

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Electronic Theses and Dissertations

Title

A contracorriente: la escritura y la muerte del autor en México, 1968-1985. Miradas a la obra de Salvador Elizondo, Julieta Campos y Tomás Segovia.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2s38r9jq>

Author

Alcocer Vázquez, Eloísa

Publication Date

2015

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Santa Barbara

A contracorriente: la escritura y la muerte del autor en México, 1968-1985.

Miradas a la obra de Salvador Elizondo, Julieta Campos y Tomás Segovia

**A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literature**

by

Eloísa del Carmen Alcocer Vázquez

Committee in charge:

Professor Sara Poot Herrera, Chair

Professor Juan Pablo Lupi

Professor Antonio Cortijo Ocaña

Professor Leo Cabranes-Grant

June 2015

The dissertation of Eloísa del Carmen Alcocer Vázquez is approved.

Juan Pablo Lupi

Antonio Cortijo Ocaña

Leo Cabranes-Grant

Sara Poot Herrera, Committee Chair

March 2015

A contracorriente: la escritura y la muerte del autor en México, 1968-1985.

Miradas a la obra de Salvador Elizondo, Julieta Campos y Tomás Segovia

Copyright © 2015

by

Eloísa del Carmen Alcocer Vázquez

Esta investigación se realizó en parte gracias al apoyo del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) en la emisión de 2011, 2012 y 2013.

AGRADECIMIENTOS

En el transcurso de esta investigación, muchas personas contribuyeron a que se formara cada idea y se escribieran estas páginas, las cuales guardan mi profundo agradecimiento a todas ellas.

A Sara Poot Herrera, incansable e infatigable asesora y amiga, le agradezco profundamente sus ojos de lince, su cabeza llena de noticias y su entrega “a todas horas” para escuchar y seguir de cerca mis inquietudes. Su acogimiento, consejos y amistad en el otro lado del mar me hicieron sentir siempre en casa.

A los profesores de mi comité les extiendo mi agradecimiento por conducirme durante este trayecto. Juan Pablo Lupi ha sido una motivación constante por descubrir nuevos caminos en esta investigación, le agradezco su interés y entusiasmo por compartir sus ideas conmigo. Leo Cabranes me ha abierto a otras perspectivas que están todavía por escribirse. A Antonio Cortijo, le agradezco su guía y acompañamiento.

Agradezco también a mis profesores de UCSB, quienes con su ejemplo me han modelado como profesora e investigadora, en especial a Silvia Bermúdez, quien durante estos años no se cansó de darme cariñosos consejos y brindarme su apoyo y sincera amistad.

La historia de mi familia se comenzó a escribir al mismo tiempo que mis estudios de doctorado, por eso agradezco enormemente a Rubén, mi cómplice número uno, porque sin dudarlo emprendió conmigo esta aventura. La paciencia, el amor y la sonrisa de Rubén han sido los mejores compañeros de este viaje. Mis dos hijos, Rubén y Eloísa, se nos sumaron en el camino y vieron la luz al mismo que tiempo que varias de estas páginas. Ellos son las dos chispas de amor que recorren cada letra.

A mis padres, Carlos y Eloísa, quienes no se han cansado de apoyar mis más grandes locuras, mi agradecimiento por ser el modelo de amor y perseverancia de mi vida.

Agradezco a mis hermanos, Liliana, Carlos y Cynthia, y a mi cuñado Daniel su inigualable amistad y cariño. A mi suegra, Elda Alicia, por su generosidad en el último tramo de este proyecto.

Coincidir en el doctorado con la amistad de siempre de María Inés fue una de las grandes dichas de estos años. Agradezco los tantísimos recuerdos que nos unen, las pláticas interminables y su hermandad en las buenas y las no tan buenas. Mi agradecimiento también es para Christine por la sincera amistad que seguimos cultivando.

VITA OF ELOISA DEL CARMEN ALCOCER VAZQUEZ

March 2015

EDUCATION

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literature, University of California, Santa Barbara, April 2015 (expected)

Master of Arts in Spanish, Ohio University, August 2010

Licenciada en Literatura Latinoamericana, Universidad Autónoma de Yucatán, June 2008

Licenciada en Derecho, Universidad Autónoma de Yucatán, June 2006

PROFESSIONAL EMPLOYMENT

2014-present: Professor, Facultad de Educación, Universidad Autónoma de Yucatán

2014-present: Language Coordinator, Access Program at Mérida, US Embassy and Facultad de Educación, Universidad Autónoma de Yucatán

2010-14: Teaching Assistant, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara

2008-10: Teaching Assistant, Department of Modern Languages, Ohio University

PUBLICATIONS

“Queréis noticias? Buscad a Gerónimo... qué erudito’: un sermón de Pedro de Avendaño”. *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal* 5.1-2 (2010-2011): 139-154. Print.

Alcocer, Eloísa y Óscar Ortega. “El invisible manto de la muerte en *José Trigo* de Fernando del Paso”. Ed. Margaret Shrimpton, *Miradas a la literatura latinoamericana*. México: Universidad Autónoma de Yucatán, 2007. Print.

FELLOWSHIPS

2013-14: Dean’s Fellowship, University of California, Santa Barbara

2011-14: Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT

Summer 2013: Dean's Advancement Fellowship University of California, Santa Barbara

AWARDS

2014: Outstanding Graduate Student, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara

2014: Outstanding Teaching Assistant, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara

2010: Outstanding Teaching Assistant, Department of Modern Languages, Ohio University

2009: Outstanding Graduating Student, Department of Modern Languages, Ohio University

FIELDS OF STUDY

Mexican and Latin American Literature

Second Language Acquisition and Teaching Pedagogy

ABSTRACT

A contracorriente: la escritura y la muerte del autor en México, 1968-1985.

Miradas a la obra de Salvador Elizondo, Julieta Campos y Tomás Segovia

by

Eloísa del Carmen Alcocer Vázquez

This dissertation explores the period from 1968 to 1985, when there was an extensive production of Mexican novels and essays that show –albeit with unique characteristics– that Mexican intellectuals were engaged in active dialogue with French thought during the 1960s. Therefore I focus on the points of encounter and reception of ideas that were circulating in Paris at that time, and Mexican intellectuals’ intervention of these topics, such as the polemic discussion about “the death of the author” and its consequences: the birth of the reader, the narrative construction that shows a mental process of the writer –which are core issues of the Western thought nowadays.

In the beginning of the sixties, intellectuals had manifested a project to inquire about what was taking place in world literature, and they wanted to actively participate in that dialogue. At the same time, Octavio Paz claimed that Latin American intellectuals were parasites of European ideas, theories, and thoughts. Therefore it is not surprising that the projects he began, such as the literary and cultural journals *Plural* and *Vuelta*, tried to eliminate the lack of reflection on literature in Latin America. I focus on how three intellectuals close to Octavio Paz’s cultural enterprises, such as Salvador Elizondo, Julieta

Campos, and Tomás Segovia, consider Literary Theory not just as an academic field, but also as the day-to-day writer's job.

The circulation of ideas weren't in the format that we nowadays consecrate to theory or philosophy as specialized areas, but rather they were part of the works of fiction and comments in literary journals. Elizondo, Campos and Segovia were active writers during this period since they participated as translators, intellectuals, university professors, and journal editors. As a result, their novels and creative essays were spaces where they extended theoretical reflections on literature. They addressed trends about the disappearance of the author, and found their own approaches towards it by discovering that language is always subjective even though the writer pursues an objective description according to the *nouveau roman*. Furthermore, they concluded that the "I" has a privileged place in the act of writing, so it is impossible to argue its disappearance. This approach moved away from the point of departure and the model as suggested by Maurice Blanchot, and later by Roland Barthes.

Within this framework, this dissertation counteracts the idea that Latin American intellectuals have not participated in the history of Literary Theory, which has been principally established by European intellectual's circles. The main objective of this study is to lead scholarly attention to reassess the contributions of Mexican intellectuals to the Western history of ideas, and the role of Latin American intellectuals in the emergence of what we currently consider Literary Theory.

Tabla de contenidos

Introducción	1
Capítulo 1: Discusiones simultáneas: los intelectuales mexicanos y la teoría literaria	16
1.1 La muerte del autor: una discusión sin origen.....	16
1.2 Mirar y ser mirados: a propósito de la internacionalización de la literatura latinoamericana	23
1.3 Cruce de fronteras del pensamiento y teorías de contacto	28
1.4 Revolucionar el arte, una toma de posición.....	32
1.5 Una tarea intelectual: la práctica y la teoría.....	36
Capítulo 2: La paradoja de la muerte del autor en Salvador Elizondo	40
2.1 La sacralización del creador en <i>El hipogeo secreto</i>	42
2.2 El autor que no muere: máquinas e islas que privilegian al “Yo”.....	49
2.3 Ni desaparición, ni desvanecimiento: el nacimiento de un género narrativo en “La autocrítica literaria”.....	54
Capítulo 3: La autora y su autorretrato en Julieta Campos	59
3.1 La desestabilización del autor en <i>Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina</i>	64
3.1.1 “Una escritora no es un escritor”.....	67
3.1.2 De la escritura ensimismada a la autobiografía.....	74
3.2 La novela de la Isla	78
3.3 Escribir, un acto del “Yo”	84

Capítulo 4: Los otros autores y espacios de escritura en Tomás Segovia	90
4.1 <i>Trizadero</i> y las múltiples máscaras del autor.....	95
4.1.1 La escritura fragmentaria y la imposibilidad del libro	97
4.1.2 El editor y el académico, los otros autores.....	101
4.2 El espacio de la traducción: una posición de escritura y teoría literaria.....	111
4.3 El sextante y el proyector H: otras máquinas de la mirada.....	117
Conclusiones	123
Bibliografía	129

Introducción

Al más penetrante y minucioso conocedor de una página escrita en una lengua dada le faltaría todavía algo: haberla visto desde otra lengua.

Esta experiencia es insustituible.

Tomás Segovia

En 1968 Salvador Elizondo publica *El hipogeo secreto* y, en agosto del mismo año, Octavio Paz escribe la reseña “El signo y el garabato” donde inscribe esta novela dentro de una perspectiva de la literatura mundial del momento: “Palabra enemiga, palabra crítica, la literatura se despliega como una interrogación que, en cierto momento extremo de su distensión, se vuelve sobre sí misma y se repliega...” (200). El texto de Paz se firma en Nueva Delhi pocos meses antes de su renuncia como embajador de la India en respuesta a la matanza estudiantil en Tlatelolco. Con la frase “Todo es posible en la paz”, el 12 de octubre se inauguran en México, y sin mayor complicación, los Juegos Olímpicos. Los edificios y el *performance* reflejan la tensión de un país que pretende ser parte de la modernidad, pero que a su vez, arrastra viejas instituciones y formas de autoritarismo.

En este contexto, *El hipogeo secreto*, junto con *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, *El garabato* (1967) de Vicente Leñero, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) de Julieta Campos y *Trizadero* (1974) de Tomás Segovia –la mayoría publicada en la serie “El Volador” de la editorial Joaquín Mortiz– constituyen un pacto implícito generacional por la renovación de la narrativa. Este momento en la novela mexicana ha sido calificado por la crítica literaria en tres principales vertientes: su “dificultad” intelectual, la ausencia de los temas de la realidad social inmediata y su cercanía a las estrategias del *nouveau roman* –movimiento en la estética francesa

representado por Alain Robbe-Grillet y caracterizado por la renuncia a las formas convencionales de la novela, así como al compromiso social o político (Fernández Perera 314).

De acuerdo con Pierre Bourdieu en el ensayo “Campo intelectual y proyecto creador” la incorporación de una nueva estética en el arte, en este caso en México, implica una toma de posición intelectual que tiene que leerse junto con los factores del campo cultural y del poder –editoriales, instituciones, crítica literaria, proyectos culturales y la academia– que la propiciaron en un principio. Es así como este conjunto de agentes propiciaron un ambiente cultural donde los novelistas entraron un diálogo transnacional sobre la novela y la posición del autor en el marco político y social de los años sesenta.

El fenómeno de la escritura –que a grandes rasgos consistía convertir en el tema a narrar la conformación del texto a través de un lenguaje objetivo– planteó a los escritores mexicanos un cuestionamiento directo a la autoridad del lenguaje y su autor para describir la realidad e interpretarla. Estas novelas advierten que la palabra había sido atrapada en un discurso oficial distante a sus posibles lecturas y de acuerdo a Paz, “todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje” (*El arco* 29). La novela a causa del desvanecimiento de su autor se separa de una versión lineal y, en su lugar, brinda a sus lectores múltiples opciones de posibles historias por contar. Todavía más importante Salvador Elizondo, Tomás Segovia y Julieta Campos generaron una obra simultánea a la creación literaria, y fue ésta de pensamiento y reflexión acerca de la escritura, en la que proponen categorías, advierten los peligros sobre la reproducción de las funciones del autor y anuncian la imposibilidad de su desvanecimiento.

Estos intelectuales mexicanos se sumaron a una conversación literaria y teórica de su tiempo como escritores, traductores, críticos literarios, profesores universitarios, ensayistas y columnistas. A Elizondo se le debe la traducción de *El señor Teste* (1972) de Paul Valéry, y Segovia, hijo de exiliados españoles, es conocido por las traducciones de *Escritos* (1971) de Jacques Lacan, *Nueve ensayos de lingüística general* (1976) de Roman Jakobson y el tercer volumen de *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí* (1987) de Michel Foucault, por mencionar algunas obras. Por su parte, la cubano-mexicana Julieta Campos al llegar a México tiene una intensa actividad de traductora para el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI Editores; traduce, por ejemplo, *Problemas del estructuralismo* (1967), una obra colectiva donde aparecen ensayos de A. J. Greimas y Pierre Bourdieu, o bien, *Psicoanalizar. Un ensayo sobre el orden del inconsciente y la práctica de la letra* (1970) de Serge Leclaire. Como se puede observar, fue parte de la labor intelectual de estos tres escritores hacer circular las ideas de su momento – psicoanálisis, estructuralismo, marxismo– en un trabajo constante de traducción en las editoriales. A su vez, mantienen un diálogo y una postura crítica con los autores que traducen en revistas y suplementos culturales como muestra la querrela entre José Pascual Buxó y Tomás Segovia en torno a la obra de Roman Jakobson en el número 31 de *Vuelta*.

Años antes en “Sobre la crítica”, artículo que apareció en *Corriente alterna* en 1967, Octavio Paz, con carácter polémico, había mencionado la ausencia de pensamiento en Latinoamérica y su dependencia de Europa:

El pensamiento de la época –las ideas, las teorías, las dudas, las hipótesis– está fuera y escrito en otras lenguas. Salvo en estos raros momentos que se llaman Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset, todavía somos parásitos de

Europa. Por último si se pasa a la crítica literaria propiamente dicha, la pobreza se convierte en miseria (40-41).

De nuevo, Octavio Paz en “¿Es moderna nuestra literatura?” publicado en 1975 continúa la polémica: “Buena crítica literaria ha habido siempre: lo que no tuvimos ni tenemos son movimientos intelectuales originales” (44). Jorge Ruffinelli comenta que Paz argumenta esta ausencia con base en un modelo estético y racional europeo (156). De cualquier manera, los comentarios de Paz no dejan de ser controversiales, sobre todo cuando se piensa en los proyectos culturales que él mismo emprendió como fue la revista *Plural* (1971-1976) del periódico *Excélsior* y la revista independiente *Vuelta* (1976-1998), los cuales tenían el propósito de contribuir a subsanar la problemática antes planteada. Malva Flores en el estudio *Viaje de Vuelta: estampas de una revista* afirma que la teoría literaria y la reflexión no están ausentes de las tareas del intelectual mexicano:

Al revisar la clasificación de los ensayos incluidos en el número 1 advertimos que para *Plural*, literatura y teoría literaria no eran campos distantes y quienes hablaban de literatura desde la reflexión no eran especialistas sino escritores (...) hasta los números finales, *Plural* siguió considerando que la teoría y la literatura eran una parte indisoluble de una misma reflexión creadora (...) (134).

¿Tenía razón Paz? Pienso que no es casual que escritores cercanos a sus proyectos culturales, como fueron Elizondo, Segovia –quienes se encuentran entre los “solidarios/solitarios”, el grupo que formó la revista *Plural* en 1971 alrededor de su director– y Campos hayan incursionado en una actividad intelectual que no sólo

contrarresta la dependencia sino que enuncia nuevas observaciones. Los tres continuaron su labor como escritores en la reflexión teórica sobre el acto literario y en particular con la estética que, como veremos, estaban experimentando. De esta forma, la pretendida objetividad del lenguaje en la novela, el desvanecimiento del autor como eje inicial de la historia por contar y el nacimiento del lector son discusiones que se replantean en los ensayos de “Log” y “La autocrítica literaria” de Salvador Elizondo, los artículos recopilados en *Un heroísmo secreto* (1988) de Julieta Campos y *Profética y poética* (1985) de Tomás Segovia.

