

LA CREACION LITERARIA EN JULIETA CAMPOS: TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA

POR

ALICIA RIVERO POTTER

University of North Carolina at Chapel Hill

Aunque Julieta Campos recibió el premio Xavier Villarrutia en 1974 por *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*¹, los críticos no le han prestado la debida atención a esta obra. En ella, Campos logra, con maestría, lo que se propone: descubrir la gestación de una novela y, conjuntamente, plantear el problema de la creación femenina.

Tiene los cabellos rojizos... ejemplifica las teorías sobre la creación literaria que Julieta Campos ha expresado en los ensayos de *La imagen en el espejo*, *Oficio de leer* y, especialmente, *Función de la novela*². Según Campos, el proceso creador consiste en varias etapas. Mi trabajo analiza las dos etapas siguientes (indispensables para comprender esta novela como un *work in progress* [pp. 153-154]³): La primera proviene de una

¹ *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (México: Joaquín Mortiz, 1974).

Las referencias sucesivas a citas de esta edición aparecerán en el texto con el número de página entre paréntesis.

² *La imagen en el espejo* (México: Universidad Autónoma, 1965); *Oficio de leer* (México: Fondo de Cultura Económica, 1971); *Función de la novela* (México: Joaquín Mortiz, 1973). Léanse también la encuesta que René Avilés Fabila le hizo a Campos en *El escritor y sus problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), pp. 78-84, y lo que ella agrega en «Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?», *Texto crítico*, núm. 4 (1976), pp. 7-9.

³ En estas páginas, el texto reza metatextualmente que la novela es «el *work in progress*, la demostración práctica de ese caótico proceso mediante el cual se escribe una novela».

Martha P. Francescato, «Un desafío a la crítica literaria: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos», *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, 7, núm. 3 (1981), p. 122, examina este punto, pero no relaciona las etapas creadoras con la novela; ni siquiera las menciona.

Hugo J. Verani, «Julieta Campos y la novela del lenguaje», *Texto crítico*, número 5 (1976), p. 141, sugiere que *Tiene los cabellos rojizos...* «es una novela que muestra el nacimiento de la obra en la mente del narrador, postula los posibles ca-

visión original del mundo caótico; el autor necesita integrar lo intuitivo en la obra de ficción, evitando el calco de la realidad. Durante la segunda etapa, el escritor considera qué historia, personajes, vocablos y otros elementos usará al construir el libro proyectado, seleccionándolos e interrelacionándolos. Estos, sin embargo, mantienen cierta autonomía.

En *Tiene los cabellos rojizos...*, la protagonista, Sabina, anhela la visión absoluta que le revelaría el mundo fragmentado de una manera coherente. Cree haberla vislumbrado en algún momento y se le escapa desde entonces. Nada más observa lo que tiene a su alrededor, recuerda e imagina, sin decidirse a escribir para fijarla en las páginas de la novela que planea. Sabina posee la perspectiva autorial del visionario privilegiado, mas permanece en el nivel inicial del proceso creador sin transformar la visión en la obra estética.

Vacila entre si debe marcharse del hotel de veraneo o quedarse. Ya se le han acabado las vacaciones, pero quizá recupere la visión fugaz al último momento, además de la posibilidad de escribir una historia donde podría incorporarlo todo. Hasta ahora, insatisfecha, ha ido descartando los tiempos, lugares, relatos y personajes que ha ido inventando para su novela. Mientras mira el promontorio marítimo y el desfile de huéspedes, admite:

Los veo pasar y sus historias se me escapan por esta manía de querer encontrar la historia única donde todos, incluyéndome a mí, pudiéramos acomodarnos. La historia que he estado creyendo encontrar durante cada uno de estos días ociosos; la que casi se impuso cuando la escenografía se convirtió, o, más bien, estuvo a punto de convertirse en visión, y que ahora trato desesperadamente de reproducir, antes de irme [...] (pp. 29-30).

