 1992: 153-160).

parámetros generalizantes han cedido paso a lo heterogéneo, la paradoja de la existencia ficcional –la existencia de lo inexistente– y la libertad de la imaginación y ritualidad de la palabra poética. Esta última, posible solamente a partir de la constitución de un vacío profundo en el lenguaje, mediante el cual éste puede volver a ser origen de sí mismo.

La ausencia, vacío o silencio del lenguaje radica precisamente en su paradójica exterioridad-materialidad, en su distancia con el mundo, en su posibilidad liberadora para realizarse como habla desnuda, desprovista de relaciones de poder o autoridad con peso sobre ella (cfr. Foucault, 1996: 178). En *Sabina* se propone dar forma a esta ausencia, hacer de ella el habla de un silencio que lo abarca todo, donde habita lo indeterminado, donde se oscila entre el peligro del *decir* –el acecho de la memoria y del sentido– y la anulación de lo precedente a la palabra misma, su vacío. Casi al inicio de la novela puede leerse:

La materia de ese libro no puede estar compuesta por recuerdos. Hacer tabla rasa. Construirlo literalmente con nada. Materializar en palabras esa ausencia definitiva. Condensar todas las ausencias en un discurso que las vuelva palpables. El privilegio te será negado. No podrás borrar la imprecisión que rodea a esa imagen que te persigue y te escamotea. Evadir la trampa de la memoria. Dejarte devorar por el silencio. (283)

Esta materialidad vacía refiere tanto a la intransitividad del lenguaje en la literatura, como a la impugnación que éste realiza sobre la representación y la función comunicativa. La anulación anecdótica, la imposibilidad de recordar o volver el tiempo atrás y la atención al desarrollo de la palabra misma y sus elecciones responden a este planteamiento. De esta forma, el lenguaje en el espacio literario adquiere una potencia generadora, congruente con la ficción como régimen de lo que *está aconteciendo*; una teatralidad propia del simulacro. En *Sabina* se remite explícitamente, también, a una ubicación espacial del acontecer en vínculo con el silencio: “Todo se reduce a estar ahí. En cada instante hay un solo acto posible. Es inútil la

memoria. Sería un libro difícil de escribir. Sería un libro inútil. Si permaneces aquí habrás elegido el silencio” (284). En estas líneas destaca, además, la negación de la instrumentalidad o utilidad de lo literario, producida por medio de su filiación con el *estar siendo* de un habla provista de silencio en un ahí que no cesa; el cual es, también, otro lugar. Cabe recordar que el simulacro, desde la perspectiva planteada en el tercer capítulo, es entendido como derroche o exceso sobre la nada. Así, la reiteración de una escenografía “muda” o “silenciosa” (ver 302, 306) remite a la puesta en escena de la escritura y su fascinación; como se anota en *Sabina*: “una escenografía que es la materialización de todos los espacios imaginarios y que me fascina hasta el extremo de impedirme cualquier movimiento” (303).

Esta construcción gerundial, la autora la señala como característica de la segunda novela de Salvador Elizondo: “La importancia de *El hipogeo secreto* consiste en recordarnos que la novela es una realidad creada por la palabra y el relato una gestación constante de la realidad, un *estar siendo*, un universo gerundial donde pugnan incesantemente por la vida el autor, sus personajes y el propio lector” (1973: 66). La cual se relaciona con la configuración del trayecto en la novela, otorgándole un marco de realidad y vitalidad propias. En *Sabina* se alude de forma explícita a esta construcción *gerundial* desde una de sus voces especulativas: “Me parece adivinar que esa novela será únicamente el *work in progress*, la demostración práctica de ese caótico proceso mediante el cual se escribe una novela” (357).

La integración en *Sabina* de un proceso creativo como reflejo y acontecer de su propia escritura incide en el alejamiento de la realidad externa a la novela y va suspendiendo los parámetros de verosimilitud al interior, a favor de la reivindicación de su ficcionalidad. No hay realismo, sino constitución de una realidad otra, coincidente con la realidad que asume la palabra misma, pero no con la construcción de un universo fabulístico. En la novela se

menciona: “La única realidad de este libro es la que tiene para mí ahora que lo estoy escribiendo y en el instante en que sea escrita la última palabra se desvanecerá” (350). El movimiento oscilatorio interviene en este juego para mostrar la posibilidad de un acontecimiento o potencia generadora de la literatura fundada en su propia pérdida. Esto porque la autorreflexión del proceso de escritura en la novela no implica en ella un retorno a la exaltación del “gesto de escribir” como atributo de la genialidad de un sujeto previo. Como se ha visto, la inserción del sujeto-autor-ficcional y de la reflexión en la página literaria conlleva un desvanecimiento de este “genio creador”, que no puede situarse ya como un poder sobre lo escrito, dado que la escritura no es un producto terminado, ni una “obra” resuelta y cerrada, ni tampoco la expresión de una individualidad.

Esta no instrumentalidad y el devenir incesante establecen, en la novela, su apuesta por el acontecimiento del ser en el espacio literario, ajeno a la reproducción de una interioridad autoral; posible lectura para las siguientes líneas, donde ante la pretensión de “dejar fluir sin trabas” un discurso interior, se anota: “No me digas que a estas alturas estás escribiendo una novela psicológica. Esa fruta no es una fruta. Es el ser ahí del objeto, de cualquier objeto, es la cosa en sí. Es el triunfo del ser en el cosmos” (339). Este apunte es sugerente respecto a la ubicación no referencial de la “fruta”, así como a su acepción de producto o consecuencia de algo. Se impugna aquí la interioridad personal o expresiva del lenguaje literario. Además, hay en la fórmula usada un eco, si se quiere tenue, de aquella frase de Sainte-Beuve: “*de tal árbol, tal fruta*”; enarbolada a favor de la valoración de la obra a partir de la biografía de quien escribe, un estudio literario soportado en un estudio moral descartado aquí⁶.

⁶ El contexto de la ya famosa afirmación de Sainte-Beuve es el siguiente: “La literatura, la producción literaria, no puede ser para mí distinta o al menos separable del resto del hombre y de su organización; puedo valorar una obra, pero me es difícil juzgarla independientemente del conocimiento del hombre mismo; y diría simplemente *de*

Se añade, como impugnación de la realidad externa, la insistencia de estas voces y del recorrido mismo del texto por su estar constituyéndose solamente con palabras: “Se trata de un artificio. Se trata de una novela hecha exclusivamente con palabras” (307). Sin embargo, esta afirmación no implica, en la configuración general de la obra, el establecimiento de un entorno discursivo cerrado en sí mismo. A decir de Foucault, la literatura no es sólo lenguaje, sino el espacio abierto por un modo de ser del lenguaje en su constituirse en obra. En esta manera particularmente extraña de ser, el lenguaje toma la forma de una distancia nunca salvada entre las cosas o la conciencia individual y su propio espacio. Así, señala este autor: “la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio”, pero una oscilación o vibración donde no se reconocen ya dos polos, sino el encuentro persistente de diversidades en la orilla infranqueable de su silencio (1996: 66). De ahí que el carácter de artificio de esta práctica literaria no anule su apertura, su atracción por el afuera no sólo de la interioridad autoral, sino de un interior textual, ya que éste establece redes con otros y con el discurso mismo en su impugnación. Sobre este punto, Foucault menciona:

Se acostumbra creer que la literatura moderna se caracteriza por un redoblamiento que le permitiría designarse a sí misma; en esta autorreferencia, había encontrado el medio a la vez de interiorizarse al máximo (de no ser más que el enunciado de sí misma) y de manifestarse en el signo refulgente de su lejana existencia. De hecho, el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por “literatura” no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al “afuera”: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo;

tal árbol, tal fruta. El estudio literario me conduce así naturalmente al estudio moral” (1992: 187). Original en francés, traducción mía: “La littérature, la production littéraire, n’est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l’homme et de l’organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m’est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l’homme même ; et je dirais volontiers *tel arbre, tel fruit*. L’étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l’étude morale”.

y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos. El “sujeto” de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”. (1997: 11-13)

El afuera constituye un no lugar de la literatura –cierta utopía–, el cual puede localizarse desde el inicio de *Sabina*, específicamente en una frase entrecomillada que reaparecerá en el texto y que se presenta como una cita, es decir, una voz ajena o lejana: “ ‘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.’ ” (261). La indefinición de un espacio narrativo toma la figura del estremecimiento de las olas, una sugerente oscilación que se abre a la cercanía de la noche. Sobre esta última imagen, Blanchot a propósito la experiencia del afuera, dado que la noche es cuando “todo desaparece”, cuando el sueño, la muerte y el silencio se entrelazan. La noche implica una entrega, un abandono de las labores del día, una aparente inactividad que es inminencia y acecho de la mañana (ver 1992: 153). Por ello, a pesar de la luz radiante del mirador en *Sabina*, puede sugerirse aquí una cualidad nocturna de su lenguaje, ese instante “cuando la luz oscurece todo lo que no sea ella misma en un resplandor desmesurado” (292); precisamente, porque es en este afuera donde el vacío y la desaparición abarcan el texto y lo conducen a la espera y la indecisión. Por eso, en el texto puede hablarse de una “mirada nocturna” que abarca todo el espacio literario y “para la cual se vuelve elocuente el silencio de la escenografía” (306).

Todo lo que no se cuenta, lo que permanece en su inminencia, así como lo que se escamotea por medio de la borratura de las oscilaciones, se dirige en la novela a un reconocimiento de ese “vacío esencial en que el lenguaje adquiere su espacio” (Foucault,

1996: 178). La experiencia del afuera corresponde, entonces, a esa impugnación del “discurso racionalizante del Yo, el ideal del Yo y de la Ley”, apuntada por Campos y revisada como propuesta en el capítulo anterior (ver cap. V: 155). De esta forma, la oscilación cobra centralidad en un lenguaje que afirma y niega simultáneamente, donde se produce una relación íntima entre habla y silencio; porque a decir de Blanchot:

en este lenguaje todo regresa a la afirmación, que lo que niega, en él afirma. Porque habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla. Lo propio de la palabra habitual es que la comprensión forma parte de su naturaleza. Pero en este punto del espacio literario el lenguaje es sin sentido. De allí el riesgo de la función poética. El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido. (1992: 45)

El carácter contradiscursivo de *Sabina* se inscribe en esta impugnación a una estabilidad del sentido y a una discursividad literaria que pudiera funcionar en ella como modelo. La apertura se establece sobre esta impugnación y, por tanto, este modo de ser del lenguaje rechaza cualquier estrategia de poder, decir o comunicar. Esto porque su dualidad refiere ya un movimiento paradójico de quebranto, búsqueda, distancia y reencuentro. De ahí que Campos ubique en la palabra poética “lo sagrado de la transgresión”: anulación de un origen ajeno y movimiento de reconstitución constante y apertura al vacío (ver cap. V: 156). Al respecto, Agüera ha destacado en *Sabina* una doble liberación: la de una escritura no sometida a la representación o a la mimesis y la separación del sistema de la lengua correspondiente, desde su lectura, a una escritura falocéntrica, es decir, centrada en una especie de paternidad de los códigos sobre el lenguaje (1985: 531-532); y añade:

Paradójicamente, lo que vino a llamarse “la prisión de la lengua” fue al mismo tiempo la libertad de esa lengua por quedar libre de toda función representativa o mimética. Por primera vez, la escritura no estaba sometida o esclavizada a una realidad preexistente y el referente quedaba fuera del espacio de aquella prisión. (1985: 531)

La literatura en *Sabina* se muestra en esta libertad, práctica literaria con reconocimiento de un espacio propio para la modalidad de su lenguaje, donde no pesa ninguna Ley externa: ni código de la lengua, ni gramática, ni lógica, ni géneros literarios, así como la suspensión de cualquier pretendido *deber ser* de la Literatura. La transgresión en el espacio literario, entendida aquí como experiencia límite, hace posible referir a un habla de Edipo, un habla en el suspenso de los códigos, en el conflicto del momento preciso en que se da muerte al Padre: a la lengua, a la Literatura precedente como ruta a seguir, al sentido o al nombrar las cosas, a la representación y a la expresión individual de quien escribe. En la novela incluso se ironizan los códigos narrativos en el siguiente ejemplo:

Hubo un tiempo en que... Érase una vez... Acepta que tu único destino es el de contar historias. Hubiera sido. Habría debido ser. Eso es precisamente lo que se llama estilo, señor. 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. Creo que en español no se había tocado el tema con esa finura, con esos matices. Un tema que a mí me fascina: el mal. (282)

En la cita se encuentra esta impugnación del *deber ser*, visto como una especie de destino; a la par, da cuenta de la vacilación en las posturas y la copresencia de lo que es, puede ser, debe ser o quisiera ser la novela. Por lo cual, puede decirse que la muerte del Padre es aquí la de Edipo mismo, porque no ocurre en *Sabina* una anulación completa de los parámetros enumerados, que conduciría a un relato cuya épica radicaría en la victoria trágica contra esta paternidad. Por el contrario, en la novela se produce un movimiento oscilante de impugnación, no hay heroicidad alguna, ni triunfo tampoco sobre el Padre, sino una experiencia transgresora que abre giros diversos entre el *ser* y *no ser* en la obra, entre el rechazo coincidente con su participación del texto. No se busca una resolución, debido a que en este nivel tampoco se pretende construir un hilo de Ariadna para el lenguaje, la lógica o la derrota del Padre. Podría

decirse, alegóricamente, que Ariadna no reconoce ya un vínculo con Teseo o con el Minotauro, su suicidio es entonces parte de una fascinación por el mar y la lejanía⁷; pero también, en otras versiones del mito, podría sugerirse que este alejamiento corresponde a su enlace con lo dionisiaco, es decir, la dispersión y la máscara. Entonces, el habla edípica, suspendida en su irresolución, es figura de este suicidio o enrarecimiento del lenguaje: la atracción del abismo.

Esta condición oscilante sobre el habla de Edipo toma en *Sabina* la figura de Hamlet, formulando frente al mar su “célebre duda metafísica: *To be or not to be*” (310). En el texto mismo, este cuestionamiento se refiere como una reflexión sobre la vida y la muerte, sobre el estar ahí y la desaparición. Más adelante se completará esta imagen añadiendo que para la mujer del mirador hacerse estas preguntas es imposible “cuando la temperatura al sol es de 38 grados centígrados y no corre la brisa” (311). Esta posición “incómoda” del personaje incide en la anulación de las posibilidades del decir y de resolver el oscilante deambular por el ser y no ser de todos los elementos puestos en juego en la novela. El desplazamiento de Edipo se produce figurativamente en el rechazo expuesto por una narradora de la identificación inicial que la mujer había establecido con Hamlet: “acabará por comprender que el personaje que pretendía ser Hamlet tiene que acabar siendo Ofelia” (349); es decir, la mujer que se entrega a la locura –dispersión, ausencia, incomunicación– y, finalmente, muere ahogada mientras su canto incomprensible no cesa. Ofelia que ya no reconoce a nadie más, porque la locura es siempre íntima, es desvanecimiento de los otros, como en el caso de *Sabina*, como en el murmullo incesante de su lenguaje al borde, siempre, de la desaparición.

⁷ En el mito helénico, Ariadna se suicida frente al mar.

Una experiencia de “orfandad” se desprende de esta posición, aludida ya en el capítulo previo. En la cual, reaparece a cada momento el deseo de integración, la búsqueda incansable de un orden y un sentido. Así, pueden localizarse en el espacio de la obra, diversas interrogantes sobre la necesidad de búsqueda o recuperación de un absoluto: una posibilidad en desvanecimiento. Sobre este aspecto, puede leerse en *Sabina*, desde el punto de vista y voz de una especie de observador o interlocutor: “esa novela, la que tú tendrías que escribir [...] no sería sino el intento desesperado de cercar con innumerables palabras una aproximación al conocimiento de un absoluto intuido y luego desvanecido” (290). Destaca en esta mención, el carácter programático del comentario, es decir, la ubicación de una pérdida como el *deber ser* de la escritura. Constituye, por tanto, una alusión de lo no realizado, de lo posible de una imposibilidad: retener algo que sólo es interrogado y mostrado en su ausencia.

La oscilación sobre el habla de *Sabina* es incluso verbalizada en las posturas disímiles de voces intercaladas en la organización discursiva, como puede verse en las siguientes líneas: “La literatura se hace con las palabras de todos los días y sirve para contar las cosas que pasan. [...] Mucho cuidado con frases como ésa” (275). Donde, además, se produce otro juego de impugnación respecto a la primera frase, debido a que la novela no cuenta realmente ni las cosas que pasan, ni siquiera una anécdota unitaria, y dado que el lenguaje –o las palabras– admite su dualidad en ese vacío-distancia respecto a un *decir* comunicativo transgredido.

Esta apertura y vacío son propios de la autorrepresentación como modalidad de la literatura moderna; esa especie de puesta en escena de un lenguaje-simulacro. Este comportamiento es formulado en *Sabina* primero desde su resistencia a concluir un desarrollo anecdótico, es decir, una fábula que pueda sostenerse en la verosimilitud de la construcción de un mundo narrado, un *poder ser* en la realidad exterior. Todo el acontecimiento enunciativo en

el texto descansa en su posibilidad de ser únicamente ahí y en ningún otro espacio. Coincidente con esta postura, hay en la novela, también, una separación autorrepresentativa respecto a un relato de corte “realista” relacionado con prácticas literarias latinoamericanas. Esto se produce a través de un juego entre lo que se afirma en el siguiente segmento y lo realizado en el conjunto del trazado ficcional:

Si en Europa interesan nuestras novelas, usted lo sabe, es por aquello de la fatiga de la cultura occidental, agotada de tanto mirarse en un espejo, como Narciso, hasta tropezar con la imagen de la muerte. Por eso nuestras ficciones tienen que ser distintas. Nada de “imágenes en el espejo”; nada del escritor que se contempla en el acto de escribir y otras zarandajas por el estilo, propias de la decadencia, de la pobreza de ingenio, de la impotencia en una palabra. Nuestra realidad está llena de cosas que suceden, desproporcionadas y magníficas, grotescas también, pero siempre enormes. (269)

Es este *tener que ser* lo impugnado por *Sabina*, el salir de clasificaciones, burlarlas en una actitud insumisa frente a cualquier Ley, idealidad, preconcepción o paternidad. Por otro lado, si la pregunta se dirige al género de la escritura desarrollada en ella, las opciones se abrirán en la convergencia del vaivén de múltiples códigos potencialmente reconocibles, a la vez que impugnados. Una especie de movimiento de aparición-disolución genérica se agolpa en sus páginas y le otorga singularidad enunciativa: ninguno de los géneros posibles se sostiene suficiente tiempo, todos ellos participan del riesgo persistente de diluirse sobre sí mismos.