Considerar la existencia de una actividad de pensamiento sobre el acto literario en estos escritores –me baso en la obra de los tres mencionados aunque no son los únicos, puesto que faltaría revisar la obra de Juan García Ponce, José Emilio Pacheco y Sergio Pitlor, entre otras– no es un apunte menor, ya que la apreciación de Octavio Paz tiene un largo eco con respecto a la pregunta si hay teoría literaria en Latinoamérica o sólo se incursiona en la República de las letras desde la ficción.

En los setentas, Roberto Fernández Retamar encabeza un debate sobre la ausencia y necesidad de una teoría literaria latinoamericana “propia”. Para este estudioso cubano, los conceptos teóricos “europeanos” responden a una praxis literaria específica que, si bien tienen cierta relación con la literatura latinoamericana, no dejan de ser limitados y eurocéntricos (61). No obstante la búsqueda de un modelo propio, Retamar reconoce un antecedente importante en el pensamiento de José Gaos cuando en 1945 publica la antología *Pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*. Gaos advierte que en el caso del mundo hispano las ideas circulan en formatos diferentes a los esperados, ya que no sólo se presentan como tratados filosóficos o cursos sistemáticos

sino que se puede seguir el pensamiento en escritores que conjuntan la ficción y el ensayo, y cita por ejemplo a Alfonso Reyes.

La reflexión teórica literaria no está ausente en los escritores mexicanos del siglo XX. Cabe la mención de que el formato de presentación no es el modelo eurocéntrico esperado para una disquisición filosófica sino más bien, como advirtió Gaos, es un cruce constante entre la ficción y la obra ensayística. Los tres escritores que conforman esta investigación inician un diálogo contemporáneo y simultáneo en sus novelas con la discusión planteada alrededor de “La muerte del autor” (1967) de Roland Barthes –hoy una polémica canónica dentro de los estudios de la teoría literaria– y la estética de la escritura encabezada por Robbe-Grillet. No obstante, pronto se separan de estos puntos de partida y conforman una obra de pensamiento sobre las diferencias que observaron en su experiencia creadora.

Con el propósito de observar cómo sus autores se alejan del modelo de referencia desde la creación me detengo en el análisis de las novelas *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos y *Trizadero* de Tomás Segovia. Luego, presento los ensayos de cada uno de ellos donde incursionan y replantean las categorías de la escritura, el lenguaje y la función del autor. En dichos ensayos sobresale que los escritores mexicanos no están analizando su obra de ficción en particular sino que han logrado distanciarse de sus textos e incursionan en el género del ensayo como pensadores del acto literario. Me enfoco en un período específico que empieza con la publicación de la novela *El hipogeo secreto* en 1968 y termina en 1985 con el libro de ensayos *Poética y profética* de Tomás Segovia. Estos años coinciden con una intensa actividad literaria marcada por la creación,

circulación y auge de proyectos culturales ambiciosos donde participaron de cerca estos tres escritores mexicanos como fue *Plural* y una primera parte de la existencia de *Vuelta*, los cuales tenían la característica de abrir las fronteras de la literatura mexicana y ponerla en diálogo con diversas tradiciones situándose muy lejos de lo que sería un modelo nacionalista. Los ensayos de Elizondo y Julieta Campos incluidos en este estudio fueron publicados originalmente en estas dos revistas. En el caso de Tomás Segovia se incluyen los resultados de sus cátedras en el Colegio de México.

Me parece significativo resaltar que el vehículo donde circulaban las ideas de estos tres escritores mexicanos –principalmente en revistas y suplementos literarios– ha cambiado de forma de reproducción en nuestros días, puesto que muchos de sus artículos se encuentran ahora en recopilaciones de libros. Con lo anterior, se transforma la percepción del lector a este pensamiento. Al mismo tiempo, la fecha de publicación original pasa a un segundo término. Se diluye en cierta parte su carácter controversial enmarcado en un contexto específico sin demeritar las otras posibilidades que la nueva forma de divulgación propicia como sería la oportunidad de observar la obra en su conjunto. O bien, mucho del valor de estas compilaciones reside en la dificultad de encontrar los textos en su primera forma de circulación. Para entender lo anterior, recupero el ejemplo del ensayo “La autocrítica literaria” de Salvador Elizondo. Este texto leído a la par de la novela de *El hipogeo secreto* conforma la participación de Elizondo sobre la narrativa que estaba de moda en ese momento principalmente en Francia, su pensamiento alrededor de ella y el anuncio de lo que era para él un nuevo género literario que llamó como “la novela del crítico”. Este trabajo aparece por primera vez bajo el nombre de “Taller de autocrítica” y es publicado al centro de la portada del número 14 de

Plural (noviembre de 1972). Años después y con otro nombre es recopilado al final de *Teoría del infierno y otros ensayos* de 1992. Para el mismo Elizondo, la recepción de este escrito y su temática han cambiado y cedido su centralidad debido al paso del tiempo tal como el autor refiere en el “Prólogo a posteriori” del libro:

Lo que hace treinta años era raro e incomprensible es hoy moneda de curso corriente en el ámbito no solamente de las academias y las universidades, y lo que entonces era revolucionario hoy se ha vuelto reaccionario cuando no clásico, o ha sido desechado como tentativa fallida y ridícula (9).

Lo mismo sucede con el ensayo “El libro y los libros” de Tomás Segovia publicado en el número 10 de *Plural* (julio de 1972) el cual retoma la discusión de la figura de Stéphane Mallarmé como “El libro” a seguir y copiar. Este ensayo es clasificado dentro de la categoría de “Literatura y Teoría Literaria” en el índice del volumen 3 que hiciera la revista, lo que lo convierte en un testimonio de la incursión de escritores latinoamericanos y mexicanos dentro de este tipo de discurso. El artículo es recopilado hasta 1989 en *Sextante. Ensayos III* donde no aparece ningún señalamiento que recuerde la clasificación que en su momento hicieron los editores de la revista. Por esta razón, regresarles la fecha y el espacio de publicación a los ensayos arma un mapa de diálogo que supera las fronteras nacionales –geográficas y de pensamiento– y responde al fervor de ideas que circulaban sobre el autor y la escritura. Era una conversación trasatlántica y latinoamericana entre revistas, autores, publicaciones y fenómenos literarios y culturales de novedad donde los escritores mexicanos expusieron una postura crítica y añadieron matices teóricos de cierta importancia como se verá en este estudio.

De estas afirmaciones se puede percibir lo que he venido apuntando sobre el desvanecimiento de los límites entre filósofos, teóricos y creadores en el contexto cultural e intelectual mexicano durante este periodo. La discusión del lenguaje y la escritura no será una cuestión únicamente de los especialistas y/o académicos y sus “doctrinas exhaustivas” las cuales, según Segovia, añaden un sesgo a estas ideas convirtiéndolas en lugares comunes y recetas de moda para los que se acercan a las humanidades:

Aspectos del pensamiento actual tan importantes como el marxismo o el evolucionismo, el freudismo o el estructuralismo, la física relativista o la genética molecular y tantos otros, no pueden ser hoy coto exclusivo de los especialistas(...) Nada más obviamente manipulador y falaz que esa interesada pretensión de exclusividad, porque, aunque tienen visiblemente sus especialistas, sus militantes y sus mártires, tanto la poesía como la política pertenecen indisimulablemente al espacio público. Lo que digo es que los grandes debates de ideas de una época pertenecen también a ese espacio (*Profética* 13-14).

Segovia no busca que sus ideas queden únicamente como comentarios; le interesa evidenciar que el objeto de estudio de los campos especializados circula fuera de él y más allá de la subdivisión de la teoría literaria. El escritor apela que el pensamiento que le fue contemporáneo circuló desde varios ángulos y disímiles formatos. Si bien es cierto que el campo literario –profesores universitarios, editores, la academia– ha delimitado esta conversación a través de categorías y ha canonizado ciertas discusiones olvidando otras, todavía queda por preguntar cuál fue el camino y las relaciones de la discusión en Latinoamérica respecto a las ideas que hoy se consideran parte de la teoría literaria del

siglo XX. En el caso de los Estados Unidos, los pensadores franceses ocuparon un lugar dentro de las corrientes de pensamiento agrupadas en el llamado “postestructuralismo”, cuando la academia estadounidense a finales de los sesenta importó, comentó y tradujo los trabajos de Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, entre otros (Cusset 77). La institucionalización de este corpus de escritores franceses y sus respectivos trabajos se agrupan bajo la rúbrica de “teoría francesa” en las universidades norteamericanas, sin considerar que sus ideas no constituían precisamente un bloque de afinidades y habían polemizado de acuerdo con un contexto particular totalmente ajeno a las compilaciones posteriores de teoría literaria (Cusset 26). En Francia, las ideas sobre la reflexión de la escritura y el autor se gestaron en medio de polémicas y en un ambiente político, social y cultural que cuestionaba la función del artista y el escritor respecto a su sociedad enmarcada en la crítica al estalinismo, al imperialismo estadounidense y a la atracción en un principio por la China comunista, entre otros aspectos.

En cambio, la historia de las ideas en Latinoamérica –pienso en Argentina y México– no tuvo el mismo recorrido. Considero que existe un complejo proceso de recepción y diálogo entre los pensadores franceses y los círculos de la intelectualidad latinoamericana que se da de manera casi inmediata gracias un campo cultural específico y consolidado para la década de los sesentas que responde a una economía estable, conocida como “desarrollo estabilizador” en el caso mexicano, y que se traduce en la proliferación de editoriales, revistas y suplementos literarios, y en el crecimiento de las instituciones universitarias con una conciencia crítica elevada e intelectual.

Elizondo, Campos y Segovia evidencian una historia de encuentro y discusión teórica, crítica y creativa enmarcado en un vívido ambiente cultural, político y social con

el pensamiento de las figuras consagradas de las teorías literarias de la segunda mitad del siglo XX, la cual incluso conforma un recorrido diferente a la institucionalización en las universidades y los ámbitos académicos de los Estados Unidos y Latinoamérica. En el caso particular de la recepción del estructuralismo en México, Klaus Meyer-Minnemann y Katharina Niemeyer observan que se discutía ampliamente a nivel internacional a finales de los sesentas pero en la práctica profesional de la literatura todavía dominaba la filología tradicional. No obstante, apuntan que desde la fundación en 1947 del Centro de Estudios Filológicos –antecedente del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) del Colegio de México– se planteaban cursos para estudiar a Saussure y las doctrinas lingüistas de los círculos de Praga y Copenhague y en 1966 Octavio Paz dictaba un curso sobre estructuralismo en El Colegio Nacional (10).

Se ha consagrado a los intelectuales franceses que reflexionaban sobre el fenómeno del lenguaje y la escritura bajo la categoría de “teoría literaria”; sin embargo, estas ideas circulaban y eran vasos comunicantes más allá de París. ¿Cómo es posible esta simultaneidad? Desde 1950 en *El laberinto de la soledad* Octavio Paz describía constantemente la modernidad como un arte sin fronteras y un encuentro de ciudadanos de este mundo donde “somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres” (191). Lo anterior se enmarca en la participación internacional de Latinoamérica en la República de las letras porque “it wanted to be not only up to date but also simultaneous and international” (Sorensen 7). Así, los escritores mexicanos que participaron en proyectos como la *Revista Mexicana de Literatura* y *Plural* se proponen mirar y ser mirados a nivel internacional, lo que me permite observar una simultaneidad de fenómenos culturales en los cuales varias lecturas e intereses coinciden en

temporalidad pero en espacios geográficos diferentes y distantes, lo que, posibilitará una reapropiación de ideas.

En el capítulo muestro una serie de conexiones debido al consolidado campo cultural y literario que me lleva a pensar en la simultaneidad del diálogo. Los escritores mexicanos son contemporáneos a las ideas de su tiempo, conocen las formas estéticas y el pensamiento que circula más allá de las fronteras geográficas y lo reconfiguran. Lo anterior, hace eco de Ottmar Ette cuando concibe la literatura como un “saber en movimiento” que crea sus propios mapas móviles desde la concepción de un diálogo sin residencia fija (18). En lugar de la búsqueda del origen y la copia se da paso a la “geotextualidad” definida por Julio Ortega como las rutas de los textos que se reescriben en otros espacios creando alteridades en la mezcla, es decir, “teorías de contacto”: “Estos escenarios no son fuente de meras influencias e intercambios desiguales, sino modelos paralelos y, no pocas veces, políticos, de información reprocesada y reapropiada, que parecen actualizar la historia cultural como otra orilla (onda o textura) de un presente más fluido” (11).

En México, el contexto que reconfigura la propuesta artística de los años entre 1968 y 1985 es conocido por la censura y el autoritarismo institucionalizado que guarda entre sus memorias la huelga estudiantil de 1968. La respuesta al campo del poder por parte de esta generación de escritores se mostró como una toma de posición respecto al cuestionamiento del lenguaje y de la recuperación de los múltiples sentidos de la palabra, una destrucción y una tentativa por inventar un lenguaje nuevo que recordara sus dispares sentidos. En este mismo tono, se vivió un momento particular para la diseminación de la

novela-crítica que, según Salvador Elizondo, muestra un mundo interior donde –dice– “mi mente, es el personaje y el escenario a la vez” (García Flores 12).

Este acercamiento a la función de la imaginación del escritor hizo que un grupo de la novela mexicana se alejara de la temática de la Revolución para discutir la problemática que encierra el lenguaje y los múltiples sentidos que lo rodean. Es así como en los siguientes capítulos profundizo en las particularidades de la obra de creación y pensamiento de Elizondo, Campos y Segovia donde se desestabiliza la noción del acto de escritura y su autor. En estos tres capítulos comienzo con el análisis de la obra novelística de cada escritor donde replantean la estética del *nouveau roman* y la propuesta sobre la muerte del autor –que encabezó Roland Barthes– con el consecutivo nacimiento del lector como resultado de privilegiar la estructura fragmentaria que lo llama a participar. Seguido de estas observaciones, me detengo en los ensayos donde los tres escritores separados del espacio de la ficción continúan la discusión sobre la función de autor como un ente textual y cultural a la vez.

De esta manera, el capítulo dos comienza con el análisis de *El hipogeo secreto* donde Elizondo intenta desaparecer al autor para luego teorizar sobre la complejidad y la imposibilidad de esta misión en tres ensayos –“La autobiografía literaria” “Aparato” y “Log”. En el mismo tono aparece la *camera lucida* como metáfora de la escritura, una máquina que privilegia al “Yo” que observa.

El capítulo tres se centra en la obra de Julieta Campos la cual se acerca a la de Elizondo cuando cuestiona el desvanecimiento del autor. La escritora propone desestabilizar a través de su multiplicación y desdoblamiento en una pluralidad de autores. Por eso, en *Tiene los cabellos y se llama Sabina* se puede seguir una lectura de

género y, a partir de allí, Campos se reafirma como escritora con un texto que refleja su lugar en el mundo. De nuevo, el “Yo” es privilegiado y aunado a ello, la novela empieza a dar pistas que conllevan a mirar la biografía de la autora. Posteriormente en *El miedo de perder a Eurídice* la Isla se ha convertido en el objeto de deseo que recorre la narrativa, lo que de nuevo concede a la biografía de Campos una importancia insustituible en su obra. Por último, en este capítulo, me adentro en el libro *Un heroísmo secreto* que es una recopilación de algunos artículos de la escritora publicados en *Vuelta* y *Plural*. En ellos, observo cómo la escritora, a partir de su lectura de *otros*, concibe su modelo de escritura donde ella, la autora “real”, tiene una participación esencial como personaje.

Por último, en el capítulo cuatro, exploro la advertencia de Tomás Segovia quien apunta que la función de autoridad no es particular del escritor y puede ser reapropiada por varios personajes que la reproducen como se da en *Trizadero*. Con Segovia, aparecen los otros autores que imponen un concepto de autoridad al texto: el editor, el académico y el compilador, por nombrar algunos. Asimismo, se detiene en uno de ellos y hace énfasis en el peligro del “científico” de la literatura y su lenguaje hiper-especializado con el objetivo de buscar espacios alternos de escritura más allá del autor/autoridad. Desde esta postura crítica, Segovia señala la posibilidad de encontrar en el traductor una figura donde el concepto de autoridad se relaje y se abra a otros contextos culturales. Concluyo este capítulo con las máquinas que usa Segovia para entender el fenómeno de la escritura como son el sextante y el proyector H., ecos de la *camera lucida* de Elizondo.

Después del análisis de las novelas y las ideas de estos tres escritores regreso, en las conclusiones, a la discusión planteada en esta introducción sobre la existencia de un pensamiento en torno al acto literario que tiene sus propios matices y distancias respecto a

los modelos estéticos europeos de los que parte. Con ello, vuelvo a preguntarme sobre la ausencia de los intelectuales latinoamericanos en la historia de las ideas y la teoría literaria del siglo XX –una recopilación formada *a posteriori*– que los ha dejado fuera y que a la luz de la actividad intelectual de Elizondo, Segovia y Campos, se hace evidente la necesidad de regresar a ella desde los repliegues que añaden las *otras* orillas que todavía no han sido contempladas.