La ampliación de este instante ambivalente, al fin de las vacaciones, junto con ambas etapas de la creación literaria, estructuran temporal y temáticamente *Tiene los cabellos rojizos...* La única historia significativa en la novela es como la de *L'Agrandissement*. Julieta Campos alude a *L'Agrandissement*, de Claude Mauriac, varias páginas antes del trozo acabado de citar cuando se refiere a «una novela que [...] es la historia de un señor que reflexiona acerca de cómo escribir una novela que el autor ya ha escrito» (p. 19)⁴. El tema por excelencia de estas obras de Campos

minos a seguir, sus propios límites y expone el proceso de creación en todas sus etapas», mas ni especifica cuáles son esas «etapas» ni las desarrolla desde la perspectiva de Julieta Campos en los ensayos de ella.

⁴ Con pequeños cambios, el trozo de *Tiene los cabellos rojizos...* reproduce intertextualmente casi palabra por palabra el de la novela de Mauriac, que Campos cita

y Mauriac, por consiguiente, es el del artista observándose en el acto de escribir⁵, lo cual será evidente a continuación en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*.

Julieta Campos se desdobra en un número de personajes autores. A la vez, emplea el autocuestionamiento, la autonegación y usa numerosas voces narrativas. Refuerza así el carácter ficticio del libro y pone énfasis en su *escripturalidad*. Es decir, la narrativa misma señala metatextualmente los recursos, los artificios literarios que Campos utilizó al construir *Tiene los cabellos rojizos...*

Una máscara de Campos es Sabina; otra es la mujer sentada en el escritorio de *rock maple*. Sabina y la mujer del escritorio, que inventa a Sabina y se identifica con ella, representan la etapa inicial y la segunda etapa creadoras, respectivamente. A pesar de que Sabina es la que se asocia con la visión, las dos mujeres idean obras, consideran, escogen, eliminan y relacionan las partes de sus novelas. Se contradicen e interrogan, llamándose «tú» y «yo». Las distinguen el hecho de que la una está llevando a cabo el acto de escribir y la otra, Sabina, no pasa del nivel mental al escrito, mas resultan ser dos facetas de la misma autora⁶. Ambas se funden desde la primera página de la novela, como lo muestra el siguiente comentario de Sabina: «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» (p. 11).

La fotógrafa y la mujer que toma apuntes preliminares a una novela, en un cuaderno, son pistas falsas. Las fotografías de las vacaciones son tan limitadas como las notas: no captan la esencia, sino la superficie del mundo. El que toma fotos cree que encierra la vida; sin embargo, lo que tiene al revelarlas es algo muerto, desvitalizado, falso, «algo helado e inmóvil» (p. 76), y también impersonal para Sabina, pues dejan al intérprete «fuera» (p. 12). ¿Cómo asir la vida escurridiza, entonces? Sola-

en «Un relato paralelo» (*Función de la novela*, p. 61): «Este libro es la historia de un señor que se pregunta cómo va a escribir una novela que yo he escrito ya.»

⁵ Verani indica que el tema fundamental de Campos es el «del artista que da testimonio del mundo y se contempla a sí mismo en el acto de concebir su obra», núm. 2, p. 133. Además, remito al lector a las pp. 141 y 147-148. Véase Francescato, pp. 121-125.

⁶ Verani, pp. 142-143, no identifica lo que él llama el «yo estructurador», difuso con la mujer del escritorio de *rock maple*. Confunde a Sabina con ésta y a otros personajes femeninos que menciona con Sabina. No obstante, los comentarios de Verani ayudan a entender la multiplicidad de voces narrativas en la novela de Campos. Sagazmente, apunta la ironía del texto de *Tiene los cabellos rojizos...* cuando se lee en la p. 143 de la novela: «Julieta Campos, [...] soy y no soy yo.»

mente por medio de la obra literaria, filtrada a través de la memoria, fantasía e imaginación artísticas. En éstas, no en los apuntes, plasman los materiales novelísticos, de acuerdo con Julieta Campos⁷.