El habla en *Sabina* se realiza en este trazado de una heterogeneidad de prácticas discursivas en el espacio literario: formulaciones cercanas a la poesía, la narrativa, el ensayo, la crítica literaria, la entrevista e, incluso, el teatro. En el caso de este último, por el carácter escénico que llegan a adquirir las palabras en su autopresencia; por ejemplo, los diálogos en la interpelación de la trasfábula. La reducción mínima del carácter narrativo de la “novela” contribuye, a su vez, a la permeabilidad de estas otras posibilidades de escritura, al tiempo que

la conduce a un cuestionamiento sobre sí misma, es decir, sobre su ser novela desde los órdenes identificados en obras anteriores que hacen permisible referir convencionalmente a un género novelístico. Ante estas formaciones genéricas previas, *Sabina* privilegia en su habla transgresora la experiencia límite del reconocimiento de géneros que ya no funcionan en ella como códigos a seguir. De esta manera, su acontecer enunciativo impugna el seguimiento de la discursividad y contribuye a su carácter contradiscursivo: suspensión de los códigos genéricos a favor de una libertad integradora del espacio literario.

En parte, la disolución o suspensión de los géneros literarios había sido señalada por Pacheco desde *Muerte por agua*, en su reseña de 1966. En ella, anota que este texto constituye una especie de liberación del carácter de género literario de la novela, donde lo importante ya no será el interés anecdótico sino las posibilidades de apertura hacia elementos poéticos no genéricos, hacia una nueva conciencia estética del lenguaje (1966: 35). A decir de este autor, este elemento cobrará importancia en *Sabina*, donde: “La novela se repliega a su último reducto y se confina en su materia misma: el lenguaje. La épica se vuelve lírica. La prosa ocupa terrenos que fueron el dominio del verso” (1974: 72).

En una entrevista de 1974, Beth Miller le pregunta a Campos si se considera novelista y ella responde: “Sí, pero me considero fundamentalmente escritora. Los géneros no me importan tanto. Me interesa la escritura como una manera de integrar, en palabras, algo que en el mundo está desintegrado” (1974: 7). Como señalé en el capítulo anterior, esta búsqueda de integración en la palabra poética establece un primer margen distintivo respecto al *decir* sobre el mundo, dado que éste permanece en el caos y la dispersión. Aunado a la impugnación de los géneros literarios como codificaciones previas al texto, el *no decir* del texto respecto al mundo

deslinda la forma del instrumento y, a su vez, le otorga una movilidad y apertura que le permiten constituirse en sí misma hacia un afuera y pensarse en este proceso.

En síntesis, el deseo integrador puesto en marcha en *Sabina* hecha mano de los procedimientos de oscilación y vacilación sobre el sentido y sobre los códigos discursivos, para acceder a un espacio de disolución lógica e impugnación de cualquier tipo de “Ley” sobre lo escrito. A la par, no puede decirse ya que se trate de un entorno o lenguaje encerrado en esta autorreflexión o mirada sobre sí mismo. La apertura, su tránsito a un afuera, es promovido por esta carencia de asideros o estabilidad del lenguaje, de la posibilidad de contar y del sujeto. Por todas estas características, *Sabina* puede proponerse como un trayecto contradiscursivo, como ese murmullo incesante de la palabra ante la inminencia de su desaparición.

6.4. Un instante de agonía: la literatura ante el abismo

*Con el juego de sus ondas fui a dar a un mar
inmenso... ¡Y allí jamás será Aquí!*

Friedrich von Schiller⁸

En *Función de la novela*, Campos señala que escribir es como “andar al borde de un abismo”, mientras persiste la “sensación de una forma inminente” (1973: 83). En *Sabina*, el vértigo que puede presentarse ante el vacío coincide con un instante suspendido en el espacio del lenguaje; el instante aludido por la contemplación del mar: agónico y en espera de algo indefinido, quizá de la novela misma, quizá de su disolución completa.

⁸ Algunos años después de la escritura y publicación de *Sabina*, Campos afirma haber encontrado el “epígrafe perfecto” para ella. Es el que reproduzco aquí, tomado de “Fragmentos de un diario al margen de un libro” (1978), texto que alude, fundamentalmente, a Eurídice, pero donde se incluye esta mención (ver 1988: 57).

No obstante, en el texto se refiere la existencia de otros tiempos, pero todos ellos corresponden o bien a espacialidades imaginarias con poca o nula amplitud temporal anecdótica, o bien a la trasfábula, es decir, al transcurso de la voz; sin olvidar que, paradójicamente, lo único contado es la imposibilidad de contar puesta en figuras, por lo cual la temporalidad de la narración es, también, un esbozo narrativo, un espacio plegado en el ir y venir de la fábula a la trasfábula. En la novela se anota:

los tiempos de la novela son múltiples: el tiempo en que yo escribo esta novela; el tiempo en que el personaje que mira el promontorio proyecta una novela que girará en torno a una visión excepcionalmente intensa del peñasco y del mar y, sobre todo, el tiempo en que pretende encontrarse con su imagen, es decir, ser su propio personaje. Sobre estos tiempos incidirán el tiempo de una narradora que la contempla desde los escalones del promontorio y el de un narrador que la mira también, dudando si acabará por hacerla o no su personaje, desde un cuarto llamado *El laberinto*. Los tiempos de los demás huéspedes del hotel rozan, en puntos tangenciales, la duración de esa mirada infinitamente abierta sobre sí misma que es el núcleo de referencia céntrico, el que debe regir el tiempo y la mirada del lector, en relación con esta novela. (344)

Así, como en el caso de la memoria, se presenta una proliferación de temporalidades integradas que giran en torno al minuto de la mirada sobre el mar. Sin embargo, este instante, como el resto, están situados en la inminencia, donde nada ocurre realmente –nada más allá de un fluir y tropezar de las palabras– y donde la espacialidad de la imagen pesa sobre cualquier función temporal atribuible a ella. Incluso el mirador se muestra y se describe en la novela como un sitio que “ha estado aquí desde el principio, preparado para algo que no ha ocurrido y que siempre ha estado a punto de.” (262); una especie de borde o límite donde impera la mirada seducida por la apertura a un abismo marino. El habla es también partícipe de esta no resolución, como puede observarse en la última cita y como ocurre con los bosquejos fabulísticos, las identidades y el escamoteo del sentido en el texto.

La posibilidad contemplada de una novela a futuro se autoimplica con *Sabina*, a la vez que alude a las vacilaciones en todo su espacio, repetición de las indecisiones de la mujer para dejar el promontorio y tomar la fotografía. El futuro planteado es una forma de vacío, de apertura, de efecto de virtualidad, de esa novela que “no se escribirá” (270). Por tanto, sugiere un habla de la pérdida, en la cual la novela misma acontece en su borradura, como aquellas líneas tachadas en el cuaderno de notas de la narradora a los pies del promontorio (ver 333).

La espacialidad del mirador contribuye a ello, por constituir uno de los pliegues más recurrentes y convocantes en *Sabina*: el encuentro entre la mirada y el mar. La confluencia de oscilaciones y vacilación de la escritura sobre este instante-imagen quebranta su centralidad. El afán por retenerla la pierde inevitablemente en la proliferación del sinsentido, porque está abierta a lo indecible, a lo no formulado en la novela, a lo que se calla o se borra y, en general, a una presencia-desvanecimiento donde radica su propia agonía. La imagen no es un centro, porque habita en ella la figura del abismo, por la cual se cuelan voces, historias, sujetos y otras imágenes para después perderse en ese mar de palabras; figura del suicidio al que interlocutor y lector están también invitados: “Ven conmigo. Acércate. No tengas miedo. No hay ningún peligro. [...] No te ahogará de veras: te ahogará únicamente en un mar de palabras” (361).

La experiencia literaria en la novela estará ligada a este pliegue donde se asienta el abismo, ya que, como se anota en *Sabina*: “A la orilla del mar está el verdadero fin del mundo” (370). Una apertura a la fascinación de la que participan todos los elementos puestos en juego, incluso las palabras mismas en su vínculo con el mar: “Me dejo fascinar por mis propias palabras. Te dejas fascinar por tus propias palabras. Las palabras son también de naturaleza marina” (370). Esto porque como señala Blanchot: “Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación” (1992: 27); debido a que entiende la

fascinación de la escritura con relación a la ausencia de tiempo, con la pérdida del rostro de quien escribe y con el vértigo y mirada al vacío. En *Sabina*, la mujer del mirador se encuentra atrapada-inmovilizada en una visión fascinante del mar. En las primeras páginas de la novela, una de las narradoras señala que la mujer “permanece por una duración indefinida frente al promontorio, inmovilizada por una fascinación sobre la que su voluntad no ejerce ningún control” (271). No hay poder de decisión en la mujer del promontorio para abandonar aquel mirador; de tal forma, su contemplación del mar conlleva una entrega de sí misma y una suspensión del tiempo. Añadiré Blanchot que la fascinación implica: “entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo de lo eterno” (1992: 27). Una voz crítica se introduce unas líneas más adelante para propiciar interrogantes acerca de esta mirada, del personaje y de la fascinación misma; la elaboración de la frase puede recordar a la de Blanchot:

“La fascinación es la mirada de la soledad” sugiere entonces, demasiado lúcidamente, una voz crítica que tampoco tenía para qué intervenir. ¿Se trata, pues, de un personaje solitario, o en soledad, fascinado/a por la mirada que le devuelve el mar? ¿Acaso un personaje en éxtasis sereno frente al espectáculo de la naturaleza? ¿O, por el contrario, una mujer enardecida, en trance, imbuida de palabras como destino, iluminación, infinito, alma (profundidades del, y sus misterios), ambigüedad, pasión, memoria, absoluto? ¿El paisaje? Un simple promontorio acosado por las olas. Mudo, opaco, silencioso. (271-272)

El mirador en su pliegue con el mar, conforma un paisaje que está en ninguna parte⁹ y es, por tanto, una escenografía-simulacro, una mirada lanzada al vacío, un promontorio en la oscilación del silencio. Escritura y mirada se vinculan, como ha señalado Mier, porque esta novela: “parece asumir el imperativo imposible: escribir la mirada, más que describir la imagen, lo mirado” (1998: 380). Desde la perspectiva manejada aquí, esto implicaría situarse

⁹ Parafraseo de una afirmación de Fernando Pessoa en el *Libro del desasosiego*: “Todo paisaje está en ninguna parte” (ver 2004: 415).

en el pliegue, en la experiencia misma de esta mirada en el espacio literario, como suspensión temporal y posición límite. El siguiente fragmento de *Sabina* es muy sugerente al respecto:

La mirada y la anticipación de una novela futura no se distinguen: son, en todo momento, una y la misma cosa. Para que la novela se configure es indispensable el lapso de suspenso abierto por una mirada. El ruido del mar se aquieta, hasta enmudecer a las cuatro de la tarde. Y sin embargo, en ese lapso de suspenso que abre la mirada sobre la escenografía, en el interior del ámbito creado para la novela por una sucesión de palabras angustiosamente atrapadas, el ruido del mar es el único fondo sonoro que sustenta las palabras. Las palabras pretenden sustituir el ruido del mar. Las palabras *son* el ruido del mar. (307)

Las palabras en su murmullo incesante ya no se escuchan, pero están siempre presentes, al fondo de una experiencia abisal de la literatura que constituye su búsqueda, el viaje imaginario por realizarse, siempre inminente. Esta conformación se traslada a la figura de la muerte retenida, como esa flecha lanzada que retrae el tiempo en el espacio (ver cap. III: 99); pero, a su vez, como aquella narradora de *Las mil y una noches* que habla para no morir. En una entrevista, la autora de *Sabina* relaciona esta posición con toda práctica literaria, desprendida, además, de ese caos situado en la vivencia cotidiana:

La vida no tiene un diseño muy evidente ¿verdad?, salvo el que se dibuja con la infalibilidad del transcurso de una flecha hacia su blanco, entre el nacimiento y la muerte. O acaso nuestro afán de contar historias sea una manera de diferir al infinito el cumplimiento de ese único diseño, el que nos dibuja constantemente, devolviéndonos al vacío de donde vinimos, horadándonos para hacerle sitio a la muerte. Creo que en el gesto de Sheherezade, en su formulación de historias para aplazar el momento de su muerte, está algo que se repite cada vez que alguien vuelve a enfrentarse con una página en blanco. Con los libros podemos hacer lo mismo que con los sueños: quedarnos con sus mensajes explícitos o explorar sus contenidos latentes. Los hilos sueltos, los dibujos inconclusos, siguen, como en los sueños, una enigmática cartografía, la cartografía del deseo. Pienso que toda escritura cuenta una misma historia, que tiene que ver con la muerte y también con el deseo. En otras palabras, se cuenta una historia aunque no se cuente. (Campos en Polidori, 1987: 8)

Se escribe para la muerte, como señala Blanchot, para no morir o para morir tranquilamente, pero siempre en ese intento por llegar a una obra que permita suspender ese desplazamiento inevitable hacia la desaparición. No obstante, de esta forma, si se quiere muy mallarmeana, se produce un encuentro trágico con la imposibilidad de completar esa obra deseada. La literatura se pierde en su búsqueda, la muerte se encuentra como posibilidad y experiencia límite de su propia detención. Hay una relación esencial del habla con la muerte, anota Foucault (1996: 144), porque hay en ella una soledad que reafirma el acontecimiento del lenguaje; pero, también, porque se escribe desde una muerte o desaparición del yo y del mundo, buscando retrasarla en la escritura que, paradójicamente, es su consagración. La huella de este tránsito serán las palabras mismas, esos fragmentos que hacen señas a la literatura y no la abarcan del todo, como en esa historia realmente contada en *Sabina*, la inminencia y la agonía.

La práctica literaria y su transcurrir desde, para y hacia la muerte se relacionan con el personaje del mirador en su vínculo con el título del libro. En la novela, la mujer del mirador se equipara, finalmente, con una llamada Sabina, única certeza indicada sobre el cúmulo de palabras (373). Sin embargo, en ella impacta una vez más la transgresión, porque la primera vez que se menciona ligada al título, éste aparece en una lengua extranjera: “*Elle a les cheveux roux et s’appelle Sabine*” (329); lengua ajena como desplazamiento o viaje que descompone el origen y en la cual, a decir de Proust, se escriben los libros hermosos¹⁰. El nombre mencionado aquí no salva del anonimato a la mujer del mirador, puesto que permanece en las sombras, al no decirse más de ella. No obstante, corresponde a un guiño de autoimplicación entre ella y la novela en su conjunto; procedimiento que se reforzará con la supuesta e impugnada muerte del personaje en ese final-principio de *Sabina*.

¹⁰ Puede revisarse una lectura de este aspecto en “La literatura y la vida” de Deleuze, incluido en *Crítica y clínica* (1997: 11-18).

La incertidumbre sobre el suicidio de la mujer del mirador radica en su localización junto a varios desenlaces probables. En las últimas páginas de la novela, se señala que esta elección de lo múltiple se realiza: “quizá para dejar constancia, en la ficción, de la ambigua inconsistencia de la realidad o de que la verdad no es jamás una sino varias, y nunca tan veraz como cuando es inventada” (371). En coincidencia, se añade: “La proliferación de desenlaces posibles o probables parecería caerle por su peso cuando es tal la ambigüedad de la historia que exigiría desenlace que ni siquiera sabemos de qué historia se trata o de la historia de quién” (371-372).

Ante estos cuestionamientos, los desenlaces propuestos destacan por sus oscilaciones, primero en la lista misma: a) el personaje –al mismo tiempo que el yo, el interlocutor y el lector– enloquece por insolación y es conducida a un sanatorio donde sigue imaginando que mira el mar; b) toma la fotografía y se reintegra a la vida cotidiana; c) viola las reglas, impugna cualquier voluntad de otro sobre ella –autor, narradores– y se vuelve su propio personaje al saltar de la terraza y “convertirse en un cadáver estrellado y desfigurado al pie de la barranca, quiero decir del promontorio” (372). Éste último final tentativo es el más azaroso, improbable o incomprensible dentro de toda su incertidumbre; no obstante, se sugiere su aparente corroboración por medio de una nota de prensa citada para ello. En esta noticia, aparecida en un diario al día siguiente, se indica que “la hipótesis del suicidio tiene ciertos visos de probabilidad”, postura soportada en una especulación absurda por la banalización de esta muerte: la mujer no tenía para pagar la cuenta, por eso no se decide a partir, por eso nadie reclama el cadáver (373). Enseguida, se impugna también esta opción, reafirmandose la inmovilidad del personaje, cuya única certeza, según se indica, está en el título del libro.