Capítulo 1

Discusiones simultáneas: los intelectuales mexicanos y la historia de las ideas

1.1 La muerte del autor: una discusión sin origen

Con su obra de creación individual y colectiva, Salvador Elizondo, Julieta Campos y Tomás Segovia pertenecen a una generación de escritores que se caracterizó por la renovación del arte y la crítica literaria. Al mismo tiempo, los distingue el género del ensayo donde cada uno por su parte incursionó en un pensamiento reflexivo sobre el acto de la escritura que se publica y circula principalmente en las revistas literarias de la segunda mitad del siglo XX como fueron *Plural* y *Vuelta*. En dichos textos como son “La autocrítica literaria” de Salvador Elizondo, los ensayos de Julieta Campos recopilados en *Un heroísmo secreto* y *Poética y profética* de Tomás Segovia se encuentra una discusión profunda y polémica sobre la posición del autor como sujeto productor de una obra y una parte esencial del circuito de la interpretación de la misma. Para Elizondo, es una función imposible de diluir y desaparecer en el texto literario. Por su parte, Julieta Campos mantiene la propuesta de la existencia de un ente omnipresente en la constitución de la obra literaria, la generación de sentido y su “posicionamiento” en el aspecto comercial y mercantil del libro. No obstante, esto le sirve a Campos para introducir una discusión de género y mostrar que hay “otros” sujetos que disputan el espacio de la escritura a pesar de su condición subordinada. Al mismo tiempo, Segovia advierte que esta función se reproduce en el lector académico que trata de imponer un sentido a la obra válido en el lenguaje especializado de “unos cuantos”.

Al recuperar esta discusión de los tres escritores mexicanos donde la figura del autor no se ha desvanecido, considero importante señalar que se adelantan a las advertencias de la crítica literaria académica de los noventas como *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet* (1991) de Svetlana Boym, *The Death and Return to the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992) de Seán Burke y *The empty Cage. Inquiry into the Mysterious Dissappearance of the Author* (1999) de Carla Benedetti. Estos tres ejemplos profundizan en la polémica de “la muerte del autor” que fue central en los círculos intelectuales franceses durante los sesentas para concluir que la función del autor nunca desapareció e inclusive con este anuncio se reafirmó aún más.

Seán Burke documenta que el discurso anti-autor era una convención de la época y señala que la historia intelectual es *post factum*, y así los escritores franceses escogieron precursores a la anunciada muerte y con ello, contradictoriamente, contribuyeron a canonizar otras autorías. Burke se asoma a la paradoja de matar al padre consagrándolo y otorgándole al mismo tiempo un nombre propio de “Stéphane Mallarmé”:

What follows then, under the rubric of the death of the author, is at one and the same time a statement of the return of the author, a return that takes place in accordance with the guiding principle of this analysis –that the concept of the author is never more alive that when pronounced dead (7).

Curiosamente, en nuestros días, los intelectuales franceses que escribieron sobre este tema como Roland Barthes, Michel Foucault y Philippe Sollers, entre otros asociados a la revista neovanguardista *Tel Quel*, se han convertido en los “autores” de la teoría

literaria del postestructuralismo, otra de las historias intelectuales formada *a posteriori*¹. Inclusive, esta época ha sido reconocida en estudios recientes que recuperan el contexto intelectual francés como “los años de la teoría”².

Ahora bien, ¿cuál es el objeto de estudio de la “historia intelectual”? Foucault se hizo esa pregunta en *La arqueología del saber* y se aventura a contestar con lo que sería “un rumor lateral”, es decir, las “interferencias” que circulan alrededor de la literatura, el arte y las ciencias. Esta situación no involucraría el análisis de las obras, sino de las revistas, los periódicos y los almanaques: “historia de esos tematismos seculares que no han cristalizado jamás en un sistema riguroso e individual, sino que han formado la filosofía espontánea de quienes no filosofaban” (230). Esto coincide con el pronunciamiento de Tomás Segovia en la introducción de *Poética y profética* de 1985 donde indica que hablar de “los temas del momento” como el estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis no es exclusivo de los especialistas sino que es parte del dominio público. Segovia afirma que estas ideas circulan por varios medios culturales, lo que permite una reapropiación de ellas que origina posturas críticas, distancias y matices en las intervenciones llámense teoría, tratados, ensayos o novelas (13). Anteriormente en “Los libros y el libro” publicado en el número 10 de *Plural* en julio 1972³ advierte lo que

¹ Se considera un momento fundacional para el término de postestructuralismo la conferencia de la Universidad Johns Hopkins en 1966 donde se invitó a participar a varios pensadores franceses en los Estados Unidos, incluyendo a Derrida, Barthes y Lacan (Cusset 30).

² Véase el estudio de Manuel Asensi Pérez y Niilo Kauppi.

³ Como mencioné en la introducción, este artículo se clasifica dentro del apartado “Literatura y teoría literaria” en el sumario anual que hacía *Plural*. De este modo, Octavio Paz polemizaba cuando hablaba de la ausencia de la teoría y la crítica literaria en Latinoamérica, ya que en la revista bajo su dirección ésta era una categoría existente que

estaba sucediendo en su época: “que toda escritura y toda reflexión sobre la escritura que hoy se hagan dentro de su tiempo se mueven en el terreno iluminado por Mallarmé me parece cosa absolutamente indudable. Pero pienso también que lo más urgente (...) es pensar a partir del “espacio” Mallarmé” (39). ¿Qué se ha legitimado o convencionalizado a partir de la relectura y la reapropiación intelectual posterior de Mallarmé como el creador de “la muerte del autor”? Para Segovia, este poeta es un precursor adoptado internacionalmente cuando se habla de escritura, lo que al mismo tiempo lo convierte en un espacio de reflexión y signo cultural que une simultáneamente a los interesados en la discusión del autor, el vacío y la página en blanco del otro lado del Atlántico.

Considero que Segovia, Elizondo y Campos asumieron una postura crítica hacia la función del autor que empieza en su novelística y continúa en sus ensayos, y que muestra la imposibilidad de su muerte y sus varias y diferentes resurrecciones. Ahora bien, sugerir a estos escritores como “autores” de teoría literaria sería, tal vez, caer de nuevo en la trampa e imponer un nuevo límite. Me interesa plantear un acercamiento a las ideas que da evidencia de su movimiento, conexión y reescritura, y sobre todo que éstas no son exclusivas de ciertos círculos, lo que implicaría un ejercicio de cuestionamiento más amplio acerca de la canonización de ciertas temáticas y autores de la “teoría literaria”. Continuar reconociendo este campo de estudio como un producto formado principalmente por pensadores europeos es negar las redes que se tejen y comunican la literatura, es

agrupaba tanto a intelectuales europeos y estadounidenses como a escritores latinoamericanos y mexicanos. Los nombres de Tomás Segovia, Gabriel Zaid y Severo Sarduy se enfilan junto a Charles Tomlinson y Paul Valéry. Asimismo, me parece importante recalcar el incremento de esta sección que para el volumen 1 de octubre de 1971 a septiembre de 1972 se incluyen seis artículos en esta categoría, mientras que para el volumen 3 de octubre de 1973 a setiembre de 1974 está conformada por 22 aportaciones.

armar capítulos excluyentes en discusiones mucho más complejas y seguir legitimando al Occidente como *el* lugar de la filosofía y *la* teoría literaria⁴.

¿Dónde se encuentra Latinoamérica en nuestro mapa de pensamiento de lo que hoy conocemos y es parte de nuestros programas de estudios como “teoría literaria” del siglo XX? Seán Burke presenta la discusión de “la muerte del autor” como una continuidad y consecuencia lineal desde el concepto del formalismo ruso, el New criticism, hasta llegar al “postestructuralismo” (14), que cuando mucho se ha extendido a la inclusión de Jorge Luis Borges dentro de esta tradición según el libro de Boym. Por otra parte, Benedetti cree que esta polémica fue parte de una época que generó no sólo un capítulo por estudiar en la teoría literaria sino que se reprodujo en diversas formas artísticas:

The myth of the author’s death has produced not only theories, concepts, and critical (though not neutral) methodologies, but also a peculiar, absolutely novel manner of conceiving literature: a literature with drawn into the infinite network of self-reference, in whose the writer is reduced to the role of “scribe”, of the “eternal copyist” of what has already been inscribed (8).

El oficio de escribir se volvió también un espacio de reflexión sobre la producción literaria. Ahora bien, ¿cómo se clasifican los aportes de los escritores mexicanos respecto a “la muerte del autor”?, ¿dónde colocarlos en esta “era de la teoría” que les es contemporánea?, ¿son teóricos, filósofos, escritores, intelectuales, comentaristas de textos, o bien *amateurs* del tercer mundo?

⁴ Pienso en las antologías de teoría literaria como por ejemplo la de Ralman Selden, *La teoría literaria contemporánea* (1987), o bien, *Historia de la teoría de la literatura* de Manuel Asensi (2003).

Todavía se están discutiendo las redes literarias y culturales que unen al mundo hispanoamericano con la recepción del pensamiento crítico francés durante la segunda mitad del siglo XX⁵. La relación entre textos no es independiente de un sistema complejo cultural y literario que lo propicia, conformado por editores, intelectuales, promotores, escritores, universidades, entre otros (Bourdieu 7). Aunado a lo anterior, los proyectos o pactos implícitos por la renovación artística de una generación –llámense rupturas, vanguardias o las preceda el calificativo de “nuevo”– significan tomas de posición respecto al poder y el ámbito social y cultural en el que se circunscriben. Así, la descripción de un momento de la literatura mexicana con base en un amplio diálogo como una constante se convierte en un rasgo sintomático de la época.

En el estudio de Steven M. Bell sobre la escritura en Salvador Elizondo y en Juan García Ponce se propone hablar de múltiples relaciones en lugar de influencias. Bell está convencido de que, si bien los intertextos de George Bataille, Maurice Blanchot y Martin Heidegger son piezas principales para “la deconstrucción” propuesta por Derrida, también lo son para acercarse a la obra de los escritores mexicanos (X-XI). Otro ejemplo es la valiosa investigación de Norma Angélica Cuevas Velasco sobre los postulados teóricos de Maurice Blanchot, mención que le permite en un segundo momento conectarlos con la novela *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo. ¿Coincidencias?

⁵ Parte de este interés se puede seguir en la publicación del número 78 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamérica* dedicada a profundizar sobre “Francia en Latinoamérica/Latinoamérica en Francia” y en la que sobresalen ensayos que reescriben una historia de intercambios entre Alfonso Reyes y Mallarmé, la de Octavio Paz y André Bretón; y Jorge Aguilar Mora junto a Deleuze y Barthes. Asimismo, el número 12 de la revista *452ºF* está dedicado a discutir la historia de la Teoría Literaria en el mundo iberoamericano y en donde se recuperan testimonios sobre la crítica literaria argentina y el pensamiento francés de la segunda mitad del siglo XX.

Lo anterior me conduce primero a recuperar un contexto donde los medios culturales y de producción hicieron posible un diálogo transnacional para una generación de escritores mexicanos en la que se encuentran Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, entre otros. El ambiente cultural los condujo a un pacto implícito de incursionar en áreas del pensamiento y la reflexión de ideas donde la literatura era sólo la pauta de inicio. Si bien no existe un manifiesto que agrupe los principios neovanguardistas de los años sesenta o los postule como una generación; estos escritores en su mayoría nacidos a principios de los años treinta coinciden una y otra vez en proyectos comunes en la ciudad de México que de alguna manera acercará sus intereses. En un principio sus nombres se asocian a la revista *Medio Siglo* (1953-1957) dirigida por Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo, y luego se reencuentran en la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965). Convinieron también como becarios en el Centro Mexicano de Escritores fundado en 1951 y en la Casa del Lago –centro cultural dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que inicia en 1959. La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM bajo la dirección de Jaime García Terrés de 1953 a 1965 ocupa también un lugar importante en este recuento, ya que reunió a los escritores bajo el proyecto de “Poesía en Voz Alta” que trastornó las tradicionales representaciones teatrales (Pereira 28). Luego se vuelven a encontrar en *Plural* en 1971.

1. 2 Mirar y ser mirados: a propósito de la internacionalización de la literatura latinoamericana

En la década de los años sesenta Latinoamérica ocupa un lugar significativo dentro de la literatura mundial. Hay un recibimiento y una lectura pública en Europa y los Estados Unidos de la literatura latinoamericana, gracias en parte a la estabilidad económica de la post-guerra que posibilitó el surgimiento de nuevas formas de pensamiento con las características de experimentación, autonomía y un sentido revolucionario artístico, y también el desarrollo de instituciones culturales que promovieran este tipo de arte (Sorensen 5). En el contexto mexicano, Jorge Ruffinelli observó acertadamente que el periodo conocido como el “desarrollo estabilizador” apoyó el surgimiento de un aparato cultural que difundió el crecimiento de un pensamiento crítico⁶. Específicamente, es la etapa de consolidación y expansión del Fondo de Cultura Económica (1934) y los años de creación de las editoriales Era (1960) y Joaquín Mortiz (1962) con el propósito de albergar las nuevas propuestas literarias, y el surgimiento de Siglo XXI Editores (1965) que cubrió la publicación de temas sobre filosofía, historia y teoría literaria. Circulan periódicamente suplementos literarios como *La cultura en México* (1962). Asimismo, la vida académica en las humanidades se profesionaliza como sucede en El Colegio de México (1940) donde se logra en 1962 el decreto presidencial para ser ésta una institución de enseñanza superior, y al año siguiente inicia el programa de doctorado del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. La ciudad de México consolida su lugar como centro

⁶ Si bien Pierre Bourdieu dice que no se puede hablar de institucionalización en el campo literario, Ruffinelli observa que en México varios artistas creyeron en la posibilidad de la libertad del arte junto con el Estado y crearon instituciones que, a pesar del control de éste permitieron la crítica, y pone como ejemplo a José Vasconcelos y Agustín Yáñez (4).

del poder y la cultura, y desde allí se desarrollan espacios que propician una conversación moderna con otras tradiciones e inquietudes de las humanidades y las artes internacionales.

Para estos años los escritores mexicanos han ido dejando atrás las polémicas que ocuparon a generaciones anteriores sobre los atributos de la literatura nacional⁷. Las coincidencias y puntos de contacto encuentran un campo fértil en las editoriales y los suplementos literarios que generaron la idea de una capital cultural como una extensión más de las discusiones literarias y políticas del momento, y un espacio interconectado donde se traduce, comenta y reflexiona sin pensar en fronteras mentales o geográficas, lo que indiscutiblemente generaría nuevas posibilidades para las artes en México. Estos espacios de publicación son el medio que asegura la “actualidad” y la inmediatez en la transmisión del saber. Se editan en México pero informan y comentan sobre el quehacer de un amplio margen de revistas literarias a nivel mundial. El propósito de la *Revista Mexicana de Literatura* en la primera época (1955-1958) fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo era “dar a conocer a nuestros autores en el extranjero, y a los autores extranjeros en México” (688). Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón reconocen el papel fundamental de esta revista en el fortalecimiento de una tendencia en la literatura

⁷ En el género narrativo en los inicios del siglo XX, los Contemporáneos deciden contar la búsqueda y experiencia poética de los protagonistas dentro del género narrativo utilizando estrategias aprendidas del dadaísmo, el surrealismo, el creacionismo y la influencia de los autores rioplatenses como Macedonio Fernández (Sheridan, *Los Contemporáneos...* 259). Esto ocasionó una fuerte polémica en 1932 entre el grupo de los Contemporáneos y los promotores de un arte apegado a la realidad social, la cual es rescatada por Guillermo Sheridan en *México en 1932: la polémica nacionalista*. Esta discusión tiene todavía importancia a mediados de los cincuentas como evidencia la *Revista Mexicana de Literatura*, la cual desde su primer número (Septiembre-Octubre de 1955) retoma el problema del nacionalismo mal entendido desde los planteamientos de Jorge Luis Borges en “el escritor argentino y la tradición”.

mexicana abierta hacia el exterior y la literatura universal atraída por las manifestaciones europeas iniciada por la generación de los Contemporáneos (273). De igual manera, José de la Colina ve en la revista una empresa formativa de Octavio Paz hacia su generación y como un antecedente de *Plural* (33). Los escritores de la Generación de Medio Siglo se formaron en este contexto, inclusive, Juan García Ponce y Tomás Segovia tomarán las riendas de la dirección de la revista en su segunda época.