Sin embargo, no debe pensarse que Campos cree en la memoria a la manera de Proust. Para ella, los recuerdos y la realidad están llenos de vacíos. El rememorar no recupera íntegro el tiempo perdido. Puesto que la memoria es vital, tiñe las percepciones originales subjetivamente mientras las va afectando el olvido. Esto es obvio, por ejemplo, en las versiones conflictivas del promontorio y de la pareja que nos ofrecen Sabina y la mujer sentada en el escritorio:

El promontorio se ha quedado solitario en medio de la noche. Cometes un error. El promontorio no forma parte todavía del paisaje. El peñasco escarpado no se ha instalado aún en tu memoria. [...] Tiemblas levemente porque empieza a entrar un norte. Quien está a tu lado se acerca, porque ha observado ese temblor, y toca con su mano tu brazo desnudo. Luego hace girar el brazo y lo besa, con una timidez apresurada, como excusándose. Mientes. La escena es otra. La escena no existiría si yo no la hubiera inventado en este instante, cuando atraviesa el mar un barco grotescamente iluminado con luces de colores y se escucha una voz estridente y ridícula que viola el secreto del océano negro, de la noche que invade esa parte de tu memoria, que se parece tanto al olvido, donde pretende conservar los recuerdos (pp. 43-44).

Además de la memoria personal, se entrelazan en *Tiene los cabellos rojizos...* la literaria y la «memoria colectiva»⁸. Aquélla es evidente en referencias y citas intertextuales de numerosos autores, libros y personajes de ficción; ésta es de carácter histórico-cultural y social.

La narradora censura la memoria proustiana desde el comienzo de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, cuando contrasta el texto

⁷ En «Oficio de interrogar» (*Oficio de leer*, p. 19) Campos explica que la memoria es «la esencia del oficio de escribir». Por eso, «son inútiles los cuadernos de notas, los apuntes de que suelen presumir los principiantes. El mejor cuaderno de apuntes está en la memoria: allí todo está depositado y saldrá cuando haga falta, con la intensidad que tuvo en el momento de grabarse, no muerto, sin jugo, como sucede con los apuntes tomados deliberadamente».

«La función de la novela» (*Función de la novela*, p. 126) muestra cómo Campos considera que la imaginación artística es una fuerza «integradora» de la realidad caótica.

⁸ Explica en «Simone Beauvoir: la vocación de la libertad» (*La imagen en el espejo*, p. 123) que la «memoria colectiva» existe «desde que el hombre empezó a utilizar la escritura para comunicar su testimonio del mundo, [...] esa experiencia de los otros se ha convertido en parte del universo de cada uno. Hay una memoria que las generaciones se transmiten unas a otras».

que leemos con el principio de *À la recherche du temps perdu*⁹. Crítica de un modo explícito la «confianza inconcebible en el poder de la palabra» (p. 11), que atribuye a Proust, ya que, para Sabina, es difícil siquiera empezar a narrar. Sabina siente lo inefable, que es su visión intuida. No consigue expresarla mediante el lenguaje, en opinión de la otra narradora, porque «teme contaminar la pureza del acto con la ficción de la palabra»; en vez, «pretende acceder a la clarividencia por una identificación con algo que a la vez está y no está en el objeto de su mirada y se retrae ante la eventual formulación futura de un discurso escrito» (p. 108). El hecho de ser mujer y su rechazo de los modelos convencionales narrativos¹⁰ exacerban lo inexpresable para Sabina. Por todos estos motivos titubea en escribir y no logra convertir la novela proyectada en realidad.

A la perspectiva indecisa de Sabina se opone la de un escritor identificado por el nombre de su cuarto, «El laberinto». El confía en el idioma como lo haría Proust o un autor tradicional objetivo. Julieta Campos lo parodia al contrastar la creación femenina y *Tiene los cabellos rojizos...* con la obra del hombre en «El laberinto».

La novela que Sabina idea, la que podría escribir la mujer del cuaderno y la que urde la mujer del escritorio de *maple* contrastan con la del hombre en «El laberinto», como lo hacen las obras estéticas femeninas y masculinas para Campos. La diferencia mayor existe entre la novela de él y el texto de Sabina, que coincide con el libro de la mujer del escritorio. Ambas novelas (la de él y la de ella) coexisten, y Sabina indica que cada una «pugna por abrirse paso y prevalecer y desplazar la una a la otra» (pp. 22-23).

El personaje femenino de él, como el de la mujer del escritorio, mira el mar o promontorio. Llegó hace siete días y llama a su cuarto «El mirador», pero ahí terminan las semejanzas. Sabina tendría un papel secundario en la novela de él; es la protagonista en la novela de la mujer del escritorio. El, «un narrador objetivo y sin concesiones», quiere incorporar en su libro a una mujer frágil como personaje para que sea «la víctima de una trama sórdida» (p. 52). La situación femenina típica para él la representa la «víctima» manipulable; se sobrentiende que esto es un co-

⁹ Marcel Proust, «Du côté de chez Swan», *À la recherche du temps perdu*, ed. Pierre Clarac y André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1 (París: Gallimard, 1954), p. 3.

¹⁰ Léase Verani, p. 134 y ss., sobre la escritura anticonvencional en Campos. Este es un aspecto no sólo del arte de Campos, sino también de la literatura hispanoamericana moderna, como él lo señala y lo han indicado numerosos críticos, entre ellos Julio Ortega, «La narrativa latinoamericana actual», *La contemplación y la fiesta: ensayos sobre la nueva novela latinoamericana* (Lima: Universitaria, 1968), pp. 9-15.

mentario social y literario por parte de Campos. Julieta Campos está tanto en contra de semejantes protagonistas femeninos tradicionales como del papel pasivo de la mujer en la sociedad. De hecho, Sabina rehúsa dejarse dominar por él y decide no participar en la novela masculina.

En la obra de la escritora no hay una sola historia con un número limitado de personajes, como en la novela tradicional, sino muchos en potencia. Al contrario del proceder de ella, el hombre en «El laberinto», con su fe en el poder de las palabras, mantiene los elementos convencionales. Autocriticándose, incómoda, Sabina le reprocha a la autora sentada en el escritorio de *rock maple* la latencia de *Tiene los cabellos rojizos...*, sosteniendo que él sí «inventaría lazos, y orígenes, y fines sin mayores vacilaciones y [...] estaría dispuesto a sacarnos a todos de este ambiguo anonimato, de esta temblorosa latencia que has estado percibiendo sin decidirte a hacer nada con ella» (p. 16). Él pondría fin a la ambigüedad potencial de la narración, pero la escritora no desea hacerlo. Más adelante, él le aconseja a la escritora que permita «fluir el idioma» y que se limite a contar «historias de amor» (p. 125), lo cual sería apropiado para una mujer, desde luego. Ella discrepa con lo que él afirma, aludiendo a que no hay motivo para que una escritora únicamente pueda o deba escribir sobre el amor.

Lo que caracteriza a Sabina en la novela de la mujer es el deseo de escribir y de no ser *una*, sino *muchas* voces narrativas. A menudo éstas desplazan a Sabina hasta que ella misma y el lector tienen gran dificultad en entresacar su voz de las otras. Además, Sabina trata de ser «su propio personaje» (p. 87) cuando, parecido a Augusto Pérez en *Niebla*¹¹, intenta suicidarse. Protesta la autora del escritorio que Sabina,

haciendo un abuso insospechado de su libertad personal, decide violar las reglas del juego, es decir, de esta novela que es un juego donde yo creía mover las fichas a mi antojo, de esta novela que ha pretendido hacer de ella una criatura indecisa y generosamente disponible para ser, por fin, su propio personaje, salta [...] desde la terraza [...] (pp. 175-176).

Pero ése es solamente uno de varios desenlaces posibles. Los elementos novelísticos —personajes, temas, recuerdos, etc.— poseen autonomía durante la segunda etapa del proceso creador, mientras el autor considera mentalmente cuáles empleará. Una vez que decide, ocasiona la clausura. De ahí que la novela de la mujer en el escritorio sea «dispersa» y espejee el texto de Campos: es una especie de «rompecabezas con muchas solu-

¹¹ Miguel de Unamuno y Jugo, *Niebla* (Madrid: Taurus, 1969).

ciones implícitas antes de ser armado» (p. 39). Cada lector puede interpretar semejantes obras a su manera, pues no privilegian ningún elemento narrativo. Campos deja abierto *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* a propósito para no poner coto a la potencialidad del texto. Esto da la impresión de que lo que leemos es un libro en gestación estructurado alrededor de lo que pudiera ser «material para una novela» (p. 69), la cual aún no ha terminado de ser «armada» (o sea, «estructurada») por su autora.

La potencialidad existe, además de en los relatos, personajes y lectura de *Tiene los cabellos rojizos...*, en las mismas palabras y formas gramaticales con las que Campos confeccionó el libro como, por ejemplo, los tiempos del condicional y del subjuntivo que usa casi constantemente. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* es un paradigma de lo que Julieta Campos misma ha señalado sobre los textos narrativos en *Función de la novela*: «la novela es una realidad creada por la palabra, y el relato, una gestación constante de realidad, un *estar siendo*, un universo gerundial donde pugnan por la vida el autor, sus personajes y el propio lector»¹². La única historia de *Tiene los cabellos rojizos...*, por consiguiente, es la de la escritura que muestra su propio artificio metatextual.

Una de las diversas voces narrativas —ésta sería la de un periodista o crítico— le pregunta a la mujer del escritorio si la novela de ella y la del hombre en «El laberinto» podrían convertirse en *best sellers*. La escritora indica que la de él sí. La de ella no porque está desvinculada de los mitos hispanoamericanos. Tampoco «pretende nombrar las cosas» (p. 24) como lo hicieron las novelas tradicionales en Latinoamérica, ya que ella tiene dificultad en expresarse con palabras, las cuales poseen una vida propia.

La mujer que escribe en el escritorio de *rock maple* y Sabina reiteran varias veces lo difícil que les resulta usar palabras para comunicarse. En cierto momento se lo reprocha a la escritora una narradora que parece ser Sabina, pero se identifica a sí misma como otro personaje de Campos, Celina¹³. Le dice el «tú» al «yo» que

eres una escritora demasiado severa. Habría que hacer algunas concesiones [...]. Tendrías que descubrir algo del alma de la mujer, de la

¹² «Un relato paralelo», p. 66.

¹³ Es la protagonista del cuento cuyo título es el mismo que el de la colección *Celina o los gatos* (México: Siglo XXI, 1968), pp. 3-34.

Margo Glantz, «Entre lutos y gatos: José Agustín y Julieta Campos», *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1979), pp. 72-74, da una ojeada crítica muy interesante a este relato espejeante y a la protagonista.

sensibilidad femenina. Ya con eso bastaría. Una escritora no es un escritor. [...] 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 imprecisión que caracteriza a las mujeres cuando escriben (p. 61).

Unas páginas antes, el autor de «El laberinto» a su vez se había burlado de la novela de ella porque «las mujeres se aferran tan obstinadamente a cualquier ficción de absoluto», mediante «el intento desesperado de cercar con innumerables palabras una aproximación al conocimiento de un absoluto intuido y luego desvanecido» (p. 55). Más adelante, una voz narrativa pregunta: «¿Por qué son tan pocas las mujeres que sienten la necesidad de crear?» (p. 123).

¿A qué se refieren estos comentarios en *Tiene los cabellos rojizos...?* La respuesta se encuentra elucidada en los ensayos de Julieta Campos, donde expone su punto de vista acerca de la diferencia expresiva entre el hombre y la mujer.

Según lo indica en *Función de la novela*, Julieta Campos considera que la dispersión es una característica que se intensifica más en la escritura femenina que en la masculina. Ofrece las siguientes razones: La mujer que escribe tiene que asumir una variedad de papeles sociales más diversos que los del hombre. No sólo desempeña los tradicionales —es esposa, madre y/o amante—, sino que también es una profesional. Como mujer, al estar muy íntimamente relacionada con la realidad cotidiana, siente profundamente la erosión de lo real. Todo esto dificulta su intento de dar coherencia literaria a su visión difusa¹⁴. En *La imagen en el espejo* agrega que, a pesar de las diferencias que existen entre las obras de escritoras como Serrate, Bowen, Woolf y Beauvoir, todas comparten «un mismo tono de sensibilidad, por una visión peculiar de la vida»¹⁵. Es decir, hay un denominador común en la perspectiva femenina porque al escribir las mujeres se plantean «el problema de la condición femenina» como ser humano en el mundo y como mujer¹⁶. Para ellas y para Campos, la situación social enajena a la mujer, haciéndola observar el mundo con «indiferencia» y «complacencia», lo cual cierra el círculo vicioso de

¹⁴ «La función de la novela», pp. 140-141.

Verani, pp. 144-145, considera la fragmentación de lo real como el resultado de la dispersión del «yo estructurador» y, porque estima que *Tiene los cabellos rojizos...* es simplemente una antinovela, ignora lo que Campos expresa al respecto sobre la condición femenina de la escritora.

¹⁵ «Simone de Beauvoir: la vocación de la libertad», p. 113.

¹⁶ *Ibid.*

alienación¹⁷. Campos continúa amonestando a la mujer en *La imagen en el espejo*: no debe ser pasiva; no basta «realizarse» por medio del hombre o de los hijos —tiene que *crear*, «producir algo que la trascienda y la haga existir realmente», o será una persona incompleta si se ocupa exclusivamente de los demás¹⁸.

Los puntos que he resumido de los ensayos de Campos dificultan la tarea escritural femenina, de acuerdo con nuestra autora. La mujer tiene que rebasar los modelos literarios masculinos para poder comunicarse plenamente en una obra. Por ende, en Julieta Campos la creación literaria posee dos aspectos inseparables —el estético y el ético—. Estas facetas implican tanto la escritura como la sociedad y el papel activo que la mujer debe tener en ambas esferas. No es entonces un mero ejercicio creador lúdico, «artificioso» y «narcisista», como ha opinado Hugo Verani¹⁹.

En conclusión, Campos estructura *Tiene los cabellos rojizos...* de modo que puedan entrar en juego múltiples posibilidades narrativas. Toma como punto de partida la visión inefable de su protagonista, Sabina. Incorpora a la estructura novelística esta perspectiva incompleta, bien que privilegiada, de la realidad. Contrasta las obras de la mujer del escritorio de *rock maple* y la novela proyectada por Sabina con la del hombre en «El laberinto». Consigue mostrarnos así la novela femenina en gestación, que es paradigmática de las etapas creadoras principales para Julieta Campos misma, junto con la condición literaria y social de la mujer. Finalmente, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* revela que Julieta Campos es una autora capaz, sumamente consciente de su oficio y de la situación de la mujer que escribe literatura. Esta debe buscar su propio modo de expresión, como lo hizo Campos en su texto, para poder afirmarse y realizarse a través de la creación literaria.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹ Páginas 148-149. Lo achaca, además, a la narrativa contemporánea en general. En estas páginas se equivoca (como Francescato, p. 122) al atribuirle a Campos demasiada confianza en las palabras, pues vimos anteriormente que la narradora crítica a Proust y el único que posee tal «confianza» es el escritor de «El laberinto».

Lo lingüístico-escritural autónomo tiene primacía en la novela de Campos, efectivamente, pero ambos críticos pasan por alto el aspecto de la inefabilidad y lo que significa la creación para Julieta Campos. Sin embargo, en otros aspectos son muy útiles los estudios de Verani y Francescato.

