EL DISCURSO DE LO IMAGINARIO
EN TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA,
DE JULIETA CAMPOS *

POR

VICTORIO G. AGÜERA

George Mason University

As fiction, Oedipus was at least good for something: to make good novels, to tell good stories.

A. confides that he would not be able to stand his mother's being dissolute — but that he could put up with it in his father.

The text is (should be) that uninhibited person who shows his behind to the *Political Father* (ROLAND BARTHES, *The Pleasure of the Text*).

La Sabina que un domingo por la tarde mira el mar desde su hotel de Acapulco ha sido dos veces liberada. 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. Sin embargo, todavía se escribían buenas novelas y se contaban buenas historias. Se creía en el concepto de narratividad, es decir, una narración con un principio, un medio y un final. Todavía existía Edipo. De aquí que Roland Barthes pudiera concluir su ensayo «Análisis estructural de la narrativa», escrito en 1966, diciendo que «el pequeño humano (a la edad de tres años) inventa al mismo tiempo la frase, la narrativa y a Edipo». La existencia de Edipo supone la creencia en que todo texto tiene una paternidad, bien sea el autor según la crítica tradicional, bien sea el sistema de la lengua según la crítica más reciente. En cualquiera de los casos, el texto es el producto de dicha paternidad, y su verdad se debe al creador.

* Uso la edición de México: Joaquín Mortiz, 1974.

La crítica o interpretación psicoanalítica tiene como tarea descubrir el complejo de Edipo según el freudismo, o el Edipo que siempre conlleva la ley del sistema lingüístico según el psicoanálisis lacaniano.

Ultimamente hemos presenciado la muerte o desaparición del padre, y con él desaparece igualmente Edipo, cuya misión consistía en hacer pasar al sujeto del orden imaginario al simbólico o sistema de la lengua, el Nombre-del-Padre¹. Sin un sistema lingüístico que ponga orden al caos de las palabras, la lógica de la narración se sustituye por la fragmentación. Ya no hay origen, ni miedo, ni fin. Sabina dice que para contar una historia, la historia que ella no cuenta, hacen falta «un núcleo significativo y, por supuesto, un principio y un fin, y todo lo que ocurre entre el principio y el fin» (p. 39). Sabina se libera por segunda vez, ahora del sistema de la lengua: «Hay tantas palabras y tan poco que decir» (p. 11).

Lacan distingue tres etapas sucesivas en el desarrollo del sujeto: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Lo real es aquello a lo que el sujeto no tiene acceso. Lo imaginario tiene lugar en el estadio del espejo, donde la fantasía y la imaginación desempeñan un papel esencial, ya que mediante éstas el sujeto intenta integrar su imagen alienada. Se busca una identificación o relación dual con objetos, con otros cuerpos y, principalmente, con la madre. Para el desarrollo completo, el sujeto debe pasar al orden simbólico que lleva consigo la separación de la madre y aceptación del padre. Se puede decir, como afirma Régis Durand en *The Fictional Father* (p. 51), que hay dos tipos de relaciones con el orden simbólico que van a determinar dos modos diferentes de escritura: una escritura del padre y una escritura de la madre. La primera se distingue por su carácter lineal y por un uso del sistema lingüístico lógico y sin contradicción; la segunda, por su fragmentación y discontinuidad².

¹ Roland Barthes en *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang Ed., 1975, p. 47): «Death of the Father would deprive literature of many its pleasures. If there is no longer a Father, why tell stories? Doesn't every narrative lead back to Oedipus? Isn't storytelling always a way of searching for one's origin, speaking one's conflicts with the Law, entering into the dialectic of tenderness and hatred? Today, we dismiss Oedipus and narrative at one and the same time: we no longer love, we no longer fear, we no longer narrate. As fiction, Oedipus at least was good for something: to make good novels, to tell good stories.»

² Para la función del padre en la literatura, véase varios estudios críticos en *Fictional Father*, ed. Robert con Davis (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1981). Para la influencia del padre desde un punto de vista psicoanalítico y filosófico, véase Jacques Derrida, principalmente «Freud and the Scene of Writing», en *Writing and Difference*, translated by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), y «Plato's Pharmacy», en *Dissemination*, translated by Barbara Johnson (Chicago University Press, 1981).