Cada edición durante la primera etapa cerraba con la sección del “Talón de Aquiles”, la cual era una recopilación de comentarios informales sobre literatura y política. En este apartado se pueden seguir los tres principales ejes temáticos de este medio cultural. El primero estaba en relación con el objetivo primordial antes mencionado: dar las noticias de las traducciones y la recepción de las obras latinoamericanas en las revistas de literatura de varios países y, viceversa, las de los escritores europeos y estadounidenses en revistas latinoamericanas⁸. De esta manera, estas notas finales difundían el quehacer de un amplio margen de revistas a nivel internacional: *Mito* de Colombia, *Orígenes* de Cuba, *Les lettres nouvelles*, *L'Esprit des Lettres* de Francia y *Botteghe Oscure* de Italia, entre otras. Lo anterior iba seguido del propósito de llevar un debate constante sobre qué significa ser una literatura nacional y cuál debería ser su temática que comenzaba citando a Jorge Luis Borges y seguía con una serie de escritores desde el japonés Chikamatsu Monzaemon hasta Albert Camus, en

⁸ Me parece pertinente aclarar que “El talón de Aquiles” no es una acumulación de datos sobre las publicaciones del momento, sino que los breves comentarios incluyen una postura crítica. Por ejemplo cuando en el número 1 de Septiembre-Octubre de 1955 presentan que el suplemento literario francés *Le Figaro Littéraire* planteaba a sus lectores hacer una selección de las mejores obras del idioma castellano o portugués del período de 1850-1950; el autor anónimo de la nota se pregunta dónde están los textos de los latinoamericanos en la lista de treinta textos que hace el suplemento.

cuanto hablaran de la libertad del arte respecto a los temas nacionales o folklóricos. Por último, el “Talón de Aquiles” se sumaba número tras número a la discusión y crítica de la política internacional y planteaba su postura en contra de la utilización de la literatura para adoctrinar, a la vez que se proponía una “tercera vía”, un camino alternativo más allá del imperialismo estadounidense y la dictadura estalinista.

Otro punto crucial será el énfasis en la traducción de las obras. La *Revista Mexicana de Literatura* y posteriormente *Plural* y *Vuelta* bajo la dirección de Octavio Paz pusieron en circulación textos de diversa índole literaria y política de procedencia extranjera: “hemos publicado textos de Lewis Carroll, Valéry, Nerval, Maiakovski. Esta labor habría sido imposible sin Tomás Segovia, Gerardo Deniz, Ulalume González de León, verdaderos traductores-poetas” (*A treinta* 9). Se publican textos inéditos como los “Fragmentos de los cuadernos” que conmemoran el centenario del nacimiento de Paul Valéry o la edición especial sobre Charles Fourier en los números 3 y 11 de *Plural* respectivamente. Se busca no sólo mostrar el texto, sino incorporarlo a la propia tradición literaria por medio de los estudios introductorios y comentarios que acompañan la traducción.

Las revistas y los suplementos literarios se convirtieron en centros del debate de ideas en lo social, político y cultural donde la literatura era sólo un primer detonante de las polémicas. Existió una apertura para acceder y participar de las ideas de su tiempo y, a su vez, generar un espacio para la reapropiación. Gracias a esta labor se tenía acceso a las noticias sobre la publicación o crítica de las obras extranjeras, y también se podía acceder directamente a los textos originales. La Librería Francesa, ubicada en el Paseo de la Reforma al lado de las oficinas de *Plural* y del periódico *Excélsior*, aparece

constantemente en los testimonios de la época. Salvador Elizondo recuerda lo significativo que fue para su generación acceder a las publicaciones de la editorial *Jean Jacques Pauvert*, la que se distinguió, entre otras de sus aportaciones, por las obras completas del Marqués de Sade y de Georges Bataille: “lo mismo publicaba historias de viajeros, en la colección el viajero solitario que los diccionarios de erotismo, o las obras de Bataille, Klossowski, y todo ese mundo que pusimos en la medida de nuestras posibilidades más o menos a la altura de esa camarilla que siempre ha existido, que somos los mismos de siempre...” (Castañón 63). José de la Colina recuerda que su primer encuentro con Octavio Paz fue en la librería por motivo de la búsqueda de *Arcane 17* de André Breton (32). Por su parte, Jorge Aguilar Mora rememora también, como estudiante de lingüística, que esa librería le descubrió “algún texto sobre análisis estructural del relato” que lo entusiasmó a pedir después una beca al gobierno francés para ir a estudiar con Roland Barthes (Barrón).

Como se puede observar, los escritores mexicanos están enterados del proceder de la literatura del mundo, no como casos excepcionales, sino como un ambiente cultural que se vive en la ciudad de México e influye y caracteriza los proyectos que emprende la Generación de Medio Siglo. Asimismo, el acceso a las noticias y publicaciones del momento posibilita una simultaneidad de fenómenos culturales. El redescubrimiento del Marqués de Sade, por ejemplo, y las categorías de placer y perversión que se pueden seguir fácilmente en la obra de García Ponce y Elizondo son también un acontecimiento para el grupo de intelectuales franceses que se agrupaba en torno a la revista de literatura *Tel Quel*. En la serie de conferencias públicas del grupo intelectual francés se invitaba a pensadores del momento para discutir sobre arte y literatura. En 1965, Pierre Klossowski

expuso “Signo y perversión en el Marqués de Sade” que marcó, según documenta Niilo Kauppi, la entrada de Sade al canon literario y la categoría de “perversión” (19). Con estas referencias, no pretendo indicar que la obra de los mexicanos estuvo influida por el Marqués de Sade y Georges Bataille, sino hacer evidente que ambas partes del Atlántico estaban en comunicación. Leían y se reapropiaron obras similares y simultáneamente produjeron un pensamiento que de alguna manera está conectado, se complementa y se diferencia⁹. Pienso en Octavio Paz cuando decía que para este tiempo no hay un centro o una literatura nacional debido a que “todos hablamos simultáneamente, si no el mismo idioma, el mismo lenguaje” (*Corriente* 23).

1.3 Cruce de fronteras de pensamiento y teorías de contacto

Si bien la concepción de París del siglo XIX cambió desde la generación de los Modernistas, todavía después de la Segunda Guerra Mundial tuvo una función importante para la literatura latinoamericana. Se consolidó como un espacio interconectado que extiende la actividad cultural de las ciudades latinoamericanas y que sirve de punto de encuentro a escritores y artistas (Weiss 6).

En el caso de México, Octavio Paz, principalmente, es figura fundamental para unir estos dos mundos distantes. En las seis cartas que Carlos Fuentes le dedica de 1966 a

⁹ Si bien la reapropiación del Marqués de Sade en Francia y Latinoamérica en los años sesenta está fuera de los alcances de esta investigación, considero que es un buen ejemplo de la simultaneidad que conecta a las dos partes del Atlántico. A estos ejemplos de la ciudad de México habría que sumar la polémica que causó la traducción de “Diálogo entre un sacerdote y un moribundo” del Marqués de Sade en el lanzamiento de la revista *Mito* de Colombia, o bien, también faltaría citar los artículos de Marcelin Pleynet, miembro del comité editorial de *Tel Quel* y los de Tomás Segovia en la revista *S.nob*. Una cadena interminable de resonancias se genera con la cita de la obra de Sade a partir de mediados de los cincuenta en lugares separados geográficamente pero que interconecta sus lecturas, comentarios y obras.

1969 publicadas en un número especial la *Revista Iberoamericana* en 1971, ejemplifica la movilidad de los escritores mexicanos, la comunicación y el constante regreso a la ciudad de México después del 68. En este recorrido de cartas, París es una extensión de la realidad mexicana en donde se intercambian lecturas: “Gracias por el envío de las traducciones y nota de e.e. cuminings” (20); se ponen al tanto sobre la situación del país; reflexionan sobre el mundo hispano y el arte en el extranjero como la proyección de la película de Buñuel *La edad de oro* para un público conformado por jóvenes franceses; y se plantean proyectos comunes como la creación de una revista literaria que evocara los tiempos de la *Revista Mexicana de Literatura*: “He hablado mucho con Tomás Segovia de todo esto, de la revista necesaria para mirar en vez de ser mirados. Los talentos literarios en México serán de corta vida, de necesaria frustración, sin las correspondencias con el mundo y sin una auténtica crítica de México y en México”¹⁰ (21).

Paz y Fuentes ejemplifican un ir y venir del pensamiento, un cruce de fronteras geográficas que marca su actividad literaria, y con ello, un intento por mirar, leer y traducir el mundo literario que los rodeaba. Los dos son piezas angulares en la literatura mexicana no sólo por su obra personal, sino por los proyectos culturales que emprendieron en el país impulsando entre tantas actividades la circulación de ideas. Funcionaron como medios de comunicación con lo transnacional y tendieron una red de relaciones que tiene alcances todavía por descubrir y que se extiende hacia la experiencia de toda una generación de escritores: “...para todos nosotros, desde muy jóvenes, Octavio había sido el que abría las puertas al campo, al mundo, en el medio cultural mexicano que

¹⁰ Tomás Segovia también es un constante interlocutor de Paz en la configuración de una revista ideal donde puedan mirar y ser mirados a la vez en un contexto internacional tal como se puede seguir en *Cartas a Tomás Segovia, 1957-1985*.

todavía se atrincheraba tras la ya anacrónica cortina de nopal” (De la Colina, 33). Un ejemplo significativo del papel de Octavio Paz como vaso comunicador es la carta fechada el 22 de abril de 1968 en la Rue de Payenne 11, París de Salvador Elizondo a André Pieyre de Mandiargues¹¹ –escritor francés asociado al surrealismo, amigo y traductor de *La hija de Rappacini* de Octavio Paz– quien es lector de la novela *El hipogeo secreto*, la cual se traduce al francés y se publica en la editorial Gallimard en 1971 a tres años de la edición en español: “Cuando termine depositaré el manuscrito en las oficinas de Gallimard, en un paquete a nombre de Roger Caillois”¹². Como evidencia la cita, Pieyre de Mandiargues fue posiblemente el conducto inicial para la traducción de esta novela al francés y según parece la reciente relación entre estos escritores que testimonia la carta continúa tiempo después¹³.

No obstante, la influencia de Fuentes y Paz en una generación inmediata de escritores no es suficiente para eliminar la concepción de periferia del escritor mexicano en un contexto extranjero, la cual no se resuelve simplemente por el hecho del viaje. Una cosa es vivir en París, y otra la producción y recepción de la obra artística y los espacios

¹¹ Los *Diarios* de Elizondo han sido publicados por *Letras Libres* en una edición de su segunda esposa Paulina Lavista. La carta a la que me refiero aparece en *Mamotreto, Diarios 1967-1971*.

¹² Es así como sobresale también un vínculo entre Elizondo y Roger Caillois otro traductor de Octavio Paz y fundador de la serie “La Croix du Sud” de la editorial Gallimard, la primera colección editorial exclusivamente dedicada a la publicación de obras latinoamericanas en un país extranjero (Guerrero 181).

¹³ El texto de “Mnemothreptos” de Elizondo que aparece en el número 2 de *Plural* en noviembre de 1971 está dedicado al escritor surrealista francés Pieyre de Mandiargues. Cabe resaltar que en el párrafo introductorio a este texto se presenta a Elizondo desde su “más reciente preocupación (que) es la interrogación sobre la *escritura*”, asimismo, se relaciona este trabajo como una enseñanza de la idea de “ejercicio” aprendida de Paul Valéry.

en los que puede moverse el escritor extranjero. La presencia de los escritores mexicanos en París testimonia el movimiento de las ideas y el contacto de Europa hacia Latinoamérica pero no garantiza lo contrario. Por eso me parece valioso el ensayo de Rubén Bareiro-Saguier –escritor paraguayo exiliado en París en 1962– sobre la presencia de Octavio Paz en Francia, que se encuentra en el especial mencionado de la *Revista Iberoamericana*. En una digresión brillante, Bareiro-Saguier explica el cambio de la conjunción en el título de su ensayo de “Octavio Paz en Francia” a “Octavio Paz y Francia” debido a que, para este autor, Paz logra “dejar inserciones de su propio sentir y pensar” en los intelectuales franceses en lugar de hablar de una recepción e influencia unilateral: “cuando hablo de ‘relación dialéctica’ estoy refiriéndome a una situación de coincidencia, de acercamiento, de contacto, no de dependencia” (251-252). Bareiro-Saguier recopila una importantísima bibliografía de los artículos, las participaciones en radio de Paz, las entrevistas y las traducciones donde se puede seguir la intensa presencia del escritor mexicano desde 1946 en su conversación con el pensamiento y la práctica literaria parisina. Para Bareiro-Saguier, como testigo de la época que describe, París también se nutre de la actividad de los escritores latinoamericanos.

Otro camino diferente será el aportado por Jorge Aguilar Mora, escritor, traductor de Gilles Deleuze y profesor universitario, quien documenta no sólo el acceso a las traducciones de las editoriales argentinas de, por ejemplo, *El grado cero de la escritura* en México, sino quien muy joven participa en los seminarios de Barthes. Esta experiencia de formación marca la trayectoria de Aguilar Mora: “dejé de pensar en el seminario como una oportunidad de aprender y comencé a sentirlo como la ocasión para admirar una inteligencia y para vivir la experiencia de un pensamiento activo” (60). En esta

experiencia –relata Aguilar Mora– tuvo la oportunidad de conocer y escuchar los proyectos de Julia Kristeva, Gerard Genette y Jacques Derrida, entre otros, y de entablar una amistad con Severo Sarduy (Barrón).

Los ejemplos anteriores son muestras que me conducen a pensar que los puntos de contacto reconfiguran la experiencia de pensamientos de ambas entidades culturales e intelectuales. No es sólo la presencia de Paz, hay varios ejemplos significativos que testimonian un diálogo recíproco como “Le Secret du Golem”, reseña que publica Maurice Blanchot sobre *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares en el número 29 de *La Nouvelle Revue Française* en 1955¹⁴. Estas ventanas abiertas reconfiguraron la experiencia estética en México y la manera de pensar en la práctica literaria.

1.4 Revolucionar el arte, una toma de posición

Ahora bien, ¿qué implica para el arte mexicano el ámbito cultural, político y social que lo rodeaba? ¿cómo se traduce la internacionalización de la literatura latinoamericana o bien el cruce de fronteras de pensamiento específicamente en la literatura mexicana? En el ámbito del arte se vive el cierre de la reescritura y la interpretación del símbolo de la Revolución mexicana como eje temático principal en el proyecto cultural e intelectual del país. Según Ignacio Sánchez Prado, el recorrido de la historia intelectual de la primera parte del siglo XX mexicano concluye con la publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, la cual marca un fin y un principio: esta obra cierra la preocupación por definir la identidad del mexicano con base en la época revolucionaria, pero a su vez abre una nueva perspectiva en el arte para la generación de escritores en formación que se verá

¹⁴ *La littérature Hispano-américaine publiée en France 1900-1984* de 1986 y *L'Amérique latine et la Nouvelle Revue Française* de 2001 de la editorial Gallimard son dos valiosos testimonios del complejo diálogo recíproco entre Francia y Latinoamérica.

planteada en *El arco y la lira* (226). Este último propone que la experiencia del arte moderno conlleva una “función crítica”, la cual consiste en cuestionar al lenguaje y meditar sobre la posibilidad de su existencia: “un arte mental que exigirá al lector y al oyente la sensibilidad y la imaginación del ejecutante...” (*El arco* 24). Así, en la pintura, se manifiesta abiertamente la ruptura con la obra de contenido político e histórico y, en su lugar, Rufino Tamayo impulsa en la plástica y la pintura un debate donde el arte “revolucionario” fuera tal no por su contenido o mensaje sino por su forma de expresión (Pereira 18). Posteriormente este impulso será conocido con la expresión “generación de la ruptura” –término concedido por Paz– que agrupa artistas como Carlos Mérida, José Luis Cuevas y Juan Soriano, quienes se separan del muralismo característico de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura y de la idea de un arte puesto al servicio del gobierno en turno. José Agustín documenta que también en cine se abrió un espacio vanguardista en 1965 con el I Concurso de cine experimental organizado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) donde fue premiada *La fórmula secreta* dirigida por Rubén Gámez con el guión de Juan Rulfo; al año siguiente, el Banco Cinematográfico llevó a cabo un concurso de guiones y argumentos donde ganó Carlos Fuentes y Juan Ibáñez con *Los caifanes* (236-237).

Asimismo, el género narrativo abandona paulatinamente el tema central de la primera parte del siglo XX. El realismo social que se encuentra en la novela de la Revolución –la cual fungió como un testimonio a través de la visión de los intelectuales sobre “la bola”– se va convirtiendo en una oportunidad para la experimentación formal y de lenguaje tal como sucede en Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947) y Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955). Una lista numerosa de novelas se suma a la preocupación de

entender y releer el símbolo de la Revolución a una distancia de tiempo y con su institucionalización auestas desde una propuesta original de ruptura formal y verbal como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Oficio de tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos, *La feria* de Juan José Arreola (1963), *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, entre otras.

Al mismo tiempo, se van haciendo cada vez más fuertes los impulsos experimentales que acercan a la novela a una experiencia poética y del lenguaje. El inicio lo había marcado el estridentista Arqueles Vela quien publica *La señorita etc.* en 1922 y la auto-califica como “novela vanguardista”. A lo anterior se suma un productivo movimiento narrativo de los Contemporáneos –conocidos más bien como poetas– de cuestionar los límites del género narrativo, lo que marcará un interés cada vez más creciente en la línea narrativa mexicana (Sheridan 242) y recuperado a partir de una preocupación retrospectiva surgida por la intensificación de la ruptura formal: “las invenciones poéticas serán asumidas por la novela desde los años veinte, pero la aceleración del proceso sólo ocurrirá en los años cuarenta y en realidad podríamos agregar, sólo es perceptible en los años sesenta” (Corral 22).