De esta manera, la muerte incierta o potencial de la mujer del mirador funciona como espejo de la ausencia y pérdida configuradas en toda la novela, así como de su impugnación constante. La propuesta de *Sabina* se presentará, entonces, en esta imagen como aparición-desaparición de la historia de un aludido suicidio: “la de una mujer que descubre su imagen en otra imagen solitaria, vista fugazmente cerca del promontorio, jugando un juego decisivo y prohibido, repitiendo un ritual antiguo para desaparecer enseguida, sin dejar ninguna huella” (280). A lo cual se añade, de forma oscilante, la siguiente afirmación: “La verdad es que ella siempre estuvo muerta” (370); probablemente, porque la borradura y el sueño son muertes latentes, así como la escritura misma. Por eso, puede afirmarse en *Sabina*: “me interesa el último momento = cierta experiencia de morir un poco” (267).

La apertura se coloca definitivamente en la novela en este momento aparentemente final, el cual implica un retorno a la formulación infinita de las palabras del libro. El trayecto se vincula, así, con toda la novela, por su carácter de viaje no realizado, pero aún realizándose o aconteciendo en la recurrencia de la virtualidad y la imaginación. Nada ha pasado, sin embargo, en las últimas líneas, la voz impersonal de *Sabina* apunta: “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” (374).

En síntesis, puede decirse que *Sabina* configura la exploración discontinua de un laberinto donde la inminencia de la pérdida se entrelaza con la búsqueda literaria. En este espacio se concretan múltiples escisiones sobre la unidad, la verdad, los códigos y todo aquello que pudiera constituir un peso sobre la escritura. La libertad se cierne en el transcurrir infinito, en el habla sin término, en el murmullo incesante, gracias a una ausencia y silencio generadores de la palabra. Se sugiere, entonces, una muerte o desaparición de la literatura que

ningún trato mantiene con su negación o con superficiales lecturas literales de defensores de un ataque inexistente. Por el contrario, el ser de esta literatura desplazada radica en la potencialidad de configurar su búsqueda en el lenguaje abierto de *Sabina*, en el deseo de la obra que exige la amorosa entrega de la voluntad, donde incluso la crítica se realiza en ella sobre el vacío de su existencia, en un guiño borgeano de escritura. Esta desaparición o aparente suicidio es la imposibilidad misma de soportarse ya sobre cualquier absoluto, de dejar de ser un pagina de Museo, para convertirse en una organicidad vital, integración heterogénea donde transita todo, confluencia y pliegue de una experiencia del recommienzo eterno de la mirada sobre el mar y las palabras; *Sabina* como el pliegue entre la vida y la muerte propias, por su carácter ficcional.

Así, en el borde borrado de este libro, donde habita la fascinación de la entrega y el olvido de sí, podría aventurarme también a anotar las siguientes líneas de Foucault –eco de otras de Valéry y de otras de Woolf–, que constituyen una incitación más al retorno a sus páginas: “no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera; no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recommenzando” (1997: 26).

CAPÍTULO VII

LA ESCRITURA DEL DESEO: LA ISLA Y EL VIAJE IMAGINARIO

EN *EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE*

*Las palabras son islas
fabulosas, dispersas
en el mar del silencio.*

Orlando González Esteva, “Las palabras son islas”

*Tierra, ¿no es eso lo que tu quieres: invisible
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño volverte
algún día invisible? –¡Tierra! ¡Invisible!*

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*

Si la segunda novela de Julieta Campos, *Sabina*, constituye la exploración de las posibilidades de un trayecto infinitamente disperso desde la virtualidad de su carácter futuro; *Eurídice*, a decir de la autora, sería el viaje mismo, un presente de imágenes en tránsito. En otros términos, un dejarse llevar por la travesía imaginaria donde las historias ya no luchan entre sí, sino que proliferan sin borrar al amor, al naufragio y al deseo mismo en su pliegue. El entramado anecdótico descansa en una oscilación entre lo completo y lo incompleto. El caos sigue siendo un peligro. Sin embargo, *Eurídice* se configura como génesis o descenso al infierno del cual surge la escritura literaria en la figura de la isla rodeada por un mar de silencios. Así, para Campos, en este texto: “la escritura emerge del naufragio del mundo. Salen a flote como islas, los textos. Las palabras son rebotes del obstinado silencio de las cosas” (en Polidori, 1987: 6). La violencia marina de la oscilación incansable, de la borradura de todo

centro desde el paradójico centro de la mujer en el mirador de *Sabina*, alcanzan en *Eurídice* la posibilidad del pliegue entre isla y mar, como suma de remanso y amenaza acechante; donde incluso la pérdida es parte de la gestación “amorosa” del espacio literario.

7.1. El archipiélago de la escritura: la multiplicidad de la historia única

Aquí está la confesión de mi vicio, me desnudo, querido amigo, lo que mil veces he negado, el espíritu mortal o hastiado, pero esto me posee y yo lo lograré, puede ser; no para hacer esta obra en su conjunto (¡es necesario ser no sé quién para ello!) pero sí para mostrar un fragmento logrado; que haga destellos que reflejen a un lugar de autenticidad gloriosa, que indique el resto todo entero para el cual no es suficiente una vida. Probar por los fragmentos hechos para que este libro exista, y lo que he sabido que no podré cumplir.

Stéphane Mallarmé, *Carta a Verlaine*

Una multiplicidad de escrituras y espacios en blanco ocupa las páginas de *Eurídice*: archipiélago textual enlazado por pliegues ubicados en la recurrencia proliferante de sus imágenes y figuras. La fragmentación visual en párrafos de distinto tamaño y citas al borde exige a la mirada un movimiento fluctuante entre sus orillas y los diversos segmentos que la componen, la cual participa de la configuración espacial de la obra y su lenguaje sobre la marca del vacío. Mier ha señalado que el *ritmo* desplegado en *Sabina* para imprimir “el quebrantamiento de la palabra y de la historia”, en *Eurídice* se vuelve topográfico (1998: 380). Sin embargo, los fragmentos textuales de la novela no están aislados del todo, presentan desplazamientos e intercambios, a manera de emigración de siluetas de sujetos, de autoimplicaciones y repeticiones narrativo-reflexivas y de regularidad de conductas del lenguaje.

La fábula vuelve a ser cuestionada en su realización unitaria por una proliferación de posibilidades de escritura: narraciones y autorreflexión ligadas en su práctica. No obstante, en *Eurídice* se concentra la multiplicidad en una búsqueda de fusión. El encuentro de la lectura y la escritura funcionará como pliegue de este afán integrador: repetición en la figura de las travesías y las islas, como las ha llamado la autora (1988: 136; ver cap. V: 199). Ésta se presenta a partir de varias imágenes e intentos fabulísticos, enlazados por la voz de un narrador que, por momentos, la cede a otros sujetos escritos. En los párrafos largos predominan, sin excluir intersecciones: la historia de un hombre en un café, llamado Monsieur N., leyendo a Verne y a Golding mientras escribe un *Diario de viaje* o inventario de islas; así como la inserción de una voz autorreflexiva –pliegue de escritura y lectura– que expone su deseo por contar historias de amor y, posteriormente, de naufragos. Por su parte, en los párrafos cortos se presentan varias opciones superpuestas para las historias de amor y para los relatos de naufragos, con predominio de las primeras. En estos últimos segmentos destaca, una vez más, un retorno a narraciones pasadas en busca de una configuración prismática: todas las historias de amor y naufragos como una misma, a pesar de sus cambios de nombre, ubicación o época.

Finalmente, se abre paso a otra versión de lo contado, donde un personaje llamado Arlequino volverá sobre la exposición laberíntica, fundamentalmente de los párrafos cortos, en un gesto de revisión o relectura de las opciones y lo ocurrido. A este segmento le sigue un llamado POST-SCRIPTUM, donde se retoma la historia del hombre del café para abrir sus desenlaces posibles y ligarla, una vez más, con la historia de amor. En este conjunto textual, funcionan como pliegues generales de sus segmentos y como figuras de la lectura-escritura: el

amor y la pareja, el viaje y las islas; así mismo, enmarcados en éstos por repeticiones y correspondencias, se encuentran: el naufragio, el deseo y el sueño, entre otros¹.

En esta línea, la ampliación de los límites aparentes de la práctica literaria en *Eurídice*, por medio de escrituras en los bordes, apuntará a su vez a ese vínculo con la acumulación y reinención de otros textos; ese retorno a la Biblioteca o libro compuesto por otros libros incluidos en sus propios fragmentos. Esto es porque dichos límites borrados funcionan como un pliegue del adentro y afuera de la escritura y van perfilando figuras y caracterizaciones repetidas a lo largo del recorrido. A estas escrituras en los márgenes pertenecen las cuarenta y siete citas interiores, las cuales podrían ser consideradas como epígrafes intercalados, porque diluyen los límites supuestos del libro y sugieren una apertura hacia un entorno de imaginación literaria y hacia otros bordes textuales. A decir de Campos: “Los textos ajenos que aparecen al margen de las historias de amor, siempre sobre islas, aluden a la aparición de la Isla, como espacio imaginario, cuando surge la pareja” (en García Flores, 1979: 253). Coinciden, entonces, con los epígrafes iniciales en esta temática, sin embargo, por su configuración libre, estos segmentos insertos tienen, además, una indudable importancia en el juego visual: travesía hacia otras páginas escritas, hacia otros enunciados literarios, no como apunte previo, sino como reincidencia entre líneas, acontecimiento constante.

¹ Teresa García Díaz menciona una enumeración cercana, sin colocar aún en ella relaciones y partiendo de la lectura del texto inicial: “Leyendo la primera página a manera de introducción, se confirma que la pareja, la isla y el naufragio, serán los temas recurrentes del texto, aunándole en menor medida el deseo, la creación literaria, el sueño y el deseo original de Dios en la noche de los tiempos (cuando engendró a la pareja y al paraíso), y la aparición de la serpiente fuera de los cálculos del creador” (cfr. 1998: 398). En el presente trabajo, se indica en los ejes el viaje y no el naufragio, por considerar que este formará parte de la caracterización particular de esta figura marco.

Al inicio de la novela se localiza, también como escritura fronteriza, un singular texto previo o prefacio ficcional. Este “prefacio” corresponde a una breve narración a manera de génesis de la palabra, de la pareja y de la isla-mundo, como espacios imaginarios surgidos del deseo. En este primer fragmento, la transgresión se encuentra presente en la aparición súbita y no prevista de la serpiente luciferina, con quien el paraíso se abre a lo nocturno y a la poesía, a un no lugar donde incide la “doble naturaleza” de esta figura. La creación no es ejercida solamente por la divinidad, el demonio participa de ella, es radiante, luminoso y generador. No hay antagonismo entre ellos. Al omitir cualquier mención a una falta original, no existe rechazo a la serpiente. No hay tampoco oposición en sus creaciones, sino regularidad y desplazamiento. De esta manera, el pensamiento binario por opuestos queda descartado. Hay en él, por supuesto, una reinención del génesis bíblico mediante la eliminación del pecado o la culpa, a favor de la reunión del doble en el paraíso, tanto la pareja como Dios y el demonio. Funciona, por ello, como apunte inicial de un deseo de reunión en el doble, relato alquímico como toda práctica literaria. A decir de Campos: “No es otro el prodigio de la alquimia del verbo: reconciliar, en el oro filosofal de las palabras, la diversidad de los opuestos” (1988: 110). Para entrar en el espacio de la poesía no se puede, entonces, descartar la experiencia del límite que funciona aquí como búsqueda de unidad.

Le sigue a este prefacio una dedicatoria que va más allá de su común función de señalar una relación pública o privada con un sujeto real (Genette, 2001: 116), como sí podría ser el caso de su última parte: “para Octavio Paz” (379), correspondiente a una *dedicatoria pública*, acorde con la relación que Campos sostuvo con este autor. Sin embargo, su importancia radica en el pliegue entre ficción y exterior textual, al incluir a un *dedicatario* ficcional: Nadja, personaje de la novela homónima de Breton, la joven desconocida

relacionada con el sueño y la historia de amor no realizada. En cuanto a Charles Fourier (1772-1837), mencionado también en la dedicatoria, considero que puede apuntarse una alusión al carácter utópico de su propuesta social. Fourier es conocido principalmente por un modelo donde proponía aislar a los sujetos en un falansterio donde la armonía prevalecería. Se trata, por supuesto, de un modelo difícil de realizar, basado en una confianza excesiva en la armonía natural. Es importante señalar que no es el único momento donde aparece la propuesta de Fourier en el texto de Campos, en las primeras páginas de *Eurídice* se compara la isla con un falansterio (398). A decir de Klossowski, el planteamiento de Fourier implica una “apuesta no tanto por la libertad como por la creación liberadora de una realidad: el juego”; una puesta en escena o simulacro del fondo perverso de la emoción voluptuosa y no su catarsis (1998: 22).

En el caso de estos aparentes “*paratextos*”, destaca a primera vista, su condición heterodoxa, transgresora. Esto conduce, desde la novela, a un planteamiento deformador de formaciones literarias previas y, por ende, a una puesta en conflicto del uso de esta terminología, por la inclusión de las citas al borde de la página y por el prefacio y dedicatoria que no son del todo tales, dado su carácter ficcional². De esta forma, participan también de esta irrupción a la Biblioteca, una especie de saqueo en función de un acontecer enunciativo lleno de confluencias. La figura de la Biblioteca sugiere en *Eurídice* la paradoja borgeana de un “imposible ‘volumen’ que acaba de incluir su murmullo en medio de tantos otros –después de todos los otros, antes que todos los otros” (Foucault, 1996: 155).

² Como señalaba en el segundo capítulo siguiendo a Foucault, el uso del metalenguaje en la literatura implicaría la existencia de un código general para un conjunto de prácticas literarias (ver cap. II: 59), es decir, el reconocimiento de una discursividad. Sin embargo, los enunciados literarios en la modernidad suelen tener un carácter contradiscursivo, impugnación de códigos, de la “Ley” sobre la escritura, al grado de contravenir incluso el establecimiento de un código propio. Esta reivindicación de la singularidad de cada práctica puede observarse inicialmente en *Eurídice*, precisamente, en la distorsión de un uso reconocible históricamente en otros enunciados literarios. No obstante la acotación, este término se expone aquí solamente para marcar el juego entre el adentro y el afuera del texto, en palabras de Gérard Genette, una *franja* de interacciones (cfr. 2001: 7-8).

Destaca en la posibilidad de las historias incluidas en la novela, una oscilación sobre lo contado y lo no contado. Las historias de amor y náufragos quedan aparentemente incompletas por el recommienzo constante y la variabilidad de sus opciones: “La escena volverá a empezar tantas veces como sea necesario”, menciona el narrador (386). Al respecto, Luz Elena Gutiérrez de Velasco señala que en *Eurídice*: “todo está a punto de suceder. La repetición y la inminencia son los factores que posibilitan la textualidad” (2002: 146). Lo que se cuenta no es, por tanto, un relato de amor o náufragos uniforme, sino el deseo mismo de narrarlo, en el cual radica esa relación “amorosa” con la palabra misma: coexistencia, pliegue, encuentro participativo. La historia de Monsieur N. se sumará a esta oscilación, a pesar de simular haber concluido, gracias a el vacilante final del POST-SCRIPTUM, el cual sugiere un vínculo con la postergación de la historia de amor y una actitud de recommienzo. Como menciona el narrador: “Cualquiera diría que se ha puesto a soñar la historia de alguien que, soñando su propio deseo como si soñara una isla, sueña que quiere contar una historia de amor” (501). Sobre este mismo aspecto se produce una autoimplicación entre las diversas historias con relación a su vacío, en palabras del narrador:

Monsieur N. se me adelanta también al descubrir que todo Verne es la historia de una historia de amor postergada al infinito, jamás contada, como si ese alargamiento de la expectativa, ese diferir en un estiramiento infinito la tensión del deseo generara el más incisivo de todos los disfrutes: el de anticipar, sin llegar a consumarlo, el máximo éxtasis. (466)

Paradójicamente, la postergación como silueta de lo no contado se produce, como se ha señalado, en la proliferación de fragmentos narrativos. Decía en el capítulo anterior que con la figura del hilo roto de Ariadna, el arte se vuelve disperso, sin guía o continuidad. En la literatura esto afecta al relato épico, así como al sentido, pero entonces: ¿no se pueden contar ya historias? o ¿no será que el planteamiento es contar fragmentos de una misma historia

imposible de abarcar con las palabras? En un tono mallarmeano, Campos ha confesado también: “Creo que uno cuenta la misma historia, aunque pretenda contar muchas historias distintas o pretenda no contar ninguna” (en Polidori, 1987: 10). Esta historia única es la del deseo de encontrar la fusión de todos los fragmentos que hacen señas a la literatura misma. La historia única sería en *Eurídice* el relato amoroso entre la palabra y la literatura, aquél donde el deseo implica al doble: desplazamiento para saturar una ausencia previa y travesía hacia otro espacio en blanco, hueco e inaprensible. En la novela, el narrador señala: “Contar una historia sería gritar en un espacio donde previamente se hubiera hecho el vacío: sólo quedan gestos erráticos, muecas, una mímica que parodia sin convicción el lenguaje del amor” (466). Entonces, su trayecto no deja de ser laberíntico, dado que solamente se presentan esbozos múltiples que sugieren esta Historia o Libro Único, trazados sobre el vacío propio del espacio literario. En este sentido, la búsqueda de esta unidad sólo puede mostrarse en el “fragmento logrado”, como habría apuntado Mallarmé (cfr. 2001: 19).

A decir de Nara Araújo, *Eurídice* constituye una apología del laberinto, de los ecos y fracturas de la unicidad y la centralidad (2004: 92). Añade que: “En esta tercera novela, la isla es como un laberinto” (2004: 90); precisamente, porque ambos, “como el deseo y el mar, siempre recomienzan” (2004: 95), al igual que la escritura de la novela, donde el retorno será un elemento constante de dispersión y relectura. En el texto, el narrador alude a esta figura para hablar de un trazado sobre la página literaria, una especie de mapa para explorarla (ver 411, 472). En otro segmento se afirma además que todo laberinto es una isla, “pero no todas las islas encierran un laberinto” (398); esto porque la isla-laberinto en *Eurídice* se relaciona con Creta y su vínculo con Poseidón, el mar, como figuras del tiempo “que conduce a los hombres a una muerte inexorable” (420). Pero, en la novela la escritura de la isla es un medio

para retrasar la muerte, a la manera de Scheherezade. El narrador anota: “Pienso en mi abuela, sabia Scheherezade, que postergaba al máximo la satisfacción de mi deseo contándome, sin contar nada, ‘el cuento de la buena pipa’. Me avergüenza mi intento desesperado de contarlo todo” (476). Por tanto, el laberinto funcionará como el recomienzo inevitable de un texto-isla en pugna por su supervivencia ante un mar que amenaza devorarla; donde el mar es figura del abismo, la ausencia, el silencio –o murmullo incansable de lo que no se escucha– y la muerte³.

Sin embargo, no comparto del todo la afirmación de Araújo de que esta característica implica un abandono de “la nostalgia moderna de la totalidad”, porque considero que en *Eurídice* prevalece el desgarramiento por esta pérdida, ubicado en el deseo del relato amoroso y de fusión de la pareja. La historia contada en esta novela corresponde a una travesía o navegación laberíntica de esta búsqueda literaria. La diferencia entre *Sabina* y *Eurídice* se produce en un matiz relevante sobre su postura ante lo que puede ser dicho, ante el contar. En la primera, los movimientos de impugnación tenían la finalidad de escamotear no sólo el sentido, sino el recorrido narrativo: no había unidad posible, porque ésta permanecía siempre en su borradura. En otros términos, se daba cuenta de lo disperso haciéndolo intervenir como agente de distorsión en el espacio literario. En el caso de *Eurídice*, las fábulas en su oscilación de haber sido contadas o quedar inconclusas apuntan a la fusión ubicada en el vacío de lo que no logra decirse, pero se alude a su paradójica presencia-ausente. La fusión trata de configurarse, a pesar de la conciencia de que será un trayecto imposible. Así, las formas en la escritura tienden a un espacio de lo informe donde la literatura tiene su sitio. No se pretende *contar cómo se deja de contar* o cómo es imposible hacerlo; por el contrario, más que impugnarse se exploran las posibilidades de una narración irrealizable: no se rechazan, se

³ El abismo es una figura recurrente en la obra de Campos, pero en el caso de *Sabina*, como se ha señalado antes, hay una tentación a dejarse fascinar por su contemplación y la pérdida que reside en su espacio.

asimilan todas. Se trata de un esfuerzo por abarcar a la literatura como totalidad aconteciendo espacialmente o como un cosmos integrado y generado en la palabra. Por ello, *Eurídice* no es tanto la reunión de lo disímil en su dispersión, es más bien el pliegue de lo disperso donde se desea borrar la disimilitud. De ahí que todos los segmentos de la novela en su heterogeneidad aparente, apunten a lo que Mier denomina “alegorías de la fusión” (1998: 375), soportadas en una nostalgia por lo unitario y un simulacro de totalidad.

La búsqueda de esta unidad se localiza en autoimplicaciones diversas de los fragmentos narrativos con la novela en general. Las historias de amor proliferan en una vacilación de opciones que, al mismo tiempo, implica el retorno aludido ya. De ahí que el narrador afirme: “Las alternativas de una historia de amor son infinitas: siempre se puede partir de cero y recomenzar y cada relato, en la improbabilidad, en la ebullición de su artificio, negará otra vez la blancura de la ausencia, el equilibrio de lo inane” (1997: 418). Aquí, puede anotarse, también, la transgresión que conlleva el trazado mismo del fragmento sobre la página blanca. Al respecto, Foucault menciona recordando a Mallarmé:

La paradoja de la obra es precisamente ésta: que sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco, y, a decir verdad, no es realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco, en tanto que sobre esta superficie no ha sido escrito nada aún: ¿qué es lo que hace que la literatura sea literatura?, ¿qué es lo que hace que el lenguaje que está escrito ahí sobre un libro sea literatura? Es una especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración.

Por consiguiente, desde que la página en blanco comienza a rellenarse, desde que las palabras comienzan a transcribirse en esta superficie que es todavía virgen, en ese momento cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura, porque no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza a la literatura. De hecho, desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; es decir, cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su expoliación. (1996: 66-67)

Desde esta perspectiva, la búsqueda literaria en el viaje imaginario de las historias de amor está ligada con la sacralidad de la palabra poética, pero como ese “sagrado de la transgresión” referido por Campos (cfr. 1988: 109; ver cap. V: 155). La lengua, las palabras de todos los días, no pueden entrar en el espacio literario, porque en él ningún código persiste y es necesario siempre volver al punto cero de la ausencia como ser de lo literario, como ubicación de su deseo⁴. En una autoimplicación con esta postura, Monsieur N. anotará en su cuaderno con relación al texto-isla:

“No siempre la isla es una localización geográfica: puede aparecerse, de improviso, en cualquier parte. Sólo sé que ese espacio distinto, no me atrevo a escribir *sagrado*, que se constituye, tiene una virtud o una fatalidad: todo lo que lo rodea queda, por encantamiento, abolido. Una isla se formula en un instante y se desvanece en un instante. Pienso en las islas apenas esbozadas, efímeras: islas que duran la efusión de un abrazo o de dos miradas que se reconocen y se separan o del roce de una mano que, en el saludo, juega a proponer una caricia que no acabará de convertirse en gesto. Espacios de condensación diversa, algunas están marcadas por la indecisión de los primeros proyectos y otras aún así, apenas esbozadas, realizan esa feliz circularidad de ciertos bocetos cuya maestría es tal que el artista no se atreve a terminarlos”. (433)

La isla es un lugar imaginario, de hecho, se plantea en la novela como *el espacio de lo imaginario*, ahí donde se ubica el deseo de fusión. El fragmento anterior la propone, primero, como ese acontecimiento propio del enunciado, reforzado a partir de la teatralidad propia del acontecer mediante varias menciones del narrador; por ejemplo, al final del inventario: “Y, al ser nombradas, las islas fueron” (488). Simultáneamente, la isla se expone en la apertura de lo no acabado, es decir, el aplazamiento de cualquier fin a favor de la persistencia del deseo. La

⁴ Un eco de las propuestas de Barthes en *El grado cero de la escritura* puede localizarse aquí: “Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí ‘el grado cero de la escritura’, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura” (1996: 14-15).

inclusión de una línea final, aislada en la última página: “Persiste un intenso fervor de rosas rojas” (502), repite la apertura del texto hacia el entorno inconcluso de la búsqueda poética, de lo intangible e imaginario, del deseo que no se agota.

La travesía adquiere una cierta unidad en este deseo, una unidad radicada en el trayecto sin término hacia algo ausente que, en *Eurídice*, permanecerá como tal, apenas bordeado por su búsqueda. Las “posibilidades infinitas” de la historia de amor –con repercusión en la de náufragos– persistirán en su intento de fusión en sus repeticiones y recomienzos; fusión, además, enunciada en la novela por el narrador: “no hay nada más parecido a una historia de amor que otra historia de amor” (393). A su vez, Monsieur N. caracterizará esta fusión de historias como una convivencia de lo diferente y el reencuentro, donde no hay ya oposiciones válidas; así, anota en su cuaderno: “lo que se dice es siempre otra cosa y es lo mismo y todos escribimos un libro idéntico. ¡Tantos libros para contar una sola historia!” (435). El mismo personaje contempla en su recorrido de escritura una perspectiva de la fusión como superposiciones constantes, desdoblamiento de las historias una sobre otra en un juego de cajas chinas repetido en los textos de Campos:

“La historia, cualquier historia, está metida en otra historia y encierra a su vez a una tercera que, llegado el momento, parirá a otra más, en una genealogía catorce veces repetida al infinito. Contar la historia de una pareja es contar la historia de otra pareja que es otra historia y es la misma. Renunciar a contar una historia de amor es renunciar a contar, porque contar lo que sea es ya contar una historia de amor: el deseo engendra el relato, como Abraham engendró a Isaac e Isaac engendró a Jacob”. (481)

En la historia de Monsieur N., el deseo cobrará figura en la persecución exhaustiva –mediante la lectura y la escritura– del inventario de todas las islas imaginarias y reales, rumbo a su concentración en un *Islario*, segmento de su escritura donde pretende hacerlas acontecer a todas como en un archipiélago o cartografía del deseo, mientras traza su contorno en una

servilleta del café (ver apart. 7.3). Es especialmente interesante hacer notar que al final de la versión de Arlequino, la isla que dibuja Monsieur N. en la servilleta y relaciona con el deseo de todas las demás está acompañada por una vieja fotografía de un puerto: Taormina, Sicilia. Una especie de recuerdo de “un día desvanecido del mes de abril, siete años antes” (499). En él, lo importante no es ya la fecha sino el retorno a un lugar que antes fue Naxos, ubicación imaginaria de la mítica muerte de Ariadna y cuyo origen, según cuenta la mitología, está relacionado con un naufragio provocado por el incumplimiento de sacrificios a Poseidón, pero que después deja de ser dominio de éste para asentarse allí la influencia de Dionisio.

Como señalé antes, en una reinención moderna del mito del laberinto de Creta, para Deleuze el trayecto dionisiaco se impone como retorno –“camino que siempre vuelve”– más que como pérdida (ver cap. VI: 221). El deseo de la fusión de la pareja y del retorno a un espacio utópico –isla, en este caso, como paraíso– vinculan a *Eurídice* con una especie de odisea: viaje en medio de islas múltiples rumbo a Ítaca, el remanso, el encuentro amoroso. En una entrevista menciona que la autora, la relación de este texto con “un mito que a mí me seduce: el de Odiseo buscándose entre islas y naufragios” (en Polidori, 1987: 7). Sin embargo, la novela de Campos no deja de ser un relato antiheroico, como ella misma comenta respecto a la literatura moderna en su introducción a *Reunión de familia*:

La parodia y la distancia irónica troquelaron con un tono peculiarmente moderno la entrada de símbolos y de mitos en los espacios novelescos del siglo XX. Los itinerarios de los antihéroes estuvieron regidos por claves alquímicas y cabalísticas, que se incrustaron en los viejos mitos o configuraron, con ellos, otros nuevos. Entre *Ulises* y *Bajo el volcán* transitó la novela de la primera mitad del siglo, intentando devolverle vigencia a las antiguas travesías en busca de un sentido oculto del universo. Atravesando aquellos intentos de saturar de significados espacios vacíos, la escueta escritura de Kafka se obstinó en mostrar al desnudo la vacuidad de peregrinaciones sin objetivo a castillos donde no se hallaría ningún vellocino de oro. (1997: 11)

Haría falta, no obstante, un giro más para acercarse a *Eurídice*: el reconocimiento de la literatura como obra de arte. Reafirmación no tan novedosa, como la autora señala, pero que incide en una nueva exigencia al lector para participar de ella, en la disolución de los géneros literarios y de todo código sobre la escritura. Al grado, añade, de que en “ciertos casos extremos, la antigua búsqueda –la *quest* que originó tantos viajes– se volvió pesquisa” (1997: 13); es decir, una travesía como pregunta abierta ante el vacío previo al acontecimiento enunciativo. Una serie de regularidades se instalan en sus textos de los sesenta y setenta a partir de estos planteamientos, los cuales, como señaló respecto a la búsqueda de orden y sentido en la literatura moderna, estarán también ligados a una experiencia vivencial caótica y sin sentido:

Dispersión deliberada de significados; pretendida autosuficiencia y ambigüedad de la palabra; irrespetuosa transgresión de fronteras entre los géneros; desdibujamiento y casi abolición de personajes y anécdotas; reiteración de ciertas imágenes que invaden la superficie del texto y desplazan el transcurso coherente y secuencial de historias que nunca llegan a ser contadas; escamoteo de cualquier transcurrir lineal hasta hacer prescindible un desenlace; movimiento incesante, pero no progresivo, igual que en el vals o en el bolero de Ravel; inventarios de indicios en un continuo que hace como si fuera indecifrible; juego verbal que desconfía hasta del artificio que propone; voces narrativas intercambiables; engañosa luz envolvente que vela más de lo que revela; el texto como reverso de una realidad abolida, donde todo se habría desenvuelto hacia el acabamiento: fallido, inasible, relato que ofrece apenas carnadas engañosas, para mejor propiciar el naufragio en un mentiroso mar de palabras (Campos, 1997: 16-17)

La pregunta abierta por la literatura se encontrará en la figura de esta navegación-naufragio, de esta odisea laberíntica hacia la unidad imposible sobre la ausencia de asideros externos. Si no queda ningún parámetro sobre el cual establecer la escritura, ningún planteamiento universal o relato épico que trazar –“vellocino de oro” o “Minotauro” como objetivos. Entonces, no hay más que mostrar un recorrido saturado de recomienzos, de nuevas pesquisas, de la incansable repetición de la pregunta sobre la literatura. El viaje imaginario es una travesía nutrida por el

cambio constante y por el desplazamiento laberíntico hacia lo “desconocido”, hacia esa especie de “misterio” que la autora ubica en la literatura, el velo que nunca pierde, la extensión que no logra recorrerse por completo. Así, el deseo radicado en la pregunta no tendrá respuesta, pero persistirá en su propia escritura, es decir, un espacio literario donde es el deseo lo que se escribe, lo único que *se dice y puede decir*, la única “fábula”. Como apunta el narrador, la novela transcurre de manera cercana a alguna historia de Verne: “sin hablar del amor pero hablando siempre el deseo, gastado en la búsqueda, en la travesía hacia la isla” (466).

7.2. La sala de los espejos: los sujetos y las máscaras

¿Quién soy? Si por excepción me atuviera a un dicho, ¿por qué, en efecto, no se reduciría todo a saber con quién “ando”? Debo confesar que esta última palabra me descarría y me inclina a establecer entre ciertos seres y yo relaciones más singulares, menos evitables y más inquietantes de lo que yo creía. Dice mucho más de lo que quiere decir, me hace representar durante mi vida el papel de un fantasma y, evidentemente, alude a lo que ha sido necesario que yo dejara de ser para llegar a convertirme en quien soy.

André Breton, *Nadja*

Había dicho que en *Eurídice* una voz narrativa enlaza los fragmentos dispersos, la cual cede la enunciación a otros sujetos: Monsieur N., “Alguien” y el Arlequino, si no se cuentan varias citas presentes en las historias y en la escritura del primero. Es necesario anotar ahora que esta voz, así como el resto de las subjetivaciones en la novela permanecen en su configuración de máscara, en un anonimato propio de esta escritura de la ausencia; así como en el desplazamiento especular de las identidades más o menos perfiladas.

Desde sus primeras líneas, un *sujeto-autor-ficcional* dice “Yo voy a contar una historia” (381) y reitera este *yo* a lo largo de toda la novela, siempre vinculado con el deseo de narrar, por lo cual lo he llamado antes simplemente “voz narrativa”, aunque rebasa esta ubicación. El problema aquí radica en la cercanía y distancia que establece respecto a sí mismo y lo contado. No puede tratarse de la recuperación de un rostro prefijado, dado que el procedimiento descrito de desaparición-inserción requiere un desplazamiento previo en virtud de una posible incorporación como otro, la pérdida del rostro a favor de la máscara. Una inserción que implica un compromiso con el espacio ficcional, un ponerse en entredicho a sí mismo, ese jugarse el alma, referido por Campos.

Si se atiende a la construcción de esta voz y su participación en el espacio ficcional, puede localizarse un juego oscilante entre el poder decir “yo” dentro del texto y, al mismo tiempo, haberse desplazado hacia un “él”. Nadie habla realmente en la práctica literaria, los sujetos son hablados –o escritos. Esto porque las subjetivaciones están ligadas a la palabra y su silencio. Por tanto, se produce una subjetivación alterna, la construcción una *otredad* sin precedentes o un “él” sin rostro que puede permitirse decir “yo” en la escritura. Digo que este movimiento se presenta como oscilación debido a la marca de aparente recuperación de una individualidad congregante de las palabras; a partir de la cual el “yo” se convierte en una trampa, en un laberinto de la identificación borrada.

Barthes ha señalado que el “él” puede considerarse una victoria sobre el “yo”, porque “realiza un estado a la vez más literario y más ausente”, un “debilitamiento de la persona”. No obstante, refiere que esta victoria es cuestionable debido al riesgo de convertirse en un “espesor inesperado” (1996a: 43). En *Eurídice*, la trampa del “yo” sugiere un tono de confesión y cercanía con lo narrado, alude a un hablante presente en todo el recorrido; sin

embargo, esta configuración escinde cualquier densidad en la voz y hace patente su desplazamiento, su ser otro o su *devenir* en el ser de la diferencia. En otros términos, muestra su existencia inexistente como toda ficción, porque como mencioné anteriormente siguiendo las reflexiones de Campos, la inserción de un *sujeto-autor-ficcional* en el espacio literario acentúa su carácter ficticio. Esto puede observarse en el cuestionamiento realizado sobre su propia función en el texto, seguido de su equiparación con quienes consideraba primero sus personajes:

Pero ¿dónde entro yo? Yo que he dicho, sin ambages, que voy a contar una historia; yo que me complazco en fantasear que, si desapareciera, me llevaría en mi último equipaje a la pareja y a Monsieur N., o dicho con otras palabras, yo que me imagino omnipotente y omnisciente y que disfruto suponiendo que, sin mi intervención, el hombre que toma notas en la mesa de la esquina y la pareja que empieza a interesarle casi tanto como el libro que le sugiere las notas irían retrocediendo hacia ninguna parte como las figuras proyectadas por una cinta cinematográfica de vuelta, en sentido inverso, al carrete original. Me temo que yo soy un accidente. Un presuntuoso accidente, debo corregir por prurito de precisión. Porque mi voluntad apenas representa aquí el pobre papel de un relevo que recibe y entrega: traduzco y, al traducir, me escribo y, fuera de la página que escribo, habito ese mismo ninguna parte que se chupa como un embudo las imágenes fílmicas. Bebo cocteles helados en El Palacio de Minos y, a la vez, trazo el contorno de una isla sobre una servilleta blanca. Menos mal porque, como todo el mundo, estoy a cada rato en un tris de no ser nadie. (407-408)

La impugnación oscilante de un papel privilegiado por la omnipotencia y la omnisciencia puede recordar a Samuel Beckett cuando plantea su trabajo literario inserto en la impotencia y la ignorancia (cfr. cita en Talens, 2006: 556). En *Eurídice*, si bien este “yo” como *sujeto-autor-ficcional* en la forma de narrador ejerce una focalización interna sobre los personajes, ésta no presupone ninguna autoridad. El “yo” no ejerce control sobre lo contado, es una especie de observador partícipe del azar del habla dispersa; como anota él mismo, tiene un carácter “voyeurista” sobre la narración deseada y sobre la pareja, a manera de triángulo donde la mirada participa del encuentro amoroso (475-476). Simultáneamente, es parte del habla

misma, del espacio imaginario puesto que se escribe a sí mismo y se imagina con características privilegiadas, pero al hacerlo las vuelve inoperantes. Su carácter de traductor funciona aquí realmente como traición de cualquier presupuesto, como intervención generadora de la otredad: lengua y sujeto hablado como extranjeros. De ahí ese estar al borde de la desaparición, del anonimato. Parafraseando una nota del cuaderno de Monsieur N. –“yo me sentía Ulises pensando a Joyce” (480)–, podría decirse que se trata de un “yo” ficcional pensando a un autor, al tiempo que se imagina como espectador y personaje. Por ello, como hace notar Teresa García Díaz, este “yo” respecto a lo contado: “nos hace saber que la escritura se ha desarrollado independientemente de su deseo, pues él solamente quería escribir una historia de amor” (1998: 339). El ejemplo se encuentra en las siguientes líneas:

El hecho de que Monsieur N. se haya instalado en una mesa de El Palacio de Minos, envidiando los cocteles helados de una pareja que está o ha estado o estará en la mesa de enfrente se escribe, o así prefiero suponerlo, con cierta independencia de mi deseo, que no ha sido más que escribir una historia de amor. (433)

Esta carencia de control está presente en las autocorrecciones de lo dicho, por ejemplo cuando afirma haber podido equivocarse al describir El Palacio de Minos; así mismo, se muestra al señalar que Monsieur N. se le adelanta en varias reflexiones (ver 464 y 466). El desplazamiento se completará hacia el final de la novela con la versión del Arlequino y con la gama de finales posibles, una apertura a dejar de pretender resolver o mantener autoridad sobre esta habla. Así mismo, la voz “cedida” por el narrador a otros enunciadores, aun cuando suele estar marcada y presentar repeticiones constantes, no deja de apuntar a una simulación de independencia de lo dicho por éstos; propia del simulacro o *venir juntos*, desde el enfoque de Foucault.

Araújo ha mencionado que la movilidad de la voz narrativa genera espacios vacíos que “rompen las cómodas expectativas de recepción del texto de placer y lo convierten en un texto de *jouissance*, diría Barthes, en un texto de goce por el desafío de su escritura” (2004: 92). Son incitaciones al lector, pero también desplazamientos que siembran la incertidumbre sobre el espacio narrativo. Es importante, igualmente, resaltar que Barthes refiere en esta búsqueda del lector a una *espacialidad del goce*, así señalará en *El placer del texto* (1973): “Es preciso que yo busque a ese lector (que lo “rastree”) *sin saber donde está*. Se crea entonces un espacio de goce”, soportado por la impersonalidad de este lugar vacío. Así, este espacio del deseo, genera una “*imprevisión del goce*”, un acontecer de lo improbable, una libertad sin término en el juego de los vacíos del texto y su carácter ajeno a la temporalidad o causalidad (cfr. Barthes, 1996b: 12).

En esta línea, se incorpora lo enunciado por un “Alguien” sin nombre en la novela; quien, por su anonimato, puede aludir a cualquier sujeto. Esta construcción propone, así mismo, una borradura del resto de los rostros del espacio literario, por la oscilante coincidencia en su carácter desplazado, desdoblado o ambiguo. Así, “Alguien” participará de las elaboraciones reflexivas sobre el amor: “Alguien dirá: ‘El amor no existe. Ha tenido que ser inventado una y otra vez [...]’ ” (400). A la par, se mostrará como una voz perdida en la bruma, como las palabras proferidas por una sombra; al respecto se anota que un personaje femenino dentro de las historias de amor comenta: “tenía que entender una frase importante que alguien había dicho, pero me había olvidado que era” (409); de manera similar, Monsieur

N. apuntará después en su cuaderno: “Porque éste no es el fin sino el principio. Alguien debe haberlo dicho ya, por supuesto, pero si es así no me importa repetirlo” (435)⁵.

Otro desplazamiento de este sujeto sin nombre ni rostro se produce hacia Monsieur N. y la primera persona, por medio de la indeterminación de acciones referidas a ellos. En el caso del primero, al plantear el narrador la coincidencia de todos los viajes posibles como la navegación de la escritura misma, se relaciona ésta con el trazado de una isla en una servilleta blanca y al respecto añade: “Escena primitiva de la que se desprenden todas las demás escenas: la que se configura cuando el deseo de alguien dirige el movimiento de una mano que traza el contorno sinuoso de una isla sobre una servilleta blanca” (476). Acción realizada en la novela por Monsieur N., pero ampliada a su ejecución virtual por cualquier sujeto. Dicha repetición posible produce el efecto de desvanecimiento del personaje, dado que sin importar quien formalice la acción, ésta apunta ya al deseo y a la búsqueda persistente. Un “Alguien” sin rostro es quien busca, no sólo ese profesor de francés sentado en un café de puerto.

Ahora bien, en el caso de la primera persona, la indeterminación de este pronombre alude a su inestabilidad y a su pérdida de concreción o individualidad. Está ligada, simultáneamente, con la vacilación sobre poder atribuirse sus propias palabras, mediante un mecanismo similar. De esta manera, el narrador señala al final del POST-SCRIPTUM:

Enormemente fatigado por el esfuerzo, extenuado, se queda mirando distraído y a la vez absorto la hermosura infinita de una isla sinuosa que ha trazado, sin proponérselo, en una servilleta. Cualquiera diría que se está adormeciendo o entrando en estado hipnótico. Cualquiera diría que se ha puesto a soñar la historia de alguien que, soñando su propio deseo como si soñara una isla, sueña que quiere contar una historia de amor. (500-501)

⁵ La primera frase es muy semejante al final de *Sabina*. Aquí se omite significativamente su procedencia, al tiempo que líneas más adelante se refiere la convivencia en ella de lo diferente y lo cercano: “lo que se dice es siempre otra cosa y es lo mismo” (435). Forma parte, así, de las autoimplicaciones referidas ya entre los textos de la autora, donde se marcan pliegues entre lo unitario y lo diverso.

Ocorre en el fragmento, a su vez, un movimiento circular de posiciones: sujetos que se sueñan entre sí o que son personajes de los sueños-historias de otros. Esta construcción recuerda tanto a los laberintos borgeanos de la identidad, el sueño y la existencia de *Las ruinas circulares*, como a algunos textos de Elizondo –“La historia de Pao Cheng” y *El hipogeo secreto*, por ejemplo–, hasta un breve relato de Chuang Tzu, incluido en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges y Bioy Casares: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (cit. por Borges, 1999: 148). En los cuales se retoma la paradoja de una identidad puesta entre espejos, ficciones sobre ficciones que ponen en entredicho cualquier certeza sobre el sujeto.

El desdoblamiento especular no se detiene aquí. Entre Monsieur N. y la primera persona habrá también pliegues de autoimplicación para sus actividades y deseo. Como ha destacado Rivera, este “navegante en tierra firme” y el “yo” se convierten en los enunciadores principales y en una especie de “pareja onírica”; presente antes en *Sabina*, donde admitía particularidades propias (cfr. 1979: 48). Corresponde, junto con el resto de las voces involucradas, a la manifestación directa de diversos puntos de vista –sin confrontaciones– desde la cual se configura una perspectiva textual prismática. Incluso Campos ha señalado, al margen de este texto, que el personaje inicial que escribe un poema llamado “El miedo de perder a Eurídice” es, de manera múltiple, el primer amante, Orfeo y Monsieur N.; y éste último puede ser, además, otros personajes de ficción: “¿Nemo, Nadja, es decir, Ulises, Nadja? Tiene otras posibilidades” (en García Flores, 1979: 253-254). En *Eurídice* este apunte puede verse sugerido en la anotación final del cuaderno de Monsieur N., correspondiente al título de la novela y del poema mencionado (ver 500). En cuanto a Orfeo, Nemo, Ulises y

Nadja, son figuras de posible analogía con el personaje, dado la búsqueda que realizan los primeros; pero, también, la pérdida del rostro que sufre ese sujeto ficticio de la novela homónima de Breton. No obstante esta multiplicidad en Monsieur N., considero que no se elabora en éste una construcción simbólica, sino una apertura al poder ser cualquiera o tomar otros rostros en enunciados ajenos, pero próximos por la repetición del deseo, la travesía y la búsqueda-pérdida en todos ellos. Incluso llegará a tomar momentáneamente el lugar del joven que bebe cocteles helados con la mujer de botas rojas en el café (ver 414).

El anonimato y devenir en otros de Monsieur N. se ve reforzado cuando el narrador afirma haberle puesto ese nombre porque desconoce cuál tiene (407) y reitera: “es un personaje con muchos rostros sucesivos, cruzado de brazos, en espera de algo, interrogándose quizás acerca del secreto destino del hombre, pretendiendo acaso abolir el azar con un golpe de dados” (416). Además, la elaboración del *Diario* no lo salva de este ser anónimo y múltiple, porque conlleva la trampa de hacerlo ser solamente a través de su escritura. Se produce, por tanto, una escisión en el espacio ficcional entre la dualidad borgeana de quien vive y quien escribe; ya que esta escritura supuestamente ligada a la vida: “en vez de revelar su identidad la disimula cada vez más vertiginosamente” (475)⁶.

En el caso de la pareja, la especularidad de las máscaras se produce tanto al interior como en su repetición en otras parejas posibles. Así, sobre una de ellas el narrador dirá: “sus manos se acercaron mientras se miraban y se descubrían idénticos, como un espejo frente a otro espejo” (384). Aquí, el rostro es una máscara porque los personajes mismos son espejos, no hay nada en realidad que reflejar en ellos y sin embargo, están ahí en el único acontecimiento relatado en esta escena: la mirada que los reúne. Campos ha señalado en su

⁶ Puede revisarse sobre la trampa del diario, el texto de Blanchot: “El diario íntimo y el relato”, incluido en *El libro por venir* (1959).

relectura que en *Eurídice* se celebran “las bodas de una pareja incestuosa”, al conciliar –como en una probeta alquímica– cualquier oposición entre lo masculino y lo femenino en el espacio imaginario de la isla (en Polidori: 1987: 12). Conjuntamente, el desdoblamiento y búsqueda de fusión en la multiplicidad llegará hasta la historia de los náufragos. El narrador afirma que esta historia “se insinúa con reiteración, como si tuviera algo que ver con la otra historia. Son personajes que se quitan y se ponen rostros, como máscaras” (394); imagen ampliada cuando anota que en estos intentos narrativos: “Luces y sombras se suceden y los personajes cambian máscaras” (467). Todos estos desplazamientos y modificaciones configuran caracterizaciones distintas o papeles en escenas que se superponen. La movilidad rechaza el rostro fijo, la respuesta acertada sobre las identidades y la anulación de cualquier planteamiento sustancialista: es necesario desaparecer para acceder al acontecimiento del ser, a la práctica de sí, aun cuando ésta se presente en su inestabilidad.

En la parte final, la irrupción del Arlequino vuelve a sugerir la *teatralidad* del acontecimiento enunciativo, apuntada antes en frases como: “La escena ocurre” (385) y “El telón se levanta y empieza la función” (435); fórmulas que repite el narrador a lo largo de toda la novela. Al igual que otros personajes, su papel es portar otra máscara, como era usual en la *Commedia dell’arte* italiana, pero como sigue apareciendo posteriormente en otras obras dramáticas. El Arlequinado estuvo precedido en algunos casos de segmentos mudos, donde imperaban gestos y malabares. Incorporado, así, después de la pantomima, no abandonaba su aparente improvisación. Estas características no serán ajenas a su aparición en *Eurídice*, donde las palabras penetradas por el silencio abarcan las páginas anteriores y donde la máscara del personaje se traslada a su lenguaje: delirio y reinención de lo dicho, posibilidad de cambiar o diferir respecto a lo anterior en un habla que es la misma y diversa.

Será con el Arlequino que se introduzca a este juego de transformaciones otro personaje más: el lector. Toda su exposición se encuentra marcada por la apelación a un espectador, escucha o sujeto ausente que, sin embargo, se busca incorporar al juego de espejos. El Arlequino, en medio de sus giros verbales, solicitará esta presencia borrosa: “¡Oiga con él la historia de usted mismo, sí, la de usted, y la de sus amigos y conocidos!” (492); demanda que, como puede observarse, implica la repercusión de todo lo dicho en el desdoblamiento de quien escucha, pero también en el de cualquier otro. Todos están convocados a la isla, al espacio imaginario y plegado de la lectura y la escritura, a esta especie de utopía que Monsieur N. busca consignar en su cuaderno de notas.

7.3. Un inventario de islas: la autoimplicación en el *Islario*

*La maldita circunstancia del agua por todas partes
me obliga a sentarme en la mesa del café.*

Virgilio Piñera, *La isla en peso*

Escribir las islas y naufragar en la página literaria, son dos figuras recurrentes en el espacio laberíntico de los textos de Campos. Desde *Muerte por agua* (1965) encontramos a los personajes situados en una especie de “isla” doméstica, rodeados por la lluvia y tratando de contener una disposición al caos que los persigue. En su última novela, *La fuerza del destino* (2004), se recupera este deseo al afirmar desde sus primeras líneas el vínculo entre su recorrido narrativo y la isla: “Empeñados, siempre, en narrar la Isla. Así seguimos. Como si, de un momento a otro, fuera a desaparecer. Nuestro pecado y nuestra salvación. Nuestra utopía y nuestro naufragio” (2004: 11). Por su parte, en *Sabina* se localizan, a su vez,

menciones a la isla como parte de la composición de Venecia –ciudad, laberinto y figura de lo escrito–, como “una ventana abierta al mundo” y como un lugar utópico (ver 276, 295 y 367). Será, sin embargo, en la tercera novela de Campos, *Eurídice*, donde la isla cobre mayor relevancia como figura del espacio imaginario del lenguaje y la obra, así como por su apertura a otras islas enunciadas antes y puestas al borde y dentro de la página.

En el marco de la configuración de una búsqueda literaria se produce una regularidad en la autoimplicación entre isla y texto en esta novela, apuntada ya como reflexión en los ensayos de la autora. El vínculo figurativo entre isla y texto, desplegado hacia otros, permite formular una indagación sobre estas autoimplicaciones con la finalidad de plantear algunos modos de realización en *Eurídice*. Para ello, si bien las notas y reflexiones en torno a Monsieur N. no son las únicas reinenciones y retornos sobre islas, considero sugerente para el resto de la novela situar el recorrido en ellas, rumbo a su presencia en otras partes del texto. Sobre este aspecto, es importante hacer notar primero algunas características del segmento narrativo dedicado a este personaje y su lectura-escritura.

Había dicho ya que Monsieur N. es un profesor de francés que lee *Dos años de vacaciones* –intercalado con el retorno a otras lecturas– mientras califica exámenes de un curso de lenguas. La relación con Verne durante toda su historia se volverá estrecha como reflejo de su propia búsqueda: islas que no están en los mapas (389). El café de puerto donde se encuentra se llama El Palacio de Minos y, a pesar de ser un nombre inspirado por la postal de una mujer como despedida al dueño, éste no está localizado ni en Creta, ni en ningún espacio geográfico-imaginario específico; sólo se dice que el café está en el pliegue de un

parque y el puerto (ver 387 y 391)⁷. Refiere, por tanto, el reconocimiento de su configuración imaginaria, idea reforzada por alguno de los finales posibles: quizá nunca estuvo ahí, es un espacio clausurado o dispuesto a reabrirse después de algunas “reformas”. Este personaje, además, al observar a una pareja tomando cocteles en el café sugiere ese triángulo formado por el *sujeto-autor-ficcional* y las historias de amor.

Aunadas a la lectura, realiza fundamentalmente dos acciones más: dibuja una isla en una servilleta blanca y “toma notas en un cuaderno de pastas duras en cuya portada, sobre una etiqueta roja con letras doradas, se lee la palabra BORRADOR”; en cuya primera página registra: DIARIO DE VIAJE (398). Posteriormente, el cuaderno admitirá el título de ISLARIO, con la finalidad, dice el narrador, de precisar “el sentido cada vez más transparente de su aventura” (420); ese “anhelo enumerativo-acumulativo” referido por Jitrik (1987: 152). Finalmente cuando aparentemente ha terminado de tomar notas, el narrador menciona:

deliciosamente mareado y como si dispusiera de un tiempo sin límite, navegó con la destreza del más avezado buscador de islas en el turbulento vaivén de olas que confundía, en el cuaderno, la cartografía real y la cartografía imaginada del *Diario de viaje*. Se sintió agotado, sin aliento, jadeante. Escribió: NOMINA INSULARUM INVENTARIUM. Y, haciendo un esfuerzo infinito porque se había quedado vacío y peligrosamente proclive a la melancolía, concluyó: “¡Oh Tierra! ¡Pequeña isla efímera que podría ser barrida en cualquier momento por una tormenta! ¡Diminuta isla azul, perdida en el infinito océano de la Noche! Te reconozco: flotan, sobre tu imagen, unas cuantas nubes inmóviles. Gaviotas, un exceso de ellas, te rodean”. (488-489)

Digo que esta culminación del *Islario* o *Inventario de islas* es una simulación, porque en el POST-SCRIPTUM volverá a abrir el cuaderno con la leyenda BORRADOR para escribir el nombre de la novela. Ahora bien, hay una reiteración de lo inconcluso y proclive a retornos y correcciones tanto en la escritura en las pastas del cuaderno como en el carácter de navegación

⁷ Como se ha podido observar, Campos suele situar sus textos regularmente junto al mar: puertos, islas, miradores, casas en ciudades costeras o, en su defecto, casas sitiadas por la lluvia.

o travesía y la apertura final para insertar una última nota. Como señalé antes, el hecho de que ésta última escritura sea el título de la novela repite el juego especular: inclusión de la obra en un cuaderno que está siendo escrito en ella. Al mismo tiempo, esta inserción propone un recomienzo y el carácter inacabado de toda la práctica literaria.

En estas páginas y movimientos, se produce una especie de atracción por la “insignificancia” aludida por Blanchot para el diario, donde la cercanía con la cotidianidad promueve el cambio constante y el itinerario fragmentado. La escritura de este personaje es un diario en este sentido, pero deja de serlo si se busca en su espacio el pacto con un calendario concreto (cfr. 2005: 219 y 221). Por ello, puede decirse que en *Eurídice* el juego con el diario de Monsieur N. está vinculado con la reiteración del acontecer laberíntico de la escritura –no con el calendario, sino con el *estar siendo* discontinuo de la palabra–, donde no hay guías confiables. Así, señala el supuesto diarista: “Navegaré sin sextante, ni astrolabio, ni brújula. Invocaré, con Píndaro, las noches y los mares pero también invocaré la luz, propicia a los navegantes. Nombraré las islas. Diré: «Yo te conjuro ¡oh Isla!» ’ ” (482).

La configuración general de la imagen remite, a la par, al modo de ser de su lenguaje: aquél incesante recorrido donde la repetición traza su carácter infinito. En este sentido, en algún momento del texto, este personaje piensa que su gusto por los viajes lo ha conducido a esta especie de “exilio” del cual es responsable (402-403). Por eso resulta relevante hacer notar que Monsieur N. se encuentra en un país extranjero, donde imparte clases de idiomas y escribe en una lengua extranjera (ver 434), eco de la mención ya hecha a las palabras en la literatura y su distancia con la lengua materna, con repercusión ahora sobre quien participa de ellas (ver cap. VI: 261).

El *Islario* dentro del *Diario de viaje* está enmarcado por estas características que le confieren familiaridad con una travesía, con el viaje inmóvil de Monsieur N. que se desplaza al trayecto de la palabra por la página. Una vez en ella, se reiterará la isla como figura del texto, pero más específicamente como: “página en blanco” (420), como la utopía o no lugar de la literatura (398, 433 y 480-481); la isla es, simultáneamente, un espejismo que flota en la bruma relacionado con las ideas anteriores: “Desnudez perturbadora, página en blanco” (471). La isla-texto es, en principio, simulacro de sí misma y ausencia siempre deseada, como la literatura misma. A la par, constituye el espacio de conciliación o disolución de los opuestos, donde la pareja se encuentra y realiza el ritual alquímico: amor y escritura ligados. Por ello, en reunión con la pareja, la isla será uno de lo males o bienes olvidados en la caja de Pandora: “incesante cosmogonía” y “el inagotable, bienaventurado, deseo” (435).

La isla-texto se propone en esta dualidad como un espacio cerrado y abierto, lugar de resguardo y de peligros inminentes. Sobre el primero de estos pliegues: “*Isla*: lugar abierto por todas partes y cerrado por todas partes” (398), incide la autonomía y relación de la práctica literaria con otros enunciados existentes. Se trata de un cosmos apuntando a la experiencia del afuera, donde el aparente ensimismamiento de la pareja y de su lenguaje abren aun más la exterioridad de ese vacío de lo inacabado, del deseo y de lo que siempre persiste como travesía. Este lugar imaginario admite, por tanto, el doble del segundo pliegue: en toda isla, la presencia de cuevas y cavernas aporta un refugio para los naufragos; al tiempo que “la soledad temible” sugiere la presencia de “otra proximidad inquietante”, algo ambiguo –quizá el tiempo, el mar o el vacío– que amenaza esta tranquilidad (403). La isla-texto se compara, en un sentido cercano, con el rincón de los juegos infantiles (398 y 434), parafraseando a Gaston

Bachelard, el de la ensoñación infantil, hogar de toda imaginación poética, sitio de resguardo, soledad y silencio, imagen de un microcosmos (cfr. 1975: 171-172).

La proliferación de todos estos elementos en torno a la figura de la isla permite ubicar en ella el movimiento de la experiencia literaria en la novela. La presencia de la amenaza del mar es un factor indispensable para esta configuración. Se trata de una inmensidad sin descanso que bordea la isla como una muerte inminente, una desaparición, una distancia y como el devenir mismo. En otro plano, corresponde a la elección enunciativa de un espacio literario siempre en su propio límite. En una de las historias entremezcladas, se describe esta convivencia o pliegue entre el mar y la isla desde el punto de vista de un navegante⁸: “la espumosa violencia del mar. Esa espuma blanca es señal de su ira. Isla y mar se excluyen y se complementan. Hay en su alianza algo soberanamente salvaje y no renuncian al oscuro designio de abolirse” (390). El pliegue es aquí una pugna constante, un intento de invasión al grado de un aniquilamiento latente. No se oponen isla y mar, son la experiencia del borde, el límite del movimiento transgresor y el abandono del binarismo. La práctica literaria se corresponde con esta especialización del límite. Así, de la espuma –la ira, la violencia, la castración del “padre” Úrano– nace la isla como una Venus o Afrodita⁹: “Fue entonces cuando la isla empezó a brotar dulcemente del mar como una Venus con los pies mojados por las ondas. Engendrada en una noche misteriosa, nació predestinada” (382). En la mitología clásica, esta diosa o diosas se relacionaban con la belleza y el amor; sin embargo, se presentan frecuentemente ligadas a discordias entre dioses y pueblos. Resalta en ella la configuración

⁸ No es una historia ajena a las que se ha propuesto contar el *sujeto-autor-ficcional*; este navegante es un posible náufrago, por mencionarse en el siguiente segmento “Daniel Defoe lo inventa y Verne le procura descendencia” (391).

⁹ Nombres para esta diosa en las mitologías romana y griega, respectivamente. El mito de la castración de Urano y el nacimiento de Afrodita llega, en algunas versiones, a ser referido para Venus. En la novela, como se indicará a continuación, se menciona que Venus emerge del mar, como en el mito del nacimiento de la diosa griega (cfr. Falcón Martínez, 1989).

ajena al binarismo de este entorno mítico: la isla, como Venus o Afrodita, contiene la belleza del peligro; al mismo tiempo, está relacionada con el amor, aún cuando éste se muestre de forma fragmentaria, siempre a punto de perderse.

La referida nostalgia por el encuentro amoroso, la tranquilidad de la pareja y la anulación de la amenaza se convierten en búsqueda imposible, en narración no realizada. De ahí su fragmentariedad; la cual está ligada, como sugiere Mier, a la fatalidad y al pliegue entre agua y tierra (cfr. 1998: 375). El deseo es lo único que pervive en esta configuración doble; el deseo que vuelve a engendrar la “Isla” en el prefacio ficcional, donde fue inventada “para que los hombres pudieran soñarla y, al soñarla, creyeran que se trataba de un recuerdo” (377). Esto porque la isla se asienta sobre el silencio, la isla-paraíso es soñada y no perdida en tiempos remotos. No tiene, por tanto, ningún precedente de realidad anterior, por eso se dice que surge “como un milagro”. En un sentido cercano a éste, anota Monsieur N. en su *Islario*: “Decir que el deseo engendra el relato es decir que engendra la utopía, que es decir que engendra la isla” (481). Desde este enfoque, por la autoimplicación marcada, el texto-isla en su carácter literario podrá acontecer –surgir, emerger– solamente como utopía, como no realización de sí mismo, como deseo permanente trazado en la página en blanco. Las siguientes líneas a esta observación de Monsieur N. completan esta idea:

Y entonces, obedeciendo a una compulsión que no puede ni quiere inhibir: “*Isla*: espacio imaginario del discurso, emerge del caos cada vez que alguien sueña: cada vez que alguien dibuja su contorno sinuoso en una servilleta blanca”. Lúcido como nunca, con esa lucidez de la pasión tanto más lúcida que la lucidez que no ama, registra las palabras que se precipitan sobre él con la inminencia de una avalancha: “*Isla*: suma de todas las improbabilidades: embriagadora improbabilidad de la ficción. *Isla*: imagen del deseo. *Archipiélago*: proliferación del deseo. Todas las islas formuladas por los hombres y todas las islas que se localizan en los mapas configuran un solo archipiélago imaginario: el archipiélago del deseo. Es un archipiélago en infinita expansión. Todos los textos, todo lo que ha sido escrito hasta el instante en que escribo estas palabras dibuja la imagen de esa cartografía del deseo. Todos los textos son islas. Nombraré las islas. Me embriagaré en sus

nombres. Poseeré, en sus nombres, el cuerpo de todos mis deseos, el objeto desmesurado, inalcanzable, de mi deseo. Navegaré por fin. [...]” (481)

En síntesis, el texto se corresponde con la figura de la isla porque está siempre al borde de su desaparición, porque es un espacio soñado en medio del caos que alude a una extensión más amplia: el encuentro con otras islas-textos en un archipiélago o red de interacciones enunciativas enlazadas por el deseo. Así, la isla como espacio imaginario en el marco de la autorrepresentación y apertura requiere ser trazado para acontecer. A esto remiten los mapas realizados por los náufragos en su exploración de islas, una especie de búsqueda de orden o integración de las partes que la componen (ver 413). De ahí, la recuperación de las novelas de Verne y Golding: en la isla el orden es una necesidad que puede derivar tanto en momentánea armonía y fraternidad como en fracaso y violencia.

Desde esta perspectiva, dibujar una isla en una servilleta blanca es producir el “nacimiento” del mundo en medio del caos; pero, por supuesto, siempre en la potencialidad que la ficción tiene para ello. Nombrar las islas es poseerlas en el instante que ellas mismas vuelven a la bruma. La escritura literaria en *Eurídice* responde a este deseo, se asienta sobre el vacío para tratar de saturarlo, trazar un mapa sobre él, pero éste mapa resulta ser un simulacro porque la isla no existe realmente más allá de ese nombre, dibujo o mapa que acontece en el espacio literario. La mirada hacia la isla se dirige, en realidad, al hueco de su ficcional presencia, es un encuentro y una pérdida, un deseo prolongado en la muerte de lo que se ama. Por eso, probablemente, se dice en la novela que Teseo debió amar al Minotauro, quizá como Orfeo amó a Eurídice.

7.4. Un naufragio infinito: el habla del deseo

*El poema es el amor realizado del
deseo que sigue siendo deseo*

René Char

A partir de lo anterior puede anotarse que, en *Eurídice*, la escritura se encuentra fascinada por su propia ausencia, por la permanencia del deseo en un habla donde la pérdida es un riesgo siempre latente. Gutiérrez de Velasco comenta que en esta novela, el deseo funciona: “como tema, como objeto poético y como estrategia narrativa” (2002: 144). Su relevancia se anota desde el prefacio ficcional y estará presente en todo el recorrido del texto, ahí donde su participación coincide con formulaciones sobre una búsqueda literaria en proceso. La experiencia literaria de la novela estará estrechamente ligada al desplazamiento infinito del deseo hacia la imposibilidad de completar el trayecto, de lograr poseer por completo el objeto deseado: Eurídice, la isla, la fusión de la pareja, la literatura misma.

La persistencia del deseo en la novela es propiciada por el efecto de incompletud de sus itinerarios: de consumir la búsqueda, el deseo desaparecería y, con él, esa relación amorosa establecida con esta experiencia, dado que su erotismo radica en su fluir incesante y en la posibilidad de seguir participando de él. Araújo ha señalado que *Eurídice* “es más el relato de un deseo y del objeto del deseo y sobre todo, de su falta. No es un relato sobre el ser sino sobre el no ser” (2004: 94). Esto porque el deseo refiere una paradójica presencia fantasmada de lo ausente. Así, la fascinación se concentra en la obra en el pliegue de su ser y no ser. El deseo como desplazamiento afectivo hacia algo que se apetece (cfr. DRAE), no afirma o niega la posesión del objeto deseado, sino que la suspende. Respecto a la novela,

puede decirse que no se trata de una negación de su existencia, más bien del vacío que la soporta. Así, en ella, el yo reflexivo retoma una afirmación de Diotime a Sócrates en *El banquete*: “es necesario, para que haya deseo, que al que desea le falte la cosa que desea” (476). Recupero, también, el fragmento del texto de Platón: “quienquiera que desee, desea lo que no está seguro de poseer en aquel momento, lo que no posee, lo que no tiene y lo que le falta. Esto es lo que es desear y amar” (1989: 120). En él, resalta la incertidumbre o insuficiencia de la posesión del objeto. No se trata, entonces, de una carencia absoluta, ya que ésta volvería inoperante el deseo, volcando su afectación hacia la indiferencia. Al respecto, puede recordarse que Paul Ricoeur, en otro contexto, afirma que el origen de la obra en el deseo es, a la par, rico y pobre. No puede desearse algo completamente desconocido, algo que no se haya soñado o imaginado antes, pero tampoco algo que se está seguro de poseer.

El deseo es movimiento y se vincula, de esta manera, con el viaje infinito, al ser prolongación de un origen generador y la ausencia-presencia de lo deseado. En términos de Barthes, de su goce, porque como anota este autor: el deseo del ser presente es el más palpitante (2001: 47); debido a que es en él donde acontece como vibración de algo ausente. Como ha señalado Blanchot, la fascinación de la escritura reside en poder ver lo que no se ve, en lo inabarcable del espacio literario; por lo cual, en la fascinación hay una “ausencia que se ve porque ciega” (1992: 27). En un sentido cercano, en *Eurídice* se compara la imagen de Faustine en la isla de Morel con la de Eurídice en la oscuridad del Hades (465-466). En esta figura, la máquina de Morel sería equivalente al canto de Orfeo, porque ambas permiten el retorno intangible de lo amado. Por autoimplicación, puede decirse que la escritura misma propone al deseo como única relación frente a una pérdida irreparable. Sobre este punto, Campos comenta en una entrevista: “sólo en la escritura, en el arte, se concilian el deseo y su

objeto” (en Polidori, 1987: 12); es decir, solamente en el espacio literario el deseo puede constituirse en objeto mismo de la experiencia.

En el título, como en el recorrido de la escritura, puede localizarse una reiteración de carácter plegado de la experiencia literaria, una disolución de opuestos y el roce entre sus distancias. El deseo se compenetra con el miedo, porque este último se relaciona con una afectación del ánimo por querer no llegar a, no estar cerca de, no experimentar algo que, en muchos casos, se presenta como incomprensible. En *Eurídice*, el miedo remite a la pérdida total, la anulación del deseo por no poder siquiera retornar en el espacio imaginario a un encuentro con el objeto amado. Ambos estarán relacionados en la novela con una postura amorosa respecto a la práctica literaria; ahí donde deseo y miedo trazan la escritura como búsqueda de una literatura amada —en la figura de Eurídice—, la cual conlleva pérdidas repetidas por la imposibilidad de abarcarla o, metafóricamente, traerla a la luz o rescatarla de la muerte. En esta línea, desde la perspectiva de la autora:

La literatura vuelve una y otra vez sobre unos cuantos temas que giran en torno a esa fatalidad que todo lo preside: vida y muerte. Un gran tópico es el deseo —de saber, de poder, de tener— que, en definitiva, procura abolir al tiempo implacable que nos conduce a morir, y el amor, por supuesto, que incide, una y otra vez, en favor de la vida. (Campos, 2001: 144)

De esta manera, deseo y miedo funcionan juntos como simulacro de un trayecto: el descenso a los infiernos para salvar a Eurídice. Sin embargo, para que persista el deseo, la literatura y Eurídice deben permanecer como ausencia convocada. Por ello, la autora llega a afirmar que el arte constituye una relación amorosa y apasionada, una forma de erotismo (1976: 8). Como añade Araújo, la figura de Eurídice participa del texto como objeto metafórico del deseo: “El *onthos* del texto es su fluir, como el agua alrededor de la isla, pues su estrategia retórica es

afirmar para luego disolver, aludir más que descubrir, hacer volar, más que arraigar, en un *corsi e ricorsi* de los signos” (2004: 93).

Esta propuesta sostiene múltiples regularidades con la figura de la mirada de Orfeo, planteada por Blanchot como inicio de la escritura. En ella, como apunté en un capítulo anterior (ver cap. III: 98-99), se encuentra el momento del don y el del sacrificio, el entrever brumoso hacia la literatura y su próxima muerte, producto de la mirada que pretendía recuperarla. Orfeo no entiende que solamente puede cantarle a Eurídice, pero no poseerla; así como en la novela, diversos sujetos, se aferran a la posibilidad de encontrar la historia única o la suma de todas las islas existentes o imaginarias. A decir de Blanchot, sobre este punto:

El error de Orfeo parece ser entonces el deseo que lo lleva a ver y poseer a Eurídice; él, cuyo único destino es cantarle. Sólo es Orfeo en el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, sólo tiene vida y verdad después del poema y por él, y Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra, y que sólo lo libera vivo y soberano en el espacio de la medida órfica. Sí, esto es cierto: sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en el “infinitamente muerto”. Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites mesurados del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna. (1992: 162-163)

Ante la dispersión del canto de Orfeo, ante la dispersión enunciativa *de Eurídice*, la obra no puede permanecer más que en el deseo, en el desplazamiento que produce la escritura; el cual, simultáneamente, la excede y no se colma con ella. Se retoma, entonces, el vínculo entre muerte y literatura en la imagen del descenso a los infiernos, de donde nada puede extraerse más allá de ese retrasar la muerte y corresponderse con ella de la práctica literaria. De ahí, la siguiente reflexión de Campos en *Función de la novela*:

Esta auto-destrucción tiene que ver con el descenso a los infiernos inherente en el acto de creación y la ambigüedad que siempre lleva consigo la condición especular de la obra: el deleite de la contemplación y la certeza de que lo que acabará por reflejarse será el reverso absoluto de esa ilusión de fijeza y de eternidad; la contradicción entre el orden y la noche que supone toda obra, entre la integración y lo desintegrado, entre la aspiración a una organización de lo caótico que garantice la vida y una atracción hacia los abismos, hacia la muerte. (1973: 110)

Al respecto, Barthes ha señalado que la modernidad inicia con la búsqueda de una Literatura imposible, donde se retoman convenciones para impugnarlas en el proceso: “La Literatura es como el fósforo: brilla más en el instante en que intenta morir” (1996a: 43-44). Este momento de la “muerte” puede entenderse en *Eurídice* como esa experiencia límite que la conduce al pliegue del ser y no ser en su espacio. Esto porque, como añade Campos, cada novela intenta o aspira “a sustituir la fragmentación del mundo del hombre por la totalidad, completa en sí misma, de su universo especular”, donde, no obstante, la muerte se impone como una obsesión y un margen siempre cercano (1973: 156). Se trataría, por tanto, de intentar “rescatar” algo de esta muerte; por lo menos, en los márgenes del sueño, en la configuración de un espacio imaginario o en la persistencia de lo poético en el instante en que está a punto de desvanecerse.

Esta inminencia de la muerte, se encuentra relacionada, además, con la experiencia del afuera, no sólo por la desaparición de quien escribe o de parámetros ajenos al espacio literario. El afuera implica, como se ha apuntado aquí, un rechazo a la reducción de la literatura a la organización formal del lenguaje: el no ser expresión de una interioridad individual, no la convierte en ensimismamiento de una interioridad textual. Igual que el simulacro, implica un exceso, una apertura que otorga movimiento a lo literario; pero, a su vez, reduce la posibilidad de escritura a ese “fragmento logrado” del Libro, referido antes con relación a esta obra de

Campos, desde la propuesta mallarmeana. Sobre este aspecto tratan estas sugerentes líneas de

Un heroísmo secreto:

El mundo que nos contiene nos excede: afuera está todo lo demás que no somos ni poseemos. La existencia de un afuera es la condición del deseo. La escisión genera el lenguaje, que se rige por el signo de la ausencia. Las palabras escritas rellenan esa ausencia que el blanco de la página representa. Leer supone la ausencia, el afuera que no soy y el *otro* que deseo incorporar, pero de tal modo que permanezca vivo dentro de mí. Mi vacío se colma con palabras que sostienen imágenes, que son apariciones alucinadas de otro deseo. [...] Hago míos, en la lectura, deseos, palabras, ajenos. Así como se ama aquello que no se tiene, el impulso de escribir (o de leer, que son intercambiables) pretende volver aparición absoluta la carencia absoluta. (Campos, 1988: 136)

En ellas, se vincula al deseo con una experiencia del afuera, lo inabarcable, el vacío inicial propiciador del modo de ser del lenguaje en la literatura y la apropiación realizada desde la lectura y la escritura de la ausencia. Desde esta perspectiva, *Eurídice* configura una experiencia del acontecer de un vacío infinito. El naufragio por sus páginas responde a este desplazamiento del deseo como única opción para reencontrarse con la ausencia de la literatura amada, esa silueta, huella o sombra que desaparecerá al instante. Como anota la autora en una entrevista: “habría en la escritura una ambivalencia. Alucinar un objeto de amor que se desvanece y, a la vez, exorcizarlo” (en Polidori, 1987: 4).

CONCLUSIONES

La crítica en la persistencia del abismo: literatura y pensamiento

En la profundidad de la figura del abismo concurre el trazado del límite, su incomprensión, su carácter de inmensidad insospechada. Si este espacio es “marino”, el naufragio es una posibilidad latente, la pérdida, la incertidumbre o, como en Verne, la configuración de un mundo alterno, un pequeño organismo vital. Las páginas anteriores transitan estos espacios; primero, en las propuestas de Michel Foucault sobre la experiencia límite de la literatura, ese silencio que la ocupa, el murmullo inaudible como vibración presente de la ausencia, es decir, del sinsentido, del no *decir*, de su intransitiva condición de lenguaje-pensamiento en proceso. Después, en las páginas de dos novelas de Julieta Campos, donde la reflexión adquiere figuras: islas-textos en la dispersión de su propia libertad para el reencuentro, de su “amoroso” pliegue entre multiplicidades, de su incontrolable deseo por seguir buscando lo invisible: la literatura en el punto de su desaparición, ahí donde Eurídice está desvaneciéndose indefinidamente.

La reflexión literaria no es sólo tarea del teórico o crítico literario, mucho menos atribución de alguna otra disciplina del saber, anota Foucault. Pensar la literatura no es una tarea disciplinaria, porque la literatura se resiste sin descanso a ser fijada como saber y a ser objeto de otro discurso. Puede recordarse aquí que para este autor, la disciplina es un principio

regulador, con sus parámetros de verdad internos. Pero, la heterogeneidad de prácticas literarias exige con perseverancia el replanteamiento constante de sus rutas, a partir de la provocación de las obras y la apertura a buscar medios para *hacerlas hablar*. Esto no implica que no puedan proponerse acercamientos diversos a los textos literarios; el problema se localiza en que cada práctica literaria va conformando exigencias particulares hacia esta labor. Si se escapa de los códigos, si no puede permanecer fija y establece relaciones con otros enunciados y con un entorno cultural, entonces, la opción crítica no puede quedar inmune a estos desplazamientos. Ahora bien, a decir de Foucault, este “escapismo” es propio de las prácticas literarias porque en su espacio se ponen en conflicto las posibilidades comunicativas y significativas del lenguaje. Sin embargo, más que una anulación de las opciones reflexivas se produce una diversificación; múltiples actos críticos, algunos de los cuales hacen del espacio literario su lugar de residencia, su propio abismo, su experiencia límite.

Así, la distancia sugerida en algunos entornos teóricos entre el pensamiento y la literatura se ve zanjada por algunas prácticas literarias donde el lenguaje, la ficción y la obra misma abren preguntas y recorren senderos de exploración reflexiva. Para Foucault, la literatura, como puede entenderse en nuestro horizonte moderno, nace en la pregunta por su ser, cuando es capaz de reconocerse distinta en su realización y modalidad respecto a otras construcciones discursivas. Refiere, por tanto, a un modo de relación con el lenguaje o, si se quiere ver así, al surgimiento de un lenguaje particularmente extraño, en el cual pueden localizarse guiños de enrarecimiento respecto a la comunicación, representación, expresividad y producción de sentido. Como ha señalado Ángel Gabilondo, se trataría de un lenguaje donde se asienta el pensamiento sin precedente alguno, puesto que ahí es donde se realiza: espacio del límite, del abismo de lo impensable, de lo inexistente aconteciendo (cfr. 1990: 17). El

modo de ser del lenguaje en la literatura moderna tendría estas singularidades iniciales, este margen de regularidad, esta notoria divergencia y dislocación respecto a los discursos que buscan sustentarse en la verdad o en codificaciones previas. La literatura, como ninguna otra práctica discursiva, conlleva una transgresión, una irresolución, una problematización del sentido, una locura.

De esta manera, cuando se habla aquí de reflexión literaria el espectro se abre e incide en el ser mismo de esta práctica. No se trataría solamente de la inserción de recursos metatextuales o metaficcionales como formulaciones críticas privilegiadas e identificables en su interior; tampoco, del desarrollo de los estudios literarios en el último siglo y la importancia de sus aportaciones, enfoques y propuestas para ubicar algunas de sus características. Estos dos ámbitos, recursos formales y tratamientos teórico-críticos, representan solamente algunas de las facetas de la necesidad de pensar la literatura, por su extrañeza frente a otras prácticas de escritura. No obstante, como se ha venido puntualizando, la reflexión no es privativa de ellos: la literatura se piensa a sí misma, es pensamiento en proceso, acontecimiento reflexivo. El vínculo de la literatura con el pensamiento surca toda elección realizada en la obra, siempre y cuando tome conciencia de su ser literatura, de su desprendimiento de un código de la lengua o de estrategias de poder que pretendan sujetarla normativamente, significativamente o conceptualmente.

Si a Foucault le interesa la literatura, como se ha anotado ya, es por ser una forma privilegiada del pensamiento. Es importante recordar aquí que no se trata de una elaboración teórica o un modelo, en su sentido generalizante, lo realizado en el espacio literario. La literatura se “piensa” mediante figuras; reflexiona en ellas sobre el ser de su lenguaje mostrándose, no diciéndose. No hay conceptualización válida en su espacio, sino distancias,

cruces, pliegues, movimientos, mecanismos de transgresión, suspensión de supuestas verdades; en síntesis, la configuración de un origen propio, desde el cual puede volver a preguntarse o repetir la pregunta por su ser. ¿Qué es la literatura?, ¿cómo puede ser este lenguaje del silencio, donde no hay interioridad expresiva, representativa o gramatical en su habla?, para Foucault son éstas las preguntas que conviene hacerse respecto a la práctica literaria, el punto más denso de su extrañeza y singularidad.

Las páginas de la primera parte de esta investigación constituyen solamente una de las rutas permisibles de lectura de las posibilidades reflexivas de los estudios literarios de Foucault. En ellas, elegí concentrarme en la noción de experiencia literaria porque considero posible ubicar en ella esta pregunta por el modo de ser del lenguaje en la práctica literaria, en un espacio donde confluye lo disímil, donde se apuesta al límite. Este enfoque implica entender la literatura no sólo como construcción formal, sino como un acontecimiento del lenguaje rebasado en su apertura y movimiento hacia fuera de sí mismo, donde participa la reflexión. La aportación del planteamiento ontológico de Foucault para este ámbito será, precisamente, el giro hacia estas preguntas y su posibilidad de repetición en cada práctica literaria; así como la necesidad de verla en su diferencia constitutiva. Ya que, como se mencionó anteriormente, si las propuestas de análisis literario de Foucault no constituyen una teoría o modelo de crítica literaria es debido a su resuelto carácter de *experiencia del pensamiento*, es decir, recorrido de un proceso reflexivo, formulado como tal. Su interacción con los textos literarios no será, entonces, la del metalenguaje unitario que funciona sobre una construcción formal específica, ni la del parámetro totalizante aplicable sobre un conjunto de prácticas literarias.

Dos consideraciones se desprenden de estos planteamientos. La primera corresponde a la ubicación del conflicto del sentido en la literatura, en tanto no se entiende éste como una comunicación o formulación de un decir terso en el texto: el signo es múltiple y multidimensional, más que una suma de dos elementos prediseñada o por resolver con la lectura. Por ello, lo que pone en relieve es el problema de la búsqueda de sentido, así como los enfrentamientos entre lenguaje, cosas y sujetos. De tal manera, más allá de pretender una uniformidad teórica, se registra la singularidad de los conflictos planteados en el modo de ser del lenguaje en cada texto. Así, el metalenguaje deja de entenderse como un elemento unificador de la reflexión sobre el texto y se admite la movilidad de cada práctica literaria por las diferencias –y no sólo las similitudes– que ésta presenta ante un conjunto de obras.

Esta primera consideración adquiere relevancia ante las escrituras ficcionales de Campos –fundamentalmente aquéllas elegidas para este análisis– si se tiene en cuenta la complejidad del entramado del lenguaje en su espacio, donde, en la búsqueda de sentido, parece más importante el conflicto y enfrentamientos presentados que su resolución en una estructura comunicativa. De esta manera, el análisis apuntó a una reflexión sobre el conflicto del decir y la significación en el modo de ser del lenguaje en prácticas literarias concretas y buscó dejar de lado tanto la labor exegética por sí misma, como la mera descripción formal de un proceso o estructura significativa; porque ¿cómo hablar de ésta si no hay claridad en su constitución, no hay código que seguir y no es posible reducir el modo de ser del lenguaje a un entramado de signos y sentidos posibles?, ¿cómo ubicar el análisis solamente en su configuración sígnica si ésta se encuentra puesta en conflicto en prácticas literarias sumamente reflexivas y transgresoras de todo código?, ¿no es más importante preguntarse primero, justamente, por esa extrañeza?

La segunda consideración se encuentra vinculada con la anterior: el reconocimiento elementos constitutivos de la práctica literaria y el análisis en general no pueden reducirse a una descripción formal. De tal manera, en la revisión de las aportaciones foucaultianas y en el análisis a las novelas de Campos se buscó destacar los puntos de encuentro entre la descripción de elementos formales y la densidad de lo informe acontecido en ellos, es decir, esa apertura del texto a un afuera reflexivo, vacío, no referencial, pero incitador de la escritura literaria y de la dimensión artística del texto –no una cooperación significativa, sino una apuesta riesgosa, por supuesto, por mostrar su dispersión. Esta posibilidad permitió no reducir el análisis a una descripción o interpretación de sentido en el texto –sin desconocer que estas posturas críticas pueden aportar elementos de interés, pero responden a miradas distintas a la elaborada para este trabajo. Se optó, más bien, por colocar en el acto crítico la posibilidad de hacer hablar una experiencia en la cual la forma es transgredida también por su contacto con una posición sobre lo literario y, así, el sentido se convierte en problema a tratar más que en elemento a describir o interpretar.

Desde esta perspectiva, la aportación general del enfoque foucaultiano sugerida sobre el análisis de dos novelas de Campos radica en la posibilidad de pensar de otra manera la práctica literaria: ya no sólo como organización sígnica o estructura comunicativa, sino como pliegue de lo diverso, como enfrentamiento del lenguaje con las cosas y los sujetos, como espacio reflexivo donde persiste un movimiento y fuerza de apertura que otorga *vida propia* al texto. Una *vitalidad* que Campos exige en la manera de involucrarse con la literatura y que descansa en este enfoque de no reducción de la práctica literaria a una organización del lenguaje, sino a un modo de ser y relacionarse con éste.

Ahora bien, la propuesta integradora de Campos para la novela, ha sido puesta en contacto con su reiterada búsqueda de cohesión entre las escrituras de su recorrido literario: textos que se cruzan, donde la continuidad se rompe a favor de las interacciones especulares. La figura del viaje resulta fundamental para esta escritura pensándose y aconteciendo como origen de sí misma y como trayecto infinito. La pregunta por la literatura planteada desde Foucault, adquiere en las obras de Campos la consistencia de un encuentro fantasmado, aquél de la silueta de Eurídice a punto de salir del Hades. Puede decirse que la experiencia literaria en *Sabina* y *Eurídice* presenta como regularidad no sólo esta configuración como trayecto inminente o disperso, sino el planteamiento de la “pérdida del alma”. En otros términos, el compromiso que se adquiere con la palabra, dado que el sujeto acontece en el espacio literario y ahí se pone en riesgo al participar del laberinto como retorno, disfraz y modificación persistente de sí mismo, de su ser práctica de sí en la ficción.

La diferencia entre estas dos novelas se ubica, como se anotó antes, primero en su localización respecto al viaje o trayecto de búsqueda literaria; pero, también, en su relación con el *contar* y su posibilidad de existencia como enunciado. *Sabina* está en el borde, es una escritura del abismo por la impugnación reiterada de todo inicio posible y las oscilaciones sobre lo dicho. El sugerido suicidio comparte con esta ubicación la experiencia límite de la entrega a la muerte o desaparición. De esta manera, la búsqueda será interrumpida y reiniciada múltiples veces hasta llegar a la borradura, a la mirada que mide la distancia sin sortearla porque ha elegido mantenerse involucrada con todas las posibilidades literarias que deambulan por sus páginas, siempre en el borde de su desvanecimiento. Dejar el mirador, para el personaje, los novelistas, el lector, el crítico y quien se pone en contacto con él, sería equivalente a una renuncia a este juego con el peligro fascinante de la mirada a la ausencia y

silencio del mar, una separación del espacio literario donde cesaría todo riesgo junto con todo goce. Esto porque el goce, como ha propuesto Roland Barthes, está vinculado con cierta invisibilidad o imprevisión. En *Sabina*, el espacio de esta experiencia está trazado sobre el abismo donde las olas rompen a los pies del mirador, donde la impugnación y el habla transgresora no tiene reposo ya que modula el ritmo de la escritura: la mirada y el mirador como el punto de partida de las posibilidades y el mar como el acecho del silencio, la ausencia, la pérdida, la desaparición y el tiempo.

Por su parte, *Eurídice* sugiere un eco de la propuesta de la escritura literaria como descenso a los infiernos. Aquí, la navegación es lectura y escritura de un yo narrativo y de Monsieur N. en sus retornos y exploraciones de historias de amor, naufragos e islas. Como mencioné en el análisis, la isla como utopía, no-lugar o espacio imaginario, constituye una figura del pliegue entre el afuera y la textualidad. Los bordes de la página saturados de citas contribuyen a esta conformación. No obstante su dispersión, persiste un anhelo o deseo de fusión entre la pareja, entre la incursión por islas, entre las historias y, finalmente, entre esa literatura imposible y el acontecer de sus “fragmentos”. La pérdida se sitúa en el naufragio como figura recurrente de este deseo sin término. Se cuentan historias no terminadas, abiertas, pero todas ellas apenas llegan a sugerir esa “historia única”, libro-isla-paraíso-cosmos, espacio donde la literatura es la ausencia presente.

En síntesis, puede decirse, que el recorrido –con sus propios abismos y naufragios– presenta una propuesta de acercamiento a la literatura en repetición de la preguntas por su ser en los textos de Foucault –como planteamientos y puntos de mira– y en estas dos novelas de Campos –como figuras y experiencias literarias. La *práctica reflexiva* será una regularidad en todas ellas, por supuesto, con el respeto a su ser singular y a tratarse de escrituras de diversa

índole. No obstante, es posible destacar una persistencia del pliegue entre crítica y literatura, donde el pensamiento se hace presente como experiencia del límite.

Mucho queda por mostrar en estas aperturas, mucho más de lo que es posible y pertinente plantear en estas páginas. Este acto crítico buscó, a su vez, repetir esa pregunta incansable de los textos sobre sí mismos; y si, como ha anotado Campos, participar del juego propuesto por la ficción es ponerse, también, en riesgo –quedar atrapado en el libro, como decía Foucault respecto a algún texto amado–, ¿no sería conveniente ahora abrir paso a Arlequino para que vuelva a invitarnos a esa participación activa con el texto, para que nos muestre esa feria de espejos deformantes donde el rostro del lector puede llegar, junto con el resto, a perderse? ¿no es, igualmente, una modificación la lectura, cuando el lector no ha abandonado el libro y se dispone a seguir participando de él en esta posibilidad crítica al infinito? Probablemente sí, ya que la incitación a quien lee no cesa en esta página, se abre sobre lo no dicho en las anteriores, rumbo a otras lecturas posibles: preguntas que son muchas y vuelven sobre una misma.

BIBLIOGRAFÍA

A. TEXTOS DE MICHEL FOUCAULT

- (1996). *De lenguaje y literatura*, trad. Isidro Herrera Baquero, prólogo de Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona, 221 pp.
- (1997). *El pensamiento del afuera*, trad. Manuel Arranz Lázaro, Pre-textos, Valencia, 82 pp.
- (1999a). *Entre filosofía y literatura*, trad. y pról. de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 393 pp. (Obras esenciales, I)
- (1999b). *Estrategias de poder*, trads. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Paidós, Barcelona, 407 pp. (Obras esenciales, II)
- (1999c). *Estética, ética y hermenéutica*, trad. Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona, 474 pp. (Obras esenciales, III)
- (1999d). *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, 29ª. ed., Siglo XII, México, 375 pp.
- (1999e). *Raymond Roussel*, trad. Patricio Canto, 3ª ed., Siglo XXI, México, 189 pp.
- (2001a). *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard, París, 1707 pp.
- (2001b). *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, París, 1755 pp.
- (2001c). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, trad. Francisca Perujo, 20ª. ed., Siglo XXI, México, 293 pp.
- (2002a). *La hermenéutica del sujeto*, trad. Horacio Pons, FCE, México, 539 pp.
- (2002b). *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, trad. Isidro Herrera, Arena, Madrid, 88 pp.
- (2003a). *Historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres*, trad. Martí Soler, 15ª ed. Siglo XXI, México, 238 pp.
- (2003b). *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, 21ª ed., Siglo XXI, México, 355 pp.
- (2004a). *El orden del discurso*. trad. Alberto González Troyano, TusQuets, Buenos Aires, 75 pp.
- (2004b). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, trad. Francisco Monge, 7ª ed., Anagrama, Barcelona, 88 pp.
- (2004c). *Historia de la sexualidad 3: la inquietud de sí*, trad. Tomás Segovia, 13ª ed., Siglo XXI, México, 232 pp.
- (2004d). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, 13ª. ed., Siglo XXI, México, 314 pp.
- (2005). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, 30ª. ed., Siglo XXI, México, 194 pp.

B. TEXTOS SOBRE MICHEL FOUCAULT Y SU OBRA

- Bellour, Raymond (1999). "Sobre la ficción", en *Michel Foucault, filósofo*, trad. Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, pp. 145-152.
- Blanchot, Maurice (1988). *Michel Foucault, tal y como yo lo imagino*, trad. Manuel Arranz Lázaro, Pre-textos, Valencia, 71 pp.
- Castro, Edgardo (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 376 pp.
- Deleuze, Gilles (1987). *Foucault*, trad. José Vázquez Pérez, Paidós, Barcelona, 170 pp.
- Dreyfus, Hubert L. y Paul Rabinow (1988). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, trad. Corina de Iturbe, UNAM, México, 244 pp.
- During, Simon (1992). *Foucault and Literature. Towards a Genealogy of Writing*, Routledge, Londres, 259 pp.
- Eribon, Didier (1995). *Michel Foucault y sus contemporáneos*, trad. Viviana Ackerman, Nueva Visión, Buenos Aires, 350 pp.
- (1999). *Michel Foucault*, trad. Thoman Kauf, 2a. ed., Anagrama, Barcelona, 499 pp.
- Frank, Manfred (1999). "Sobre el concepto de discurso en Foucault", en *Michel Foucault, filósofo*, trad. Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, pp. 107-115.
- Gabilondo, Ángel (1990). *El discurso en acción. Foucault y una ontología del presente*, Anthropos, Madrid, 206 pp.
- Lanceros, Patxi (1996). *Avatares del hombre. El pensamiento de Michel Foucault*, Universidad de Deusto, Bilbao, 231 pp.
- Lechuga, Graciela (2004). *Las resonancias literarias de Michel Foucault*, UAM-X, México, 330 pp.
- Macherey, Pierre (1992). "Présentation. Foucault/Roussel/Foucault", en Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, París, pp. I-XXX.
- Rajchman, John (1999). "Foucault: la ética y la obra", en *Michel Foucault, filósofo*, trad. Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, pp. 209-218.
- Trías, Eugenio (1971). *Filosofía y carnaval*, Anagrama, Barcelona, 881 pp.

C. TEXTOS DE JULIETA CAMPOS

- (1965). *La imagen en el espejo*, UNAM, México, 171 pp.
- (1971). *Oficio de leer*, Fondo de Cultura Económica, México, 105 pp.
- (1973). *Función de la novela*, Joaquín Mortiz, México, 156 pp.
- (1976). "Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?", *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, núm. 4, (mayo-agosto), pp. 7-9.
- (1985). "Mi vocación literaria", *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 467-470.
- (1988). *Un heroísmo secreto*, Vuelta, México, 141 pp.
- (1997). *Reunión de familia*, Fondo de Cultura Económica, México, 573 pp.
- (2001). "Una casa de palabras", *Mujeres mexicanas del siglo XX: la otra revolución*, T. I, Francisco Blanco Figueroa, Edicol, México, pp. 139-146.
- (2004). *La forza del destino*, Alfaguara, México, 771 pp.
- (2005). *Obras reunidas I. Razones y pasiones: ensayos escogidos 1*, Fabienne Bradu comp., FCE, México, 351 pp.
- (2006). *Obras reunidas II. Razones y pasiones: ensayos escogidos 2*, Fabienne Bradu comp., FCE, México, 342 pp.

D. TEXTOS SOBRE JULIETA CAMPOS Y SU OBRA

- Agüera, Victorio G. (1985). "El discurso de lo imaginario en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos", *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 531-537.
- Álvarez, Enid (1990). "Muerte por agua de Julieta Campos", *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, coords. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, México, pp. 69-74.
- Araújo, Nara (2004). "La isla y el laberinto en *El miedo de perder a Eurídice*", *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, Índigo, París, pp. 89-96.
- Aubry Ortigón, Kenia Gabriela (1998). *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por agua de Julieta Campos*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Literatura Mexicana, Universidad Veracruzana, 199 pp.
- (2004). "Muerte por agua: precariedad y agotamiento de un mundo. Modernidad y posmodernidad", *Homenaje y diálogo. Memoria el Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia*, Universidad de Guanajuato, México, pp. 263-283. También en: (2005). *Semiosis*, núm. 1, Tercera época, pp. 107-125.
- Campos, Marco Antonio (1979). "El miedo de perder a Eurídice", *Proceso*, núm. 145 (13 de agosto), pp. 54-55.
- Feracho, Lesley Grace (1997). *The stylistics of the reformulation of identity explorations of feminine writing as the interaction of marginality and centrality in four texts by*

- Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Julieta Campos, and Zora Neale Hurston, Tesis Doctoral Duke University, 407 pp.
- Francescato, Martha P. (1981). "Un desafío a la crítica literaria: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina de Julieta Campos*", *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, 7, núm. 3, pp. 121-125.
- García Díaz, Teresa (1998). "El miedo de perder a Eurídice o la simplicidad del discurso", *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, México, pp. 397-402.
- García Flores, Margarita (1979). "Julieta Campos, sin gatos", *Cartas marcadas*, UNAM, México, pp. 245-254.
- Glantz, Margo (1979). "Entre lutos y gatos: José Agustín y Julieta Campos", *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, México, pp. 70-74.
- Guijarro-Crouch, Mercedes (1994). *La representación del deseo en la narrativa de Julieta Campos entre el discurso femenino y la estética neobarroca*, Tesis Doctoral University of North California, Chapel Hill, N.C., 237 pp.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena (1978). "Escribir es revivir el pasado", *Tiempo*, 13 de noviembre, núm. 1906.
- (2002). "De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos", *Iztapalapa, Escrituras latinoamericanas del siglo XX*, año 23, núm. 52 (enero-junio), pp. 142-148.
- (2004). "Salir del caos y del infierno. Julieta Campos y Salvador Elizondo, ensayistas", *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 221-235.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (1998). "Julieta Campos y la reflexión sobre la escritura", *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, México, pp. 389-396.
- Herrera Ríos, Rosa María (1998). *Muerte por agua: una novela de su tiempo*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 114 pp.
- Jitrik, Noé (1987). "La palpitación de un proyecto. Notas sobre textos de Julieta Campos", *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*, FCE, México, pp. 141-155.
- Martínez, Martha (1985). "Julieta Campos o la interiorización de lo cubano", *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 793-797.
- Mier, Raymundo (1998). "La novela de Julieta Campos: los tiempos míticos de la mirada", *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, UV, México, pp. 367-388.
- Miller, Beth (1974). "Julieta Campos: la escritura es un modo de organizar la vida", *Los Universitarios*, nú. 34 (15 de octubre), pp. 6-8.
- Ocampo, Aurora coord. (1988). *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, UNAM, México.

- Ochoa Sandy, Gerardo (1996). "Entrevista a Julieta Campos. La transición posible", *La jornada semanal*, 15 de diciembre.
- Pacheco, José Emilio (1966). "Novela versus lenguaje poético", *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio), p. 35.
- (1974). "Novela de la conciencia y conciencia de la novela", *Plural*, núm. 35 (agosto), pp. 72-73.
- Pfeiffer, Edna (1993). *Entrevistas entre bastidores. Diez escritoras mexicanas*, Sersa, México.
- Picón Garfield, Evelyn (1980). "Reseña: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*", *Revista Iberoamericana*, núms. 112-113 (julio-diciembre), pp. 680-683.
- Rivera, Francisco (1979). "*El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos", *Vuelta*, núm. 36 (noviembre), pp. 47-49.
- Rivero Potter, Alicia (1985). "La creación literaria en Julieta Campos. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*", *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 899-907.
- Rodríguez Nebot, Joaquín (1982). "Una herencia y su historia", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 20 (diciembre), pp. 42-43.
- Tompkins, Cynthia Margarita (2006). "Julieta Campos", *Latin American Postmodernisms*, University Press of Florida, pp. 17-35.
- Torres Fierro, Danubio (2006). "Julieta Campos, o el duelo de la ambivalencia", "Entrevista: un transcurso transterritorial" y "*La fuerza del destino: el viaje a la semilla*" en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, Elena Urrutia coord., Instituto Nacional de las Mujeres-Colmex, México, pp. 227-248.
- Verani, Hugo (1976). "Julieta Campos y la novela del lenguaje", *Texto crítico*, año 2, núm. 5, pp. 132-149.

E. OTROS TEXTOS DE APOYO

- Abbagnano, Incola (1974). *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galleti, 2ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1206 pp.
- Arcos, Jorge Luis (1999). "Nota preliminar", *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*, Letras Cubanas, La Habana, pp. V-XII.
- Castañón, Adolfo (1993). "Las ficciones de Salvador Elizondo" en *Arbitrario de literatura mexicana*, Vuelta, México, pp. 143-155.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica (2006). *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, UAM-I, México, 238 pp.
- Bachelard, Gaston (1975). *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, 2ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 281 pp. (Breviarios, 183)

- Barthes, Roland (1987). “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, pp. 65-71.
- (1996a). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, 14ª. ed., Siglo XXI, México, 247 pp.
- (1996b). *El placer del texto*, 9ª. ed., trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, pp. 7-109.
- (2001). *Fragmentos de un discurso amoroso*, 16ª ed., trad. Eduardo Molina, Siglo XXI, México.
- (2004). *Lo neutro*, trad. Patricia Willson, Siglo XXI, México, 286 pp.
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*, trads. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, TusQuets, México, 289 pp.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*, trads. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Paidós, Barcelona, 264 pp.
- (1996). *El diálogo inconcluso*, trad. Pierre de Place, 2ª. ed., Monte Ávila, Venezuela, 664 pp.
- (2005). *El libro por venir*, trads. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Trotta, Madrid, 301 pp.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1999). *Antología de la literatura fantástica*, 16ª. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 407 pp.
- Deleuze, Gilles (1989a). *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trads. José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Paidós, Barcelona, 177 pp.
- (1989b). *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 329 pp.
- (1997). *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, 2ª. ed., Anagrama, Barcelona, 209 pp.
- (2006). *Diferencia y repetición*, trads. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Amorrortu, Buenos Aires, 464 pp.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2001). *Rizoma. Introducción*, trads. C. Casillas y V. Navarro, 3ª. ed., Coyoacán, México, 39 pp.
- Díaz y Morales, Magda comp. (1998). *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, México, 465 pp.
- Domínguez Caparrós, José (1993). *Orígenes del discurso crítico*, Gredos, Madrid, 254 pp.
- Dosse, François (2004). *Historia del estructuralismo*, 2 vols., trad. Ma del Mar Llinares, Akal, Madrid.
- Elizondo, Salvador (1994). “La crítica y las revistas”, *Obras: tomo dos*, El Colegio Nacional, México, pp. 341-344.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero (1989). *Diccionario de la mitología clásica*, 2 vols., Alianza, México.
- Filinich, María Isabel (1997). *La voz y la mirada*, Plaza y Valdés- Benemérita Universidad Autónoma de Puebla- Universidad Iberoamericana, México, 237 pp.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como símbolo, juego y fiesta*, Antonio Gómez Ramos trad., Paidós-UAB, Barcelona, 124 pp.
- Genet, Jean (1981). “Genet par lui-même”, *Magazine littéraire* (junio), pp. 18-22.

- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 519 pp.
- (2001). *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 366 pp.
- Klossowski, Pierre (1998). *La moneda viviente*, trad. Axel Gasquet, Alción, Argentina, 67 pp.
- Mallarmé, Stéphane (2001). *Autobiografía. Carta a Verlaine*, trad. Claudia Pacheco, Verdehalago, México, 35 pp.
- Melo, Juan Vicente (1966). *Juan Vicente Melo*, Empresas Editoriales, México.
- (1997). “A propósito de Juan García Ponce: el nuevo lenguaje, la óptica distinta”, *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról. Armando Pereira, Era-UNAM, México, pp. 31-34.
- (2001). “Conversación con Juan Vicente Melo Ripoll”, *Juan Vicente Melo. In memoriam*, UNAM, México, pp. 47-56.
- Pereira, Armando coord. (2004). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, UNAM-Coyoacán, México.
- Pereira, Armando (1997). *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, UNAM, México, 48 pp.
- Pessoa, Fernando (2004). *Libro del desasosiego*, trad. Santiago Kovadloff, Emecé, Buenos Aires, 512 pp.
- Platón (1989). “El Banquete, o del amor”, *Diálogos*, 25 ed., Austral, México.
- Rainer Maria, Rilke (1999). *Elegías de Duino*, trad. Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 115 pp.
- Robbe-Grillet, Alain (1965). *Por una novela nueva*, trad. Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 188 pp.
- Sainte-Beuve, Charles (1992). *Pour la critique*, Gallimard, París, 395 pp.
- Sarduy, Severo (1999). “El barroco y el neobarroco”, *Obra completa, T. II*, ALLCA XX-FCE, Barcelona, pp. 1385-1404. (Archivos, 40)
- Sartre, Jean-Paul (1966). “Jean-Paul Sartre répond”, *L'Arc*, núm. 30, pp. 87-96.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona.
- Talens, Jenaro (2006). “Epílogo. Signifique quien pueda o La voz de qué amo” en Beckett, Samuel, *Teatro reunido*, TusQuets, México, pp. 555-573.
- Todorov, Tzvetan (2005). *Crítica de la crítica*, trad. José Sánchez Lecuna, Paidós, Barcelona, 187 pp. (Surcos)
- Toro, Alfonso de (1991). “Postmodernidad y latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Revista Iberoamericana*, núms. 155-156 (abril-septiembre), pp. 441-467.
- Viñas Piquer, David (2002). *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona.
- Valéry, Paul (2002). “Sobre *El cementerio marino*” en *El cementerio marino*, trad Jorge Guillén, Alianza, Madrid, pp. 7-23.
- Yllera, Alicia (1996). *Teoría de la literatura francesa*, Síntesis, Madrid.