Para llegar a conocer los secretos del padre hay que asistir a la muerte de la madre. Sabina, sin embargo, se aferra al orden imaginario con la misma determinación que aquel señor X de Roland Barthes que confesaba no ser capaz de tolerar la disolución de la madre, aunque sí soportaría la del padre (*The Pleasure*, p. 44). Ya en la primera página del texto se enfrentan los dos órdenes en una oposición que va a continuar a lo largo del texto y que concluirá con el rechazo de lo simbólico en favor de lo imaginario. Sabina va a escribir una novela y entre comillas empieza: «No estoy aquí, estoy en otra playa.» Sabina se coloca en el orden imaginario, donde predominan las estructuras de visión, la mirada e imágenes especulares. Inmediatamente, Sabina dice que éste no es el comienzo de una novela que nosotros llamamos edípica: «Si fuera el principio de una novela hubiera debido empezar así: *'Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces apenas hubiera podido apagar la bujía...'* Pero no sé cómo habría terminado, porque sería otro el narrador ... ésta es, sería, mi novela y la frase de Proust, después de todo, no hubiera servido.» Después de decir que no sabe cómo empezar, que hay tantas palabras y tan poco que decir, Sabina vuelve al orden imaginario: «Soy una mujer que mira el mar a las cuatro de la tarde» (p. 11).

Novelas, viajes, películas, cuadros, etc., forman el repertorio de lo imaginario. Sabina dice de Sabina que «su memoria se reduce a un número recurrente de imágenes que yo diría obsesivas y que salen a flote sin ninguna razón aparente» (p. 107). Se pasa constantemente de una novela a otra, de un mar a otro, y siempre que las palabras empiezan a formar un párrafo, una pequeña historia, siempre que Edipo empieza su trabajo, la narración será interrumpida por una mujer que a las cuatro de la tarde mira el mar. Habrá novelas edípicas, pero no la suya. Sabina dice:

Tienes que leer su novela. Yo no puedo zafarme de la secuencia cronológica y me entrego a ese juego con el lenguaje, que es mi manera de hacer literatura. Tú, en cambio, tienes ese clasicismo, esa serenidad, esa distancia. El es la irrupción de la vida, el corazón y los testículos, la ternura viril y el sexo y la política y el cerebro y todo eso junto hace una espléndida novela. Tienes que leer ese libro. Te lo llevaremos mañana. Pero ustedes se equivocan. Yo no estoy aquí, estoy en otra playa... (p. 132).

Si aquella libertad primera de Sabina con respecto al mimetismo de la escritura afectaba por igual tanto a los estructuralistas como a los pos-estructuralistas, esta actitud antiedípica de Sabina tiene sabor a escritura femenina. Sabina se opone al discurso «falocéntrico» masculino y dirigiéndose al lector, le dice: «Tendrías que descubrir algo del alma de la

mujer, de la sensibilidad femenina... El libro es difuso, difuminador, crepuscular, y sólo eso nos descubre su procedencia femenina. Sonámbula, desvelo, éxtasis, efímero, fugacidad, misterio, alucinación: palabras claves, palabras que traicionan esa vaguedad, esa impresión que caracteriza a las mujeres cuando escriben» (p. 61)³.

Podría pensarse que la permanencia de Sabina en el orden imaginario sería un caso paranoico, como afirma el psicoanálisis. Pero no es así. Sabina ha pasado por el desarrollo normal, por sucesivos desdoblamientos y alienaciones subsiguientes. De hecho, podría verse en el párrafo siguiente el desdoblamiento lacaniano del ego en un sujeto de la enunciación y en un sujeto del enunciado: «Soy un personaje que mira al 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 hotel de Acapulco» (p. 11). El desdoblamiento de Sabina no tiene otra función que establecer la primacía de lo imaginario. Sabina escribe, intenta escribir, una novela sobre sí misma viéndose mirar el mar. Ahora bien, escribir una novela de uno mismo por sí mismo, «(Uno por él mismo)», como dice Roland Barthes, «es el programa del imaginario» (*Barthes*, p. 167). El uso de pronombres correspondientes a los sujetos de Sabina la colocan igualmente en la línea de lo imaginario. Dice Barthes: «'yo' moviliza el imaginario, 'usted' y 'él' la paranoia ... puedo decirme 'usted' como lo hacía Sade, para desligar en mí el obrero, el fabricante, el productor de la escritura del sujeto de la obra» (*Barthes*, p. 184). Sabina dice:

Yo, la que está, estoy, sentada en el muelle no he querido escribir libros. Ha sido ella la que me ha obligado. Ella, la que habla en segunda persona, aunque a veces soy yo, yo misma, la que asume esa segunda persona del singular, esa ambigüedad de mi personaje sin la cual la novela que podría escribir, que acaso estoy escribiendo, no habría podido, ni habría tenido, ni tendría que escribirse nunca (pp. 47-48).