Esta “revolución artística” que aparentemente se volcaba cada vez más para experimentar en lo formal se circunscribe en un contexto de censura y autoritarismo por parte del Estado¹⁵. Esta recurrencia del arte hacia la ruptura de su forma se convierte en

¹⁵ El escenario se desmorona con la masacre de Tlatelolco en 1968, la mayor contradicción del México moderno, según Carlos Monsiváis en *Historia mínima. La cultura mexicana del siglo XX*. No obstante para el escritor y cronista mexicano esto era sólo el epílogo de una serie de actos de autoritarismo. Se sumaba a un contexto marcado por la represión a los reclamos sociales: la represión del movimiento normalista 1958-1959. Represión del movimiento ferrocarrilero: 1959. Asesinato del líder agrario Rubén

una toma de posición implícita del intelectual en la tarea de provocar un cuestionamiento hacia la nube de “progreso” que revestía los discursos de la nación y los actos de represión.

En los años sesenta, se vivía en un tiempo de censura encubierta en el cual cada vez que el presidente de la república veía cuestionado su poder hacía uso de su figura de autoridad. En 1961 la dirección del periódico *Novedades*, ofendida por un tratamiento satírico hacia la figura del ex-presidente Miguel Alemán, obliga a renunciar al director Fernando Benítez y a los colaboradores de su suplemento cultural *México en la cultura*. En 1965 se repite el gesto de censura política; el presidente Díaz Ordaz exige la renuncia del entonces director del Fondo de Cultura Económica, Arnaldo Orfila debido a la denuncia iniciada por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística que se oponía a la publicación de *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, porque según esta sociedad “denigra a México” (Monsiváis 361). Ambas historias consiguen apoyo para reconstituirse, el equipo de Benítez funda el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* y, bajo el respaldo del mismo Benítez y de Elena Poniatowska, Orfila funda la editorial Siglo XXI.

Para los años sesenta era claro y evidente que la Revolución mexicana había quedado atrapada en las instituciones y los discursos del único partido que se había adueñado del poder. De esta forma, si pensamos que la novela realista del siglo XIX se empeñó en mostrar que la literatura podría retratar la realidad, el novelista contemporáneo se inclinaba a todo lo contrario, dudaba del lenguaje como un instrumento objetivo, y lo mostraba como artificio y artesanía, resultado de quien lo trabaja. La novela no era un

Jaramillo y su familia: 1962. Movimiento reprimido de los médicos: 1965. Invasión de la Universidad de Morelia: 1966. Invasión de la Universidad de Sonora: 1967 (362).

retrato, era una transfiguración, un juego de piezas que se mueven, que se retuercen, no había respuestas o historias por contar, en su lugar quedaban preguntas, opciones, borradores, cuestionamientos, sugerencias. Éste es el contexto que rodea la propuesta ampliamente difundida en la novelística mexicana donde aparentemente no había una historia que contar pero desde donde se va a cuestionar al autor/autoridad que las constituye, tal como sucede en *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo, *La cabaña* (1969) de Juan García Ponce, *Trizadero* (1974) de Tomás Segovia y *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) de Julieta Campos.

1.5 Una tarea intelectual: la práctica y la teoría

En el ámbito de las ideas, el lenguaje que para Paz todos hablaban tenía como precursor a Stéphane Mallarmé como creador del texto crítico quien –explica Segovia– ante la imposibilidad de escribir el “Libro” entrega en su lugar su desesperación y sus interrogantes, y la creación de una obra ambigua (37). ¿Qué implicaba esta fuerza de atracción en el arte y en la novela? Los escritores tratan de devolver la pluralidad a la palabra y quitarle la seguridad del único sentido u origen, y con ello buscaban propiciar una ambigüedad en la interpretación. Se inserta en lo profundo de la narrativa mexicana una visión de ruptura de los límites y las formas. En este sentido, Octavio Paz refiere que la capacidad crítica del lenguaje que se encuentra en la obra moderna se da a partir de la negación de su función de significación: “La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original –es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo–, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido” (*El arco* 48).

Esta situación no era exclusiva de la narrativa mexicana, el grupo intelectual de *Tel Quel* pretendía concebir una revolución a través de la literatura, porque sus integrantes creyeron que la actividad literaria y el rompimiento de su forma eran actos políticos. Como resultado, trataron de entender el fenómeno de la escritura y una estética particular que privilegiara la ruptura de la estructura en lugar de contar una historia y, a su vez, proponían ir más allá de las expectativas del lector, quien tenía que escoger entre una multiplicidad de posibles historias al momento en que lee, en oposición a una sola línea narrativa.

En 1968 se publicó la antología de ensayos *Théorie d'ensemble* dentro de las series de *Tel Quel* de la Editorial de Seuil, la cual era una selección de textos anteriores que ahora estaban pensados y agrupados como la clave para un nuevo entendimiento de la actividad literaria. Se buscaba establecer una posición política del grupo colocando como texto medular la entrevista de Philippe Sollers hecha por Jacques Henri "Écriture et révolution" donde Sollers juega con la frase conocida del estratega militar alemán Von Clausewitz: "War is simply the continuation of politics by others means", estableciendo ahora que "toda escritura, lo pretenda o no, es política. La escritura es la continuación de la política por otros medios" (94). Por lo tanto, a pesar de que esta estética no refiere explícitamente una posición política, Sollers quería establecer el espacio de la ficción como el lugar de la acción política de *Tel Quel*, ya que sus trabajos persiguen el quebrantamiento de la forma, una alteración en el orden de la narración y, sobre todo, el cuestionamiento sobre el carácter del "autor".

Los escritores mexicanos consideraron también que la narrativa tenía que ser una experiencia revolucionaria del lenguaje para el lector y llevarlo a explorar los múltiples

sentidos de la palabra. Las novelas estaban tratando de mostrar el artificio, es decir, las diferentes decisiones que toma un escritor antes de entregar una novela terminada. Por eso tratan de asemejarse al proceso de creación de la obra, pero entre los intelectuales mexicanos esta novedad tomó también su propio rumbo. A la par empiezan a escribir ensayos sobre las reflexiones que han visto al acercarse a la experiencia autorreferencial.

Lo anterior nos lleva a repensar el lugar de la obra de estos escritores mexicanos como participantes de una época donde la creación los condujo también a una actividad de reflexión. Según Sollers, este tipo de estética narrativa significó la inclusión de un pensamiento en la producción de la novela que propició que los escritores oscilaran entre la escritura y su teoría (85). En las novelas y los ensayos de Tomás Segovia, Salvador Elizondo y Julieta Campos se conjunta un quehacer intelectual que los hace copartícipes de las ideas de su tiempo sobre la experimentación de la estructura del acto narrativo para crear un vacío que evidencie la construcción de la misma, el uso del lenguaje y a los sujetos involucrados en este circuito, y gracias a lo anterior, abren un espacio donde reconfiguran los modelos y las discusiones que les sirven de punto de partida.

El género narrativo enfrenta, así, una ruptura con su esencia principal de contar una historia y a simple vista, en este grupo de novelas, los escritores parecen estar ausentes de su contexto social; sin embargo, revolucionaron la forma de narrar, pusieron a la novela mexicana en diálogo con el mundo y concibieron acercamientos propios de reflexión sobre el acto creativo en una obra ensayística que se puede leer en conjunto con las novelas. En los textos de Elizondo, Segovia y Campos se observará que la función del autor y su replanteamiento será una de las interrogantes persistentes aún cuando se

pretendía que la palabra fragmentada fuera ocupando el lugar protagónico de la experiencia de lectura.

Capítulo 2

La paradoja de la muerte del autor en Salvador Elizondo

El proyecto de ensayo videográfico llamado *Camera lucida* de Edgar F. Pulido rescata la experiencia de Salvador Elizondo en la feria de Frankfurt en 1992, dedicada a México con el nombre “México un libro abierto”. Elizondo comenta ampliamente sobre el panel de la novela mexicana donde participó junto con José Agustín, Sergio Pitol y Fernando del Paso, y deja constancia de su asombro al descubrir que no los habían reunido a dialogar, ya que el presentador, el Dr. Halls, en la guía de preguntas había incluido las respuestas dando lugar únicamente al sí y al no de los escritores mexicanos. En el testimonio hace un recorrido por las etiquetas que les colocaron empezando por la presunción general de novelistas, luego experimentales “porque –dice Elizondo– no tenemos contacto con el público”, cosmopolitas “porque las novelas no suceden en México”, o bien, porque los escritores hablan lenguas extranjeras o han vivido en el extranjero. Por último, aparece la de pobretones y *amateurs* porque no han ganado premios, ni grandes reconocimientos, y tampoco han hecho dinero como escritores.

Esta anécdota es significativa casi al concluir el siglo XX sobre todo para un escritor que no sólo era novelista sino también ávido lector y crítico de la literatura del mundo, y que fundó y participó en proyectos neovanguardistas. La creación de la revista *S.nob* en 1962 dirigida por Elizondo es una de sus primeras pruebas por incursionar desde el arte en temas tabúes y polémicos para la cultura mexicana como son el deseo, los fetiches, las drogas y el suicidio, a través de la constante intervención de imágenes y fotografías en una especie de *collage* y superposición de imágenes. Entre sus constantes

colaboradores se encuentran, por ejemplo, Leonora Carrington con “children’s corner”, que albergaba un tipo de cuentos cortos ilustrados de horror y escatológicos en un contexto aparente de literatura infantil; Alejandro Jodorowsky-Prullansky con relatos de ciencia ficción; Tomás Segovia y Juan García Ponce, que en sus escritos exploraban la pornografía, el erotismo y el placer. Entre sus cortos siete números la revista incluye el extracto “Los romanos en el cine” de *Mitologías* de Roland Barthes, las ilustraciones surrealistas del pintor y escritor francés Roland Topor y la traducción exhaustiva de Elizondo de la primera página de *Finnegans Wake*. En su último número, *S.nob* cierra con un “pequeño vademécum del comedor de lotos” que hace un recorrido por el nombre de las drogas existentes.

Después de este proyecto, en 1965 Elizondo realiza la película *Apocalypse 1900* donde da su versión del fin del mundo usando los grabados de la revista científica del siglo XIX *Nature* y el *Manual de operaciones del doctor Farabeuf* junto con fragmentos de Baudelaire, Proust y un poema de Breton. La película era prácticamente desconocida porque fue hecha para participar en un concurso de cine experimental en Francia y es recuperada en México hasta el año 2007 por Gerardo Villegas. Elizondo reclama ser el primero en introducir a México en el uso del *collage* y es conocido que lleva hasta la literatura estas inquietudes, lo que hace en su primera novela *Farabeuf o la crónica del instante*, de 1965 cuando se basa en una imagen de un suplicio chino tomada de *Las lágrimas de Eros* de George Bataille (Castañón 64).

El ejercicio constante de Elizondo está en la exploración de los límites del arte. Su segunda novela, *El hipogeo secreto*, no es la excepción, la nombra “novela crítica” y la describe como un mundo interior. En este texto participa de la renovación del género

narrativo en su época, caracterizado por la corriente estética del *nouveau roman* como la desaparición del rol tradicional de los personajes y la trama, la experimentación con la forma sobre el contenido, la construcción de una relación entre la escritura y la lectura como un acto mismo, entre otros (Marx-Scouras 94). Ahora bien, Elizondo no se limita a ensayar estos mecanismos en la novela agrupados bajo el movimiento estético de “la escritura” sino, como se verá en este capítulo, genera también una reflexión alterna a la ficción donde añade matices, una postura crítica y propone categorías.

2.1 La sacralización del creador en *El hipogeo secreto*

Roland Barthes publicó por primera vez y en inglés el ensayo “La muerte del autor” en 1967 y un año después en francés en *Mantéia V*¹⁶, el cual se sumó a una polémica que tenía una discusión amplia y constante en varios intelectuales franceses como Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1955) y Philippe Sollers en *La escritura y la experiencia de los límites* (1968). ¿Cuáles eran los principales postulados del anuncio de esta muerte? En primer lugar, se intenta restar importancia a la biografía y al escritor como elementos para dar sentido a una obra: “One can be recognized –and preferably posthumously– as a great thinker or poet, but the “great thinker” and “great poet” are *first of all* characters from a novel” (Sollers 187). Con ello, el hombre es sólo la instancia fundadora de la escritura y la prueba de su existencia: “... la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, la escritura comienza” (Barthes 66). El sujeto es entendido únicamente

¹⁶ “La muerte del autor” fue publicado en la edición de octubre de 1967 en la revista estadounidense *Aspen 5 + 6: The magazine in a box*, dedicada al arte minimalista. John Logie plantea hacer una revisión del ensayo desde su espacio de publicación como un ímpetu de Barthes por impulsar una revolución artística que no necesariamente estaba restringida al contexto francés y la publicación posterior cercana a mayo de 1968 (495).

como un componente textual que no tiene un referente fuera del mundo imaginario y que además se está formando simultáneamente con él:

Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora* (68).

Esto conlleva a la creación de un tipo de texto que *experimente* la desaparición del nombre que lo firma o lo autoriza. Tiempo antes, Maurice Blanchot había anunciado la proliferación de una literatura que avanzaba hacia su esencia en *El libro que vendrá* que son ensayos publicados entre 1953-1958 en la *Nouvelle Revue Française*: “Ella (la novela) es la pasión misma de su propia cuestión y obliga a quien la atrae a entrar enteramente a esta cuestión” (234). Octavio Paz comparte esta postura en *El arco y la lira* cuando enfatiza que la prosa se acerca a la poesía ahora que emprende una búsqueda hacia sí misma y la experiencia del lenguaje (69). Posteriormente, los estudios literarios han enmarcado este tipo de narrativa como metaliteratura¹⁷, pero ya desde los años sesenta existía una intensificación de estas técnicas narrativas en la producción literaria mexicana de la época que, vistas a la luz de los ensayos que las rodean, son una

¹⁷ La metaficción es un término que describe un tipo de literatura autorreferencial y autoconsciente de su ser ficticio que tiene un intenso camino en los estudios literarios desde que empieza circular en 1970 en el ensayo “Philosophy and the Form of Fiction” de William Gass donde hace un estudio sobre Jorge Luis Borges, John Barth y Flann O’Brien. Después Larry McCaffery añade la idea de artificio cuando se persigue mostrar cómo se construye y se relaciona el lenguaje con la realidad y la ficción. Por su parte, en 1980 Linda Hutcheon lo define como la “mimesis del proceso” (R.M. Berry 128-129). Catalina Quesada Gómez en *La metanovela latinoamericana en el último tercio del siglo XX. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia* coloca a estos escritores dentro de una tradición latinoamericana metaliteraria que se puede seguir en las huellas que va dejando Macedonio Fernández.

característica profunda que responde a un momento específico y compartido en la relación del arte con el mundo, como es el caso de *El hipogeo secreto*.

Así, se espera que la literatura deje de ser un asunto entre el autor y su libro como objeto final y de consumo para dar paso a la *experiencia* puramente literaria del encuentro recíproco entre la escritura y la lectura, tal como sucede con la poesía: “Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía” (Paz 39). Se cree que la novela y la obra literaria en general sólo existen en potencia, por lo tanto es necesaria *su* lectura para completar la producción (Elizondo 47; Sollers 193).

En *El hipogeo secreto* la búsqueda de este instante se explica con el símil de un insecto milenario fosilizado por el ámbar. Su estado en reposo termina cuando el escritor desgasta el ámbar y el lector se encuentra con un ser vivo y en acción; es testigo de un acto de fuga y vuelo por unos segundos. Esta novela presenta varias posibilidades para la formación de la historia por contar. Una secta religiosa y secreta que responde al nombre de “Urkreis” está en busca de un lugar sagrado para realizar un acto iniciático. A su vez, se supone que alguien lee un libro de pasta roja conocido como *El hipogeo secreto*, que alguien está escribiendo y responde al nombre de “Salvador Elizondo”. Constantemente el texto recuerda su estado de formación: “es la representación de un universo absolutamente gerundial; una trama que en todo momento está siendo iniciada y en ninguno tiene un desenlace... todavía” (Elizondo 99). Con ello, la escritura toma el lugar de la historia como un fluir interminable e incesante en presente progresivo que no tiene ni principio ni fin y que, según Blanchot, sería neutra y vacía de referencialidad en tanto no refiere una temática del mundo extratextual o real (22). Todo empieza cuando el

escritor se observa a sí mismo y como resultado pierde su identidad cultural. Ahora es un personaje que tiene valor únicamente como entidad lingüística: “Él” es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga “Yo”, no sea él mismo” (24).

El origen de “Salvador Elizondo” como sujeto textual está dado a partir de la escritura de *El hipogeo secreto* pero a su vez reafirma o coincide con un Elizondo del mundo exterior. Considero que esta correspondencia entre el autor ficticio y el real, lejos de desvanecer a éste, comprueba su existencia; será la base para que posteriormente en sus ensayos Elizondo proponga que en realidad estamos ante un género cercano a la autobiografía¹⁸. Asimismo, se le confiere un poder superior al escritor sobre los hombres como es el de crearse y hacer nacer mundos con la “magia” de las palabras. De este modo Elizondo llega a la conclusión de lo paradójico que resulta concebir la desaparición como un desdoblamiento o una multiplicación del “Yo” y, aún más, en la presentación de un autor-creador que como un pequeño dios puede generar, inclusive, su propio nacimiento:

Yo sólo sé que ese hombre está escribiendo un libro que se llama *El hipogeo secreto*. Es un libro en que la paradoja tiene un papel predominante. Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura. Mi personaje, ese pseudo-Salvador Elizondo, que a la vez está escribiendo una novela y viviendo su vida de hombre, se imagina, en un momento que está siendo escrito por mí (51-51).

¹⁸ En la autobiografía existe un pacto implícito con el lector que identifica al autor, al narrador y al personaje como una misma persona (Kacandes 381).

Dentro de la novela, el autor ha creado una copia idéntica de sí mismo que reproduce a su vez su acción creadora: ambos están concibiendo el texto. Entonces, la escritura “en proceso” nos sitúa en un espacio específico: la mente del escritor, ya que en este lugar se están debatiendo las varias opciones e hipótesis y los diferentes libros por venir. El autor –en una especie de insomnio– devela una palabra que no busca ser hablada¹⁹ sino ser como un espejo del momento que vive en su interior. Entonces, el fluir de la escritura sin voz ni origen anunciado por Blanchot y reafirmado como el momento de la enunciación según Barthes, en Elizondo se convierte en una tentativa de concebir una novela acerca del acto particular que envuelve la mente del autor. Esta idea lo obsesiona y va a ser una constante en sus posteriores reflexiones. Por ejemplo, en la introducción que hace a la traducción de *El Señor Teste* expresa su interés por una novela abstracta que estuviera basada en un personaje que sólo reflexiona y la describe como “una autobiografía conjetural y novela a la vez”, lo que tiene relación con el pronunciamiento que hace Paul Valéry en el prefacio:

Todo aquello que me era fácil me era indiferente y casi enemigo. Tal parece que la sensación del esfuerzo debía ser investigada... Es decir que los resultados en general –y como consecuencia *las obras*– me importaban mucho menos que la energía del obrero –sustancia de las cosas que espera (10).

¹⁹ Blanchot hace una diferencia entre el monólogo interior y el lenguaje empleado por la estética de la escritura. El primero es una imitación de lo que sería un diálogo con uno mismo, en cambio el segundo no busca comunicar ni ser un lenguaje hablado, es pensamiento y concluye que es así como se llega a la nada o al vacío (250).

El *esfuerzo* de construir una obra –ese instante anterior al libro final y consumado– se convierte en tema, sólo que para Elizondo este pronunciamiento sigue refiriéndose a un nombre y un espacio propio como es el cuerpo del autor. En este sentido, la escritura no es autónoma, y así, la novela es la búsqueda del ser que la genera y que le da un origen “para conocer su nombre verdadero, el de él, el Pantokrator” (Elizondo 12). De esta manera, las posibilidades de la historia y su proceso de formación se convierten en un encuentro de seres superiores a los hombres que se disputan la fuerza creadora y el arte de narrar: “Él puede vernos totalmente como la mayor parte de los hombres creen que nos ve un dios; él es el que rige, con las palabras que está escribiendo ahora, en este preciso momento, el curso de nuestra vida...” (88).

Consecuentemente, Elizondo interpreta en “la muerte del autor” la continuación de una tradición donde el poeta tiene un lugar privilegiado y guarda el poder sagrado de creación que se le confiere a través del lenguaje. En este sentido, la novela presenta un código oculto y un espacio hermético que los lectores/personajes tienen que compenetrar para encontrar el origen de su propia existencia. Buscan un hipogeo –lugar funerario o rituales– que será develado sólo para unos cuantos iniciados (García Flores 12). Con esto, Elizondo, se aleja de la propuesta de Barthes que intenta eliminar el sentido único o teleológico por descubrir; el lector debe ser llamado a “desenredar” pero nunca a “descifrar”:

En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede

atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido (70).

Sollers coincide con Barthes: no existía una forma pura, original o primera, se trataba del grado cero de la comunicación (191). En lugar de contar una historia, la novela entregaba varias hipótesis donde el escritor no decidía sobre alguna de ellas como parte de la eliminación de su autoría, lo que a su vez permitía que el lector entrara al juego en el tablero de la escritura y “desenredara” alguna de las redes propuestas:

Y mientras tú me estás leyendo en estas páginas, yo voy escribiendo el libro en el que tú estás contenido así leyéndome y casi sin proponérmelo voy consiguiendo la realización de un proyecto vago: narrar las historias... Eso, en cierto modo, es lo que llaman el acto de creación ¿no crees? Parece como que el autor quisiera jugar con todas las posibilidades de las palabras (Elizondo 43-44).

A pesar de dar cabida al lector, en *El hipogeo secreto* el escritor sigue teniendo un peso en la obra y aparece de nuevo como personaje central y *el* creador de un mundo particular sólo en apariencia caótico. ¿Fue una mala interpretación por parte de Salvador Elizondo de *su* muerte? ¿Qué es lo que se observa en esta persistencia por la sacralización del autor? *El hipogeo secreto* hace evidente que el autor reafirma su superioridad y su papel compartido como dios en la creación de mundos, y que este rol sólo es transmitido o disputado entre “autores” en una cadena establecida descendente de poder: el Pantokrator, el escritor y el lector-coautor. Este último junta, llena silencios y completa la obra, pero de alguna manera, está llamado a participar desde el rol del autor e imponer un orden.

Elizondo continúa la tradición que coloca al escritor en un lugar enigmático y sagrado, y por lo tanto habría que observar los mecanismos que como consecuencia se afirman con este “nuevo” intento de desaparición. *El hipogeo secreto* rompe de alguna manera con los límites del género narrativo al insertar en el “hipogeo” de la escritura una divagación constante sin sentido y sin lugar de llegada siguiendo los postulados del movimiento de la escritura; al mismo tiempo, deja en claro que lo anterior no implicaba que la función del autor sea cuestionada o desestabilizada.

Es así como a la luz de las particularidades del texto de Elizondo se sugieren contradicciones en la polémica del autor y el nacimiento del lector. En primer lugar, el papel del escritor es reforzado y multiplicado, lo que se aleja del plano ideal que debía surgir donde el novelista fuera sólo un personaje más, ni privilegiado ni paternal, en una estética “que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley” (Barthes 70).

La escritura adquiere un aura de conjuro alquímico en *El hipogeo secreto* que, si bien no constituye un hecho factual, está invocando la repetición de una fórmula mágica donde un creador pueda dar origen a una realidad y disputar su lugar con otros sujetos con esta misma capacidad confirmando así la multiplicación de su rol de autoridad entre un círculo pequeño de iniciados.

2.2 El autor que no muere: máquinas e islas que privilegian al “Yo”

Salvador Elizondo paulatinamente va observando otros procesos cuando la novela se dirige hacia su propio centro. El más constante en la reflexión es el que aparece explícito desde *El hipogeo secreto* donde en lugar de la muerte se reafirma una existencia. Por lo

tanto, los mundos paralelos que se crean con el lenguaje nunca dejan de ser resultado de un asunto propio e interior. A partir de estas advertencias, Elizondo busca maneras de profundizar lo que sucedía con la propuesta inicial de la estética de la escritura. Así, observa en el mecanismo de la *camera lucida* la posibilidad de conocer el *esfuerzo* del autor en un cuestionamiento directo entre la realidad y las visiones o imaginaciones propias.

Esta máquina del siglo XIX es el nombre de una miscelánea de ensayos, cuentos, “invenciones” y “proyectos” –aparecidos en las revistas *Plural* y *Vuelta*– publicada como libro por la editorial Joaquín Mortiz en 1983. *Camera lucida* puede ser estudiado desde muchos ángulos porque a simple vista muestra la ruptura de los géneros literarios: el cuento inconcluso y palimpsesto de las historias de Sherlock Holmes en “El rito azteca”; el diálogo con Paul Valéry en “El mal de Teste”; la reescritura irónica de los diez mandamientos en “Examen de conciencia”, entre otros.

No es el propósito de esta investigación profundizar en el conjunto que significa la publicación posterior a sus partes que es *Camera lucida*. Las ediciones de este libro borran las huellas del tiempo y el espacio de la primera aparición de los textos que la conforman, aunque ellos mismos traicionan constantemente este propósito al referir a la forma de reproducción primera que los contenía: “...se ofrecía la amable invitación de Octavio Paz para colaborar regularmente en esta revista cuya periodicidad se adapta perfectamente a mi intención...” (78). En este apartado y en el siguiente me detengo en los ensayos que están en comunicación con la propuesta de *El hipogeo secreto*.

“Log” y “Aparato” abren las dos partes en que se subdivide el libro –Antecamera y *Camera lucida*. En ellos se sigue la disquisición filosófica y teórica sobre la escritura, la

cámara clara y el autor de Elizondo. “La autocrítica literaria” es una continuación de los textos anteriores aunque en las ediciones actuales aparece por separado y recopilado al final de la antología *Teoría del infierno y otros ensayos* en 1992.

“Aparato” describe el funcionamiento de la cámara clara usado por artistas decimonónicos como una ayuda para dibujar. Este dispositivo óptico hace una superposición virtual entre el objeto que se desea pintar y la superficie en la que se está dibujando. Elizondo enfatiza que su empleo implica un alto grado de fijeza de la mirada ya que la imagen no se forma sobre el papel sino que es una representación virtual en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, lo que según él sería la mente. Así, esta máquina ayuda a distinguir varios procedimientos antes de llegar a la obra final. Primero, la realidad se convierte en una imagen mental por medio del sentido visual, y luego a la mano le corresponde traducir sobre el papel la idea que se ha hecho la mente. Elizondo advierte que la cámara clara, al usarse en la literatura como método de escritura, posibilita que lo real una vez pasado por ella se convierta en una entidad subjetiva y en una “realidad literaria” la cual estará ya muy lejos de ser un mero reflejo del mundo:

(...) pues antes y después de ser captada, la imagen no ha existido más que en la mente del dibujante que cree percibirla en la lentilla del instrumento... máquina generadora de espejismos, dispositivo regulador del equilibrio entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa: las tres caras de prisma de la cámara clara. Pero la concepción de ese espacio crítico puro me obliga de antemano al empleo de la primera persona pues, privilegio o maldición, solamente el yo puede asomarse por la mirilla (74).

Con esta cita, sobresale que la escritura es resultado de un *esfuerzo* interior y privado; pero todavía más importante y que queda de manifiesto en esta reflexión es que el “Yo” no se desvanece, porque al final en él recae la función privilegiada de mirar. Lo que el autor entrega es resultado de su contemplación y de convertir en imagen la fijeza y el recuerdo que se ha hecho su mente de una idea. En cambio para Sollers, el escritor está llamado a ceder su lugar y dar inicio a un espacio impersonal: “But the experience of writing cannot be assimilated to that of speech: one writes in order gradually to silence oneself, to attain the written silence of memory that paradoxically translates the world in its ciphered movement, this world of which each one of us is the dissimulated and irreducible cipher” (195). El mismo camino de una estética separada del habla o sus funciones comunicativas lleva a Elizondo con cierto tono irónico a ver en estos ensayos la falacia de “la muerte del autor”: “Ha habido momentos en que he creído que Yo Mismo era más inteligente que Yo; entonces no podía morir o sufría del *tic douloureux* que imaginaba causado por el aguijón del Otro que me atormentaba desde el espejo” (34).

Estas ideas se complementan en el ensayo “Log”. Su nombre refiere a la bitácora de viajes que en sus siglas en inglés es el *logbook* o el *ship’s log* que en un principio recogía las observaciones del *chiplog* –instrumento de navegación que ayudaba a determinar la distancia que el barco había recorrido en determinado tiempo– y que ahora como un diario guarda las observaciones y los sucesos del viaje²⁰. En el marco de esta temática, Elizondo introduce a un náufrago en una isla desolada como analogía de un

²⁰ La palabra *log* en inglés refiere a una bitácora escrita por un navegante o inventor donde se registran puntualmente las ideas, los avances y las observaciones. Es interesante su asociación a la palabra *blog* que es una contracción de la expresión *web log* y que es hoy masivamente aceptada como un espacio personal y cronológico de un autor específico en la red de internet (*Sea Talk Nautical Dictionary*).

proyecto de escritura donde el autor en soledad y aislado se observa a sí mismo porque es el único personaje posible en este escenario. El imaginario de este espacio le concede la oportunidad a Elizondo –al igual que en la *camera lucida*– de fundir las entidades del hombre, el escritor, el narrador y el personaje con la intención de volver sobre sí mismo, de convertirse en su propio espécimen de observación (Gutiérrez de Velasco 242).

La isla solitaria como hecho literario ha servido de fuente de inspiración de otros textos como *Robinson Crusoe* para abordar anécdotas e historias, pero a Elizondo le interesa el momento específico cuando el personaje quiere relatar su experiencia en un mundo donde sólo él existe, y así se encuentra con el diario y la página en blanco: “Pero en la isla desierta ¿cómo podríamos distinguir al autor y al personaje? ¿qué podríamos decir allá en la isla, que tratara de otra cosa que no fuera yo mismo?” (17). La isla desolada posibilita la ausencia de un tema por narrar, ya que es un espacio fuera del contexto cultural y las convenciones de significado.

El texto resultado de estos propósitos confundiría la aventura del solitario en la isla con el experimento de la escritura: “la forma que tomo para contemplar lo que soy, lo que quisiera ser o haber sido antes o después de la llegada. La escritura se dirige hacia su propio centro y se reduce a la vez que se duplica en la tentativa de escribir una novela acerca de su autor” (17). La posibilidad de la novela “en proceso” es para Elizondo un camino completamente personal y subjetivo donde el autor conserva el derecho de comentar el texto mientras lo escribe.

Si bien la estética de la escritura rompe los límites formales de la novela y la acerca a su estado de lectura, para Elizondo sigue manteniendo a los sujetos involucrados en este circuito: un asunto de la jerarquización y las transferencias de funciones entre el

autor, el crítico, el lector y la obra. De nuevo se separa de la conclusión de Sollers sobre el resultado esperado de este movimiento:

It is therefore no longer a matter of the customary writer-work-critic relationship and its recuperation, but rather of a moving constellation, that of writing-reading-fiction-thought; an impersonal and necessary movement, since it will become increasingly apparent that writing should be thought, that our reality should become a thinking of writing and reading (205).

Elizondo está de acuerdo en que la escritura debía ser pensamiento o un acto resultado del mismo, pero éste de ninguna manera podría considerarse como impersonal. Por ello opta por el funcionamiento de la *camera lucida* y la isla, porque hacen surgir un género donde el libro revela un acto en movimiento, la operación técnica del poeta, que sintetiza los tres planos de la sensibilidad: el real, el ideal y el crítico (75), pero en ningún momento el “Yo” pierde su lugar privilegiado.

2.3 Ni desaparición, ni desvanecimiento: el nacimiento de un género narrativo en “La autocrítica literaria”

Entonces, ¿qué sucede si no desaparece el “Yo”? En su ensayo “La autocrítica literaria” Salvador Elizondo advierte acerca del terreno imparcial que surge cuando el autor cambia del “Yo” al “Él” para distanciarse y criticar la obra de su propio fantasma y de su otro “Yo”. Con esta advertencia, se da cuenta del surgimiento de un nuevo personaje: “el hipotético autocrítico” quien tiene la particularidad de que no está tratando de reflexionar sobre un libro terminado sino del propio. Es un “Yo” consciente de un “Yo” que escribe y que duplica sus funciones para preguntarse: “¿qué tal escribe ese que se llama Yo?”

(208). Con lo anterior, Elizondo vislumbra un género literario con características específicas que puede confundir fácilmente las anécdotas, el deseo y la crítica: “La autocrítica tiene, pues, el defecto de convertirse con mucha facilidad en autobiografía cuando el imperativo que la guía debiera ser el de excluir a lo demás, a lo otro, para afocarse sobre el sí mismo que la realiza...” (207-208). Elizondo prefigura los estudios de la autobiografía donde en el primero el narrador, el personaje y el hombre son figuras cercanas e idénticas que pretenden contar una experiencia personal con cierta veracidad. Cuando esto tiene un propósito ficcional, Serge Doubrovsky decide acuñar un término diferente y llamarlas de “autoficción” en 1977 (Kacandes 381).

La reflexión sobre la estética de la escritura ha llevado a Elizondo a anunciar los límites delgados que acercan entre sí a la autobiografía, la autocrítica, la crítica literaria o bien la creación ya que, sin importar la objetividad o impersonalidad que intentan, connotan una filosofía, ideología o visión de mundo personal: “¿Es la obra otra cosa que lo que somos nosotros?” (208). En “La autocrítica literaria” Elizondo cita a Kant para hablar de la paradoja que encierra la crítica donde el pensamiento es resultado del sujeto que conoce y no del objeto, al final un terreno subjetivo. En este espacio el escritor toma la posición del filósofo o el crítico para describir los pasos seguidos por sí mismo en la constitución del texto pero, advierte, el escritor y el hombre son dos fronteras borrosas. Así, pensar la autocrítica como una técnica que propicia la autonomía es una imposibilidad porque su función especializada está contaminada constantemente de la subjetividad de quien la produce. La crítica guarda en sí cierta ambigüedad, pero más aún si se trata del análisis de la propia obra porque difumina la separación que existe entre el

autor y el texto: “¿De qué índole es la relación entre el escritor y su obra?, o ¿de qué índole es esa relación cuando el propio escritor se lo pregunta?” (210).

Ahora bien, la crítica surge después de que el texto está constituido. Entonces, Salvador Elizondo ve en la estética de la escritura la oportunidad de generar un aparato crítico inmediato a la constitución del texto. En este sentido, el arte permite crear un escenario donde el sujeto se pueda observar realizando la acción que forma al objeto. El resultado de lo anterior es la síntesis entre el autor, el lector y la escritura misma con el crítico. Como ya he mencionado, este tercer personaje es cercano al autor, pero también se confunde con el lector porque participa de un “fenómeno de traslación” de la función de autoridad. Es así como varios personajes se conjuntan en su afán creador y con ello “la barrera que separa lo subjetivo de lo objetivo cae por tierra” (217).

Elizondo no ambiciona que su producción literaria se lea a partir de su biografía, sino que anuncia que detrás del pensamiento –enunciación vaciada de referencialidad– se esconde un “Yo” que se camufla y disfraza para mantener y reafirmar su rol. La estética de la escritura experimenta un mecanismo donde el lenguaje es el instrumento para relatar una realidad literaria de un sujeto en particular que se observa: “Escribo. Escribo que escribo, etcétera...” (212).

Si recapitulamos las imágenes que presenta Elizondo –la cámara clara, la isla y el naufrago solitario y por último la autocrítica literaria–, existe en ellas la constante del acto de ver el cual mantiene una posición específica del autor que observa, mientras que para “la escuela de la mirada” –el *nouveau roman*– esta acción implicaba una descripción objetiva. El crítico y el lector son partes sustanciales también en este tipo de novela pero entran al juego desde ese lugar establecido del “Yo” según el escritor mexicano. De esta

manera, desde los tres mecanismos que propone se genera un tipo de narrativa y una experiencia literaria particular que abre varios cuestionamientos sobre la posibilidad del lenguaje de ser objetivo cuando es enunciación del “Yo” emitida desde su posición de observador único.

Me parece interesante apuntar que la propuesta de Elizondo de ver la literatura y a su autor a través de la *camera lucida* de algún modo se ha vuelto otra vez vigente en la reciente propuesta del “Neolucida Project” lanzando en junio de 2013²¹. Dos profesores de New Media Art en los Estados Unidos decidieron revivir y reproducir masivamente este aparato en una versión moderna con el propósito de hacer “una provocación” en la manera en cómo la gente concibe la realidad y el arte. Los profesores creen que esta máquina decimonónica tiene una relación directa para desestabilizar e interrogar los conceptos de origen, conocimiento especializado, autoría, autenticidad y originalidad, lo que pudo advertir Elizondo al utilizarla en el fenómeno que vivía la novela en los sesentas y principios de los setentas en México.

De esta manera, esta máquina indica la pervivencia del “Yo” y la forma en como este sujeto se relaciona con la realidad que lo rodea para producir una obra de arte. En la acción de observar y crear este agente es insustituible, por lo tanto, aún incluso cuando estuviera copiando un modelo, la obra no dejaría de tener su sello. Esta creencia es compartida por Julieta Campos quien también afirma que “el autor entra a la escritura cargado de su propia biografía que, por arte de esa magia, o alquimia, se vuelve literatura” (*Crítica* 19). Campos utiliza la novela de *El hipogeo secreto* de Elizondo como

²¹ El éxito masivo de las ventas de este proyecto de Neolucida llevó al lanzamiento de un segundo modelo en septiembre de 2014. Esta máquina tiene el *slogan* siguiente: “Trace what you see!” donde se enfatiza de nuevo el acto de la mirada para cuestionar el arte y su relación con la realidad, el autor y el conocimiento (neolucida.com).

uno de sus principales intertextos. Es así como Campos continúa las discusiones empezadas por Elizondo y va a mostrar cómo la biografía del autor va dejando huellas y señas en la escritura.

Capítulo 3

La autora y su autorretrato en Julieta Campos

Si los riesgos del mar considerara
ninguno se embarcara, si antes viera
bien su peligro, nadie se atreviera,
ni al bravo toro osado provocara.

Sor Juana Inés de la Cruz

Julieta Campos –novelista, cuentista, ensayista, dramaturga, académica y crítica literaria cubana– llega a México en 1954 y participa de cerca en la actividad cultural e intelectual de la capital del país²². Campos es conocedora de las discusiones teóricas y modas literarias del momento, en buena parte por sus estudios literarios en La Habana y París, pero también por su posterior e intensa actividad literaria en la capital mexicana. Su función como traductora del inglés y el francés para el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI Editores la coloca en el centro del pensamiento intelectual que circulaba en Latinoamérica. Según María José Ramos de Hoyos, Julieta Campos tradujo 38 libros sobre política, economía, historia, psicología y sociología, algunos de ellos de gran impacto para Hispanoamérica como *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon²³.

²² Julieta Campos se muda a México junto con su esposo Enrique González Pedrero a quien conoce durante los estudios que ambos realizaron en la Sorbona de París. González Pedrero se desempeñó como catedrático de la UNAM en la Escuela Nacional de Ciencias Políticas a su llegada de París, fue también gobernador de Tabasco de 1983 a 1987, director del Fondo de Cultura Económica en 1989 y embajador de México en España de 1989 a 1991, entre otros cargos culturales y políticos.

²³ La labor de traducción de Campos está unida a una función política dentro de la historia intelectual de México y Latinoamérica. De hecho, Campos junto a su esposo, González Pedrero, fueron parte de los intelectuales que apoyaron a Arnaldo Orfila Reynal tras su

Aunado a lo anterior, de igual importancia es su trabajo como investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como directora de la *Revista de la Universidad de México* (1981-1984) y como presidenta del PEN Club en México por encargo de Octavio Paz (1978-1982), entre otras actividades que desarrolló.

Para Fabienne Bradu fue una de las contadas voces femeninas que logró hacer un contrapeso crítico dentro de un panorama dominado todavía por hombres. Su singularidad proviene de que no sólo participa como creadora junto a ellos por ejemplo como becaria del Centro de Mexicano de Escritores, sino que también “se adelantó a las revisiones críticas que una parte de la intelectualidad se demoró años en cumplir” (*Obras 32*²⁴) y que se pueden seguir en su constante y significativa participación en *Plural* y *Vuelta* donde “ella era prácticamente la única voz femenina que contrapunteaba el ilustre coro crítico” (34). Julieta Campos da un paso más para incursionar también en el terreno de la teoría literaria y lo hace con sus ensayos y su libro *Función de la novela* (1973).

En 1997 el Fondo de Cultura Económica publica *Reunión de familia*, volumen que agrupa la obra narrativa de lo que Julieta Campos ha considerado como una primera etapa de su escritura y sus intereses²⁵. En este libro se encuentran, entre otros textos, la novela

despido como director del Fondo de Cultura Económica en 1965 por un conflicto político que, en cierto sentido, empezó a gestarse con la publicación del libro de Wright Mills *Escucha Yanqui* –un libro de entrevistas con revolucionarios cubanos– traducido justamente por el matrimonio González Pedrero (Ramos de Hoyos).

²⁴ Varias de las citas de este capítulo han sido tomadas del libro *Obras reunidas I. Razones y pasiones. Ensayos escogidos I*, el cual se encuentra en formato ibook por lo tanto la paginación es un tanto inexacto.

²⁵ Una segunda etapa es el paréntesis que se abre para dedicarse a los problemas sociales de México que encuentra en los indígenas y la pobreza de Tabasco durante la gestión gubernamental de González Pedrero. Durante estos años, Campos se dedica a apoyar el proyecto de Teatro Campesino donde los indígenas de la región chontal representaban

ganadora del premio Xavier Villaurrutia, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974), y *El miedo de perder a Eurídice* (1978). En este primer momento de su escritura sobresalen la experimentación con la estructura, la forma y el lenguaje. La incorporación del sujeto que escribe, y el momento en que genera su escritura se convierte en el tema principal para narrar, fue reconocido por la crítica literaria como la influencia del *nouveau roman* en México representado por Robbe-Grillet quien es de acuerdo con Campos “el *point of no return* de la nueva técnica...” (*Obras* 1411). A partir de esta estética se repiensa el género de “una novela escrita sobre otra que no puede hacerse (...)” (1412). Por un lado, este primer momento de su obra la acerca a ciertos escritores de su generación que se interesaron por una narrativa caracterizada por la despersonalización, la objetividad y la abolición del argumento tradicional como fueron Salvador Elizondo José Emilio Pacheco y Josefina Vicens (Gutiérrez de Velasco 144)²⁶. No obstante, en la obra de Campos, cuando se mira la escritura propia, se aleja de la pretendida descripción objetiva y el registro de la realidad en un cerebro incapaz de juicio, tal como proponía el modelo de Robbe-Grillet. En su lugar la autorreflexión es inseparable de la problemática que aqueja al autor real, la cual es compartida también por sus personajes: “Esta novela,

Bodas de sangre de Federico García Lorca. Como parte su experiencia en Tabasco publica posteriormente libros sobre culturas indígenas y ensayo social como *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación* (1995), *Tabasco: un jaguar despertado. Alternativas para la pobreza* (1996) y *Bajo el signo de Ix Bolon* (1998), entre otros. Después de este paréntesis, Julieta Campos regresa a la narrativa con *Forza del destino* (2004), un viaje por las generaciones cubanas.

²⁶ Julieta Campos considera como una de las precursoras del tema a Josefina Vicens en el contexto mexicano. En el artículo “*El libro vacío, veinte años después*” publicado en la sección de “Letras, letrillas, letrones” en *Vuelta* en octubre de 1978, Campos traza una genealogía de escritores que han ahondado sobre la composición del abismo de la cual participa Vicens y en la que ella misma se reconoce con la novela de *Sabina*.

que reflexiona sobre sí misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo” (*Obras* 1412). En Campos, como se verá adelante, hablar de escritura diluye las categorías entre el lector implícito y el real, los personajes sobre los que se narra y el narrador mismo, el mundo de la novela con la realidad propia y del lector hasta llegar al punto de estar escribiendo una autobiografía.

Campos al proponerse mirar al sujeto que escribe nos presentará un autorretrato que conlleva que esta descripción del acto de escritura contenga características que son particulares a la autora como será la presencia constante del imaginario de La Habana y el símbolo del mar en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. Asimismo, la estructura fragmentaria anuncia a un personaje en busca de su identidad y que se relaciona también con la experiencia de Campos como un sujeto de viaje moderno reconfigurado por el exilio.

En el caso de Julieta Campos se evidencia que “la historia por contar” no se puede liberar de su condición de migración y viaje, la cual se configura entre los lugares que se dejan o se pierden y, por otro el lado, los que se encuentran. Es así como la obra de Julieta Campos no es sólo experimentación formal con el lenguaje y la estructura, sino también una mirada íntima a la constante búsqueda de la Isla como imagen, escritura o realidad que reconfigura cualquier estética o teoría en boga según *El miedo de perder a Eurídice*.

Al igual que con las obras analizadas de Salvador Elizondo, las novelas de Campos anuncian una escritura que en un principio quiere escribir sobre sí misma y que persigue ser sólo enunciación y experiencia del lenguaje, pero que en parte termina por reafirmar la individualidad del “Yo-autor”.

De esta forma, en las primeras obras de Julieta Campos se conjuntan dos líneas que tienen propósitos narrativos propios. Tal como se ha referido su obra dentro de la crítica literaria, los textos de Campos son parte de una estética generacional que buscaba experimentar con la estructura y los límites de la novela, pero a partir de allí crea una propuesta original. En el ensayo “La novela de la ausencia” recopilado en *La imagen en el espejo*, la escritora problematiza los intentos de una descripción objetiva que perseguía Robbe-Grillet y también, muestra cómo otros autores, en este caso Nathalie Sarraute y Michel Butor, se van alejando de la misma. Este texto se puede leer paralelamente con *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* para ver de qué manera Campos experimenta con estas ideas y hacer surgir una práctica que llama “nueva nueva novela”. En él se evidencia la supervivencia de un autor que con visión propia e individual manifiesta en la creación sus pugnas propias con la realidad. Campos es clara en su propuesta: hablar de la escritura resulta ser un acto subjetivo que implica adentrarse al mundo del “Yo”, lo que al final diluye el margen que separa la creación con la realidad, el autor que escribe con el personaje. Este acto íntimo de mirar la escritura de una escritora que es a la vez personaje y autora real me permite leer la obra como un sujeto de viaje en el siglo XX debido a que se insertan símbolos –el mar, la Isla y la Habana– que comunican el mundo de la ficción con el de la realidad. Asimismo, da muestra de la configuración de una narrativa fragmentaria en busca de una expresión que comunique los procesos de movimiento y migración cultural. Lo que necesariamente reconfiguraría las tendencias estéticas dentro de la generación de escritores que rodearon a Julieta Campos.

La experiencia de Julieta Campos como un sujeto de viaje la obligan a negociar con los imaginarios que le apasionaron en su momento. Como se verá a continuación

Sabina y *Eurídice* son sólo a primera vista experimentos formales que comparten características con la novelística que les es contemporánea pero a su vez se transforman y crean a un organismo capaz de verse, producirse y hablar sobre sí mismo, lo que ya se anunciaba desde el análisis de la obra de Elizondo. En la primera novela, *Sabina* Campos empieza por problematizar al sujeto que escribe; entonces, presenta a varios escritores y los distingue en género masculino o femenino para desestabilizar al potencial autor en diferentes rostros, lo que en un segundo momento permite que la autora real se identifique con uno de ellos. Por su parte, *Eurídice* pone a la Isla en el centro del deseo debido a la preocupación por definirla, y en última instancia aprehenderla. Lo anterior sugiere debe observarse con el ensayo “La novela de la ausencia” recopilado en *La imagen en el espejo* (1965) y “Anáís Nin o la alquimia de la vida como obra de arte”, “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, “Los parentescos del espíritu” y “Lezama o un heroísmo secreto” publicados en *Plural* y *Vuelta* recopilados –y posteriormente en *Un heroísmo secreto* (1988).

3.1 La desestabilización del autor en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*

Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina es un texto experimental que desestabiliza la narrativa convencional, ya que desde el título se anuncia una historia sobre un personaje que nunca llega a concretarse. Entonces, ¿qué es lo que atrae a este espacio narrativo?, ¿con qué se encuentra el lector ante la ausencia de una historia? La falta de una estructura narrativa normativa que guíe la lectura desde un principio a un final ha permitido varias lecturas. En el recuento que hace Graciela Martínez-Zalce sobre la crítica literaria alrededor de esta novela sobresalen dos momentos: primero, hay una fascinación en lo intertextual, el juego del lenguaje y el rompimiento de una estructura lineal;

posteriormente, se observan otras posibilidades como la discusión de género y la novela postmoderna (66).

Julieta Campos plantea una serie de complicaciones a la concepción de la novela; se separa de la función esperada de narrar y en su lugar se sitúa en el instante mismo de la escritura del texto. El tema es la creación en sí misma, la búsqueda de los personajes y las palabras que conformen la narración. Uno de los escritores-personajes de la posible historia manifiesta seguir las pautas de un artista en general quien, para conocer el arte y contribuir con algo original, antes de crear tiene que situarse en un terreno que le permita desestabilizar las nociones conocidas del autor, el escritor, el personaje y el lector, entre otras. Es así cómo esta artista cree en la necesidad de desdibujar, destejer y desentrañar los mecanismos de la novela antes de poder contar su historia.

En este sentido, *Sabina* plantea como una cuestión principal la desestabilización de la categoría de autor, lo cual responde a una pregunta que Campos hace constantemente: ¿tiene sexo la escritura?²⁷ Apoyada en Julia Kristeva, Campos considera que la escritura como “las aventuras del inconsciente y el sueño no conocen signos masculinos o femeninos” (416). No obstante, al mismo tiempo apunta que existe social y

²⁷ La pregunta es el título de uno de los artículos publicados en el número 21 de *Vuelta* en agosto de 1978. En este ensayo Campos reflexiona sobre su participación en la Conferencia Interamericana de Escritoras realizado en mayo de 1978 en Ottawa, la cual se ubica según la escritora dentro de un interés generalizado del mundo occidental por discutir el hecho femenino. Campos reconoce como antecedentes el coloquio realizado sobre este tema en Royaumont en 1976 y que origina la publicación *Le fait féminin* que agrupa a científicos, psicólogos, antropólogos, historiadores, sociólogos alrededor de esta discusión. Campos menciona al grupo de intelectuales y escritores *Tel quel*, quienes dedican la publicación del invierno de 1977 a “investigaciones de lo femenino”. Campos ve una continuidad en su artículo –publicado en agosto de 1978– que la acerca a sus diferentes participantes sin importar la especialidad académica o la nacionalidad desde donde hablan.

culturalmente una manera de “estar en el mundo” que distingue a un sexo de otro y que se reflejaría en la escritura. Con ello, Campos empieza a dilucidar sujetos construidos socialmente que se diferencian según su género y a los que les es atribuidos diferentes márgenes de acción y desiguales posibilidades al escribir y publicar un texto. Por lo tanto, sus perspectivas y maneras de mirar la realidad no podrían ser las mismas, ya que están condicionadas por “el lugar desde donde se observa”. Julieta Campos propone la multiplicación de los escritores según su género: uno masculino y otro femenino y no pierde de vista ¿desde dónde se escribe?, ¿quién escribe? y ¿quién observa?

Al mismo tiempo, la autora sitúa su texto dentro de un contexto conocido de la estética del *nouveau roman*, el cual le resta importancia a la trama y los personajes en busca de una objetividad (Bruce Novoa 85). En el “Coloquio sobre escritoras latinoamericanas” celebrado en 1982, Josefina Ludmer propone en “Tetras del débil” la lectura de la escritura femenina desde el campo masculino para observar los mecanismos de apropiación del discurso femenino en áreas que culturalmente se le han considerado ajenas a las mujeres como son el pensamiento abstracto, la ciencia, la escritura y la política (47). *Sabina* sería un ejemplo de lo anterior porque permite observar cómo la fragmentación del lenguaje y el juego con la estructura se alejan de la estética encabezada por Robbe-Grillet caracterizada por Campos como una narración que “no parte de ninguna exigencia de ordenamiento ni pretende encontrar nada” y “en todo momento cuida de mantenerse al margen de esa realidad en vilo que no se deja recuperar, que, en última instancia, no se deja relatar” (*Obras* 1421). En su lugar, Campos cree que la labor del novelista es “descubrir una parcela, un aspecto de la realidad todavía inexplorado...” (1437) y con ello convierte a *Sabina* en un texto que expone las luchas más profundas de

una autora y sus personajes en la búsqueda de su identidad y de un lenguaje que les permita comunicar sus historias.

3.1.1 “Una escritora no es un escritor”

En *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* se da por hecho que la existencia de un texto, su publicación y circulación depende de la “posición” del autor en su medio cultural inmediato. Las categorías de autor y libro son inseparables una de otra. Aún más, la historia que se narra también es resultado de esta posición del autor, la cual le proporciona una visión particular de la realidad. Por eso, en el texto de Campos, la escritora-personaje es consciente de que la posible historia o historias que se contarán son resultado de una cierta posición del autor que le ha sido otorgada cultural e ideológicamente. Lo que Lucía Guerra en su estudio sobre la novela femenina resume en la frase “el creador sí tiene sexo” (31) y en palabras de la narradora de *Sabina* “una escritora no es un escritor” (91). Así, uno de los dilemas principales de esta obra es el enfrentamiento entre un escritor y una escritora que tratan de narrar cada uno por su parte una historia en donde participa el mismo personaje femenino. Campos plantea y problematiza a lo largo de la novela que el resultado sería distinto porque ambos observan desde un espacio diferente:

Sería inútil contar esas historias como quizá las contaría alguien que no fuera yo y que estaría, debiera estar sentado en otra terraza, más arriba, en una de las terrazas más altas del hotel (...) Él, que estoy absolutamente segura, que no deja de mirar desde una de esas terrazas que corresponden a los cuartos más antiguos del hotel, no deja de mirarnos con sus

prismáticos, unos ridículos prismáticos de ópera, porque es un fantoche, un histrión que sabría representar todos los papeles (14-15).

“Él”, quien sería el escritor-personaje, está situado en un espacio alto y antiguo de un hotel en Acapulco conocido como “el laberinto”, lugar de “recovecos sinuosos” desde donde observa con unos lentes todos los movimientos de las otras personas que descansan en el hotel. La descripción de este escritor-demiurgo que “nos mueve a su antojo” se acerca a la idea de Panóptico analizada por Michel Foucault en tanto al sistema de vigilancia carcelario:

El Panóptico es un lugar privilegiado para hacer posible la experimentación con los hombres y para analizar con toda certidumbre las transformaciones que se pueden obtener en ellos. El Panóptico puede constituir un aparato de control sobre sus propios mecanismos (*Vigilar* 207).

Desde la posición que brinda el Panóptico, la persona que la ocupa tiene el privilegio de observar y experimentar con los subordinados que se encuentran en un lugar inferior. Así, el escritor sólo sale del “laberinto” enmascarado y encubierto para ensayar los escenarios posibles de su futura novela, la cual, según nos comunica la narradora-escritora, puede llegar a ser un *best seller*. En primer lugar, Campos muestra un sentido utilitario en la relación entre el escritor y sus personajes donde el primero no está interesado en conocer a su personaje femenino en su individualidad sino en todos los que circulan por el hotel y que le podrían servir para su historia: “él la convertiría en un personaje marginal de un relato a sangre fría” (86). En segundo término, aparece el escritor unido a la concepción de *best seller*, es decir, escribe dentro de un género

narrativo determinado por un público que consumirá el producto, lo que asegurará la publicación de la obra, su circulación y aún más la publicidad que recibirá para poder colocarse en una lista de los libros más vendidos del año.

La escritora-personaje presenta otra problemática. Se encuentra en una posición inferior, “abajo”, más cerca del mar y del personaje observado: “las cosas no se ven igual desde aquí o desde allá” (22) y posteriormente manifiesta la existencia de dos novelas, “la de él y la mía, las cuales pugnan por abrirse paso y desplazar una a la otra” (23). La escritora en principio no sabe si su novela tomará forma y se publicará algún día. Para ella, finalizar la obra y la publicación son categorías que están relegadas a un segundo plano porque su preocupación está todavía en algo más primario como la búsqueda de una expresión auténtica y su identidad. Aunado a lo anterior, la relación entre la escritora y el personaje no es tan clara como sucede con el escritor; ella no se ha podido separar de su objeto creado: “la narradora y su personaje estarán ligadas como dos hermanas siamesas (...) porque una y otra serán las dos caras de una misma casi incestuosa identidad... (82)”. Las fronteras están desdibujadas en una relación mucho más compleja entre la escritora y el personaje femenino. Para este momento, la narradora nos remite a Borges en la cita del texto “Borges y yo”: “Al otro (...) es quien le ocurren las cosas (...) yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura” (47). En el ensayo “La novela de la ausencia” Campos refiere en el análisis de Sarraute que existe un interés principal en la complejidad de su personaje como espejo de la problematización del autor con su realidad:

Nathalie Sarraute afirma que no se ha agotado todavía lo psicológico y considera que toda técnica debe rendir todos sus frutos antes de ser

sustituida por otra: que el novelista no puede renunciar aún a volver los ojos sobre sí mismo y que la descripción simplemente externa de una acción deja escapar, mezclándolas con la arena más gruesa, las pepitas de oro de la verdadera sustancia viviente (*Obras* 1435).

La escritora y sus personajes son cómplices de la misma acción, se desdoblán en la contemplación del mar separadas por el tiempo y el espacio: sobre quien se escribe está situada a las 4 de la tarde en el presente narrativo en Acapulco, mientras la escritora-narradora está en dos lugares a la vez; hace 22 años, en La Habana, pero también en el ahora se encuentra en Acapulco, en un hotel y en un cuarto propio desde donde escribe y ve fotos del mar. La escritora no puede separarse del otro sujeto femenino que protagonizaría su historia: “soy un personaje que mira al mar a las 4 de la tarde. Pero también soy alguien que imagina a ese personaje que soy yo misma” (74). Pareciera que la escritora tiene que desdoblarse y problematizar su identidad antes de poder definir categóricamente cómo actúa la protagonista y descubrir finalmente cuáles serían las palabras y las formas que tomaría su expresión. Como resume Ksenija Bilbija, el escritor-personaje no tiene ninguno de estos conflictos: el escritor cifra su identidad; mientras que ella lucha por descubrir un lenguaje que marque su diferencia (140).

En este sentido, el mar se convierte en el vaso comunicante de las diversas historias y sus diferentes tiempos: el mar de Acapulco, Venecia y La Habana, esta última “buscada en todas partes para repetirla” (*Sabina* 59). Los personajes y narradores femeninos sólo tienen un maremoto de palabras fragmentadas que posibilita ecos de lo que fueron y de lo que serán. De esta forma, se entrecruzan la memoria y el futuro en la

historia que vendrá²⁸. El mar es también el espejo que refleja y desdobra a los personajes en confusos y a la vez similares rostros; los une esa acción compartida de mirar hacia el mar y el horizonte aún desde diferentes espacios, tiempos y memorias pasadas:

Se imagina a sí misma como objeto obsesivamente acariciado por su mirada. Se imagina mirada por el mar. Se imagina ceñida por el mar. Se imagina el mar. Me imagino, a mí misma, el mar (87).

En la cita se observa cómo la narración se vuelca cada vez más hacia sí misma; es decir, hacia el sujeto que la emite, al grado que el objeto externo observado, en este caso el mar y el personaje femenino, comienza a ocupar el lugar del “Yo” que observa: mar-personaje-narradora-autora. Con ello se cierra un círculo que convierte a la escritura en una evocación del “Yo” observado por el “Yo” mismo: una mirada que regresa. Campos compara en “La novela de la ausencia” a los personajes de la novela contemporánea con los del siglo XIX, quienes aparecen como categorías con conflictos definidos; en cambio su personaje es “cada vez más enajenado, más desprovisto de asideros, ese personaje se ha ido transformando en un ser sin contorno, indefinible, un yo anónimo que es todo y no es nada...” (*Obras* 1433). El desvanecimiento del personaje –característica de casi toda la novela contemporánea según Campos– refleja una realidad que no tiene “los contornos tan sólidos, tan seguros, tan definidos como el de Balzac o Flaubert” (1431).

A los personajes no se les asigna un nombre porque lo que persigue Campos precisamente es la confusión en vez de la imposición de identidades (Beard 224). Por lo

²⁸ La ambigüedad y la obra postergada permite que Laura Beard coloque a *Sabina* dentro de las características de una narrativa postmoderna: “the lack of proper names, the paradoxical facelessness of the woman, the confusion over identities, and the discussion about who controls whom, are all part of the intrinsic discordances and disjunctions characteristics of Campos’ text and the concerns with authority it perpetually raises (...)” (225).

tanto, la escritora recurre a otras estrategias para delinear al personaje, como será la referencia a una genealogía de lecturas. Así, la narradora delinea un corpus de *otras* lecturas y personajes que ayudan a descubrir por evocación al personaje femenino. Entre las alusiones a otros textos aparece *Hamlet* releído en versión femenina entre “el ser o el no ser” y “la necesidad que se le impone de representar un papel” (*Sabina* 84). No obstante, la narradora no privilegia un autor o libro en específico, sino que lo anterior refuerza la idea de una historia abierta y múltiple donde todas las perspectivas tienen la validez de ser contadas.

De esta forma, Campos reconoce las diversas miradas que pueden versar sobre un mismo objeto y la realidad, y con ello, se genera una cadena de historias diferentes condicionadas por la ubicación espacial e ideológica de los autores. Es decir, que la imagen que resulta de la contemplación no indica el objeto observado sino más bien refiere la posición del “Yo que mira”. Para Campos, no existe la idea inocente donde todas las historias caben para formar parte del relato del personaje independientemente de su autor. Por el contrario, esta figura –lejos de estar ausente aun cuando lo pretendiera– tiene varias funciones insustituibles. Primero, la historia por narrar contiene su manera particular de “observar” el mundo, la cual responde al lugar que ocupa en la realidad. Segundo, la publicación del texto, su circulación y posible colocación como un *best seller* también responde a la posición del escritor/la escritora en su ámbito cultural. Campos no duda al afirmar que el texto no existe sin la firma de un autor, sea él o ella, y aunque tienen derecho para crear una expresión propia que los comunique, no tiene la misma oportunidad de ser escuchados.

Por lo tanto, Campos no está en contra de la versión del escritor, sino que transforma la escritura fragmentaria en una apelación por la existencia de otros puntos de vista y otras maneras de contar, las que se han colocado en una injusta posición inferior. Se acerca a Borges en su ensayo “Cuando la ficción vive en la ficción” donde refiere la importancia de observar que la fragmentación de la historia no es accesorio o un paréntesis añadido, sino que se inserta en la esencia de los personajes y los reduplica hasta el vértigo en una ramificación infinita de posibles y adventicias historias, sin la opción o necesidad de categorizar una sobre la otra. El derecho de ver y luego escribir no es exclusivo de un solo escritor demiurgo, sino que se plantea como una cadena interminable de múltiples miradas que llega hasta los lectores. Ante estos planteamientos, Julieta Campos destruye cualquier acepción del escritor como Dios, ya que siempre hay alguien por fuera que tiene el derecho a mirar el mismo objeto y cuestionar cualquier hegemonía del autor heteronormativa sobre la historia y la realidad.

El texto de Julieta Campos es un laboratorio de la escritura que parte de lo conocido y compartido por su generación de escritores como lo fue la estructura “open, non linear, unfinished, fluid, exploded, fragmented, polysemic...” (Weldt-Basson 19). No obstante, *Sabina* no es sólo un ejercicio experimental ya que el autor y al acto de escritura son redefinidos y puestos en cuestión. Campos comparte con Ellen Rooney la relación entre la política y la teoría feminista donde esta última en sus actos de desestabilización invita a reescribir las estructuras binarias de la realidad –hombre/ mujer, fuerte/débil, razón/sentimiento–: “Feminism thus always involves a “rewriting” of femininity or feminites, of the categories that define women as women (73). Esta cita me guía para el siguiente apartado de este mismo capítulo debido a que Julieta Campos inserta parte de su

biografía en el texto porque intenta desestabilizar no sólo su mundo-novela, sino también su propia realidad.

3.1.2 De la escritura ensimismada a la autobiografía

La presunción de la muerte del autor y el surgimiento de un lector ideal sin la necesidad de la búsqueda de sentidos fuera del placer de la experiencia que generaba el lenguaje son ideas presentadas en el texto de Roland Barthes que conjuntaron no sólo una estética que compartía estos presupuestos sino también una forma de hacer crítica literaria. En los estudios literarios, la biografía del autor perdía importancia con el apogeo del estructuralismo. No obstante, a la par de esta visión, Pierre Bourdieu refuerza la presencia del autor como una función cultural e ideológica que no se puede omitir al interpretar la obra. Juan Manuel Zapata documenta cómo a partir de los años noventa esta línea sociológica se fortalece en un conjunto de estudios que son conocidos como “la nueva teoría del autor” para quienes esta figura ha estado siempre presente y ocupa un lugar primordial en el análisis de la literatura²⁹. Ahora bien, Julieta Campos también tiene una postura en esta polémica que se ve en sus obras de creación desde la década de los años setenta. A pesar de colocarse dentro de una estética que promovía el juego con el lenguaje y la liberación del lector, Campos muestra cómo el autor –ese ente social que vive en una realidad externa a la literaria– es inseparable a la obra tanto para la conformación de una perspectiva narrativa como para su existencia y publicación.

²⁹ De acuerdo con Juan Manuel Zapata, a unos treinta años del auge del estructuralismo y la proclama de Roland Barthes, el autor ocupa de nuevo un lugar dentro de los estudios literarios y cita como ejemplos para confirmar su hipótesis los trabajos de Jacques Dubois, Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Jean-M. Goulemot, Maurice Couturier, Antoine Compagnon, entre otros.

Sin pretender equiparar al personaje de la escritora con la autora explícita de la obra, en *Sabina* ha sucedido que las distancias entre Julieta Campos, el personaje de la escritora dentro de la posible historia y la mujer que mira al mar se encuentran desdibujadas. Aunado a lo anterior, Campos introduce datos y lugares que obligan a tornar la mirada hacia su propia biografía. Como por ejemplo cuando se menciona que la escritora persigue “una imagen suya que desde hace veintidós años se ha quebrado en mil pedazos” (132). El recuento de estos años aproxima la publicación de la novela, 1974, con la salida de Julieta Campos de La Habana en 1953, dicho sea de paso, lugar primordial de las imágenes de la narración. Es así como la presencia del mar en este texto remite a los caminos de la isla, el exilio y a un personaje fragmentado y duplicado a la vez en la persecución de su propia identidad. Esta lectura no ha sido abordada anteriormente por la crítica literaria, sin embargo creo que es sustancial para mostrar cómo Campos ha mudado de una estética en boga –a pesar de que sigue varias pautas de la forma de presentación de su novelística como es la inclusión del lector, la historia sin final, las múltiples opciones de contar la historia, entre otras– a una novela casi autobiográfica, donde la estructura y la historia sirven para reflejar a un sujeto fragmentado “quebrado en mil pedazos” que se duplica en el mundo ficticio y el real.

Dos vertientes se han reconocido en la literatura del exilio. Por un lado, aparece una perspectiva universal basada en la imagen solar donde los hombres y las mujeres desterrados encuentran un alivio al poder contemplar en cualquier lugar el sol y las estrellas. Por el otro, se encuentra la denuncia de una pérdida, un empobrecimiento y hasta una mutilación de una parte de la persona (Guillén 30). Campos se sitúa en esta última vertiente y el tema de “mirar al personaje que escribe desde fuera” propicia una

búsqueda de identidad y expresión por parte de la escritora-narradora-personaje de