Pero ¿qué puede decir uno de sí mismo? ¿Cómo se puede escribir del propio sujeto si el sujeto no tiene referente? Describirse a sí mismo sería entrar en el orden simbólico, pero en la escritura del «yo» imaginario «lo simbólico se hace a la letra inmediato» (*Barthes*, p. 184). La novela es

³ Existen ya varios estudios críticos sobre una literatura anti-edípica que generalmente privilegian lo imaginario. Gregory L. Ulmer, en «The Discourse of the Imaginary», trata sobre el imaginario en los libros de Barthes *El discurso amoroso* y *Roland Barthes por Roland Barthes*. Pueden verse también: Julia Kristeva, «Motherhood According to Bellini», en *Desire in Language* (New York: Columbia, 1980, pp. 237-270), y Gilles Deleuze and Félix Guatari, *Anti-Oedipus* (New York: Viking, 1977).

simplemente una mirada al mar, y en el mar hay un promontorio, un significativo.

Además de los sujetos de Sabina, existe otro personaje que también mira el mar desde otro mirador situado en un lugar más arriba que el de Sabina y que no tiene otra función que la de visualizar la oposición de imaginario/simbólico. Sabina lo describe de la siguiente manera: «El está en ese cuarto que llamamos *labyrintho* y que tiene cerrado el acceso a los demás huéspedes del hotel porque a la entrada del pasillo angosto que bordea el acantilado y conduce a esa habitación hay una advertencia: PRIVADO» (p. 21). No cabe duda que se describe a «él» con las características del padre simbólico. Frente a lo que sería una escritura de lo imaginario, «él» puede escribir novelas edípicas: «El, ése que has colocado allá arriba ... podría ver muy de cerca, si quisiera, un punto situado en la playa ... donde una mujer falsamente embarazada sería perseguida por un falso padre, que sería el seductor, que sería el amante de su madre» (pp. 20-21). De ahí que se puedan o podrían escribir dos novelas, una del orden simbólico, la de él, y otra del orden imaginario, la de Sabina: «Porque hay dos novelas, la de él y la mía, que se confunden y pugnan por abrirse paso y desplazar la una a la otra» (pp. 22-23).

Después de decir que en Latinoamérica se escriben grandes novelas, después de hablar del idealismo burgués y del socialismo realista, Sabina dice que «quizá su novela, la novela de él, estaría más de acuerdo» (p. 23) con cualquier tipo de ideología, pero que, en cuanto a su libro, «no, no tiene nada que ver con ningún antecedente, ni con las demás novelas que pudieran o debieran escribirse en Latinoamérica. No pretende nombrar las cosas» (pp. 23-24)⁴. Y es que la escritura materna, como dice Barthes, lejos de dar nombre a las cosas, se mantiene dentro de una práctica textual fragmentada en palabras que no nombran. Una escritura, en fin, que lejos de parecer científica, va incluso más allá del placer para aproximarse a la embriaguez del espíritu⁵.

⁴ En la ponencia que presentó Julieta Campos en el Segundo Congreso de Escritores de Habla Española, publicada después en *Revista de la Universidad de México* (noviembre 1981, pp. 22-24), la autora habló del oficio de escribir, asignándole a la escritura originada en el subconsciente la función de denuncia de un mundo real poco aceptable porque «el Otro Mundo que instaura (la literatura), el de lo Imaginario, crece a expensas de éste, lo corrige, lo altera, lo impugna» (p. 22).

⁵ Roland Barthes en *Pleasure*: «A. confides that he would not be able to stand his mother's being dissolute — but that he could put up with it in his father; he adds: That's odd, isn't it? — One name would be enough to exorcise his astonishment: Oedipus! I regard A. as being very close to the text, for the text does not give names — or it removes existing ones; it does not say: Marxism, Brechtism, capitalism, idealism, Zen, etc.; The Name does not cross its lips, it is fragmented

Pero ¿cómo se puede escribir una novela sin entrar en el orden simbólico? Sabina sabe que no es posible, pero opta siempre por lo imaginario. Es más, él, desde allá arriba, no puede ver el promontorio; es él a quien parece faltarle algo: «Por eso él, el personaje sin nombre que espía desde allá arriba, puede inventar infinidad de tramas, acciones y argumentos. Inventar que hay una intriga misteriosa y que algo sórdido ha ocurrido. Pero ¿acaso él, que está más arriba, no te abarca a ti y a la visión que dices haber tenido desde ese mirador, que ya está tan cerca del promontorio? Desde allí arriba él no ve el promontorio» (p. 35).

Si, como dice Lacan, la verdad se encuentra en el orden simbólico, ¿qué verdad puede existir en el promontorio objeto de identificación del yo imaginario? Debe recordarse que Lacan no define el sujeto en términos de su identidad, sino en términos de su función o lugar que ocupa dentro del sistema simbólico-lingüístico. «Pienso, luego soy» pasa a ser «Donde pienso, allí estoy», para terminar diciendo «Pienso donde no estoy, luego soy donde no pienso» (*Escritos*, México: Siglo XXI, 1981, vol. 1, p. 202). Se ha visto que los sujetos de nuestra novela se colocan en distintos lugares respecto a un significante, el promontorio-significante. Sabina lo mira desde un balcón del hotel y más arriba está él, el que espía. Igualmente, Lacan, en «La carta robada», en que ilustra la trayectoria que sigue el sujeto del orden imaginario al símbolo con el fin de encontrar la carta-significante, ésta se da en términos de miradas y proposiciones de los sujetos. Los personajes cambian de lugar de la escena primera a la segunda, siempre formando un triángulo edípico. «La primera es una mirada que no ve nada. La segunda, una mirada que ve que la primera no ve nada y se engaña creyendo por ello ser cubierto el sentido que se haya encubierto en la carta. La tercera ve que dejan al descubierto lo que ha de esconderse para quien quiera apoderarse de ello» (*Escritos*, vol. 2, p. 12). En nuestra novela, «él» ve a Sabina, pero no ve el promontorio-significante. La mirada de Sabina ve a «él», el promontorio y al analista-lector. Se puede ver que en manos de Julieta Campos queda invertido el esquema de Lacan. El que siempre ha aparecido como el Otro, lo simbólico, el que siempre inventa y escribe tramas de novelas edípicas, temáticas o testimoniales, queda desplazado a una posición y visión de imbecilidad realista. Lógicamente, no puede ver el significante-promontorio; él pertenece al orden simbólico. Sabina, apegada a lo imaginario y que, supuestamente, sufre la disolución del subjetivismo de un conocimiento pri-

into practices, into words which are not Names. Bringing itself to the limits of speech, in a *mathesis* of language which does not seek to be identified with science, the text undoes nomination, and it is this defection which approaches bliss» (pp. 44-45).

vado y fantasmal, se coloca en una posición privilegiada: no sólo ve el promontorio-significante, sino que también ve a «él» y al lector-analista. El lector (Dupin en «La carta robada») representa el orden simbólico; puede ver por encima, por debajo y detrás de la carta-promontorio para llegar a la verdad, el significado. Su conocimiento deja de ser analógico propio de lo imaginario para pasar a ser un conocimiento basado en diferencias propio del sistema lingüístico del subconsciente. Sabina hace del lector el Otro y a él se dirige repetidamente en el texto, como lo hace Barthes al situarse él en el orden imaginario: «El título de esta colección (*X por sí mismo*) tiene un alcance analítico: ¿yo mismo por yo mismo? ¡Pero si éste es el programa mismo de lo imaginario! ¿Cómo reberberan, cómo resuenan los rayos del espejo sobre mí? Más allá de esta zona de difracción ... está la realidad y también lo simbólico. Respecto a éste no tengo la más mínima responsabilidad (¡ya tengo bastante que hacer con mi imaginario!): le toca al Otro, a la transferencia, al lector» (Barthes, p. 167). Pero, como también lo hizo Barthes⁶, se intenta desconstruir el discurso profesoral y el del crítico literario. El lector que ve a «él», a Sabina y el promontorio-carta, no podrá totalizar, no podrá ver el significado del promontorio, es decir, la novela, ya que el promontorio es la novela. En una de las ocasiones en que Sabina se dirige al lector, dice: «La confusión del lector deberá superar, en este punto de la novela, a la de los personajes: 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» (p. 121). Lo único que el lector puede hacer es pasar al orden imaginario, ser atraído por Sabina, pasar de analista a analizado. Sabina termina así su novela: «Y, sin embargo, yo aseguro que ella, tú, yo, no se ha movido del mirador ni se moverá mientras yo la recuerde y te haga creer que la recuerdas, mientras alguien, en alguna parte, formule una vez más, una por una, las palabras que en secuencia forman este libro empezando por 'No estoy aquí, estoy en otra playa...', y ese alguien, desde el rincón donde lee, empiece a ver, con los ojos de una mujer de cabellos rojizos llamada Sabina, el promontorio y el mar» (p. 178).

⁶ Roland Barthes, en su artículo «Writers, Intellectuals, Teachers», en *Image, Music, Text* (New York: Hill and Wang, 1977, p. 65), invierte la relación analista/analizado, profesor/estudiante, y dicha inversión tiene como fin, según Ulmer, desconstruir el discurso del padre: «The Imaginary, therapeutic discourse of the teacher as analysand is directed explicitly against the 'name-of-the-Father' (the law) that is inherent in the Symbolic Order of language, to show, using a speech that is out of control, how the Master's speech is punctured, 'runs away from him', no matter how he tries to tack it down with the authority of science or politics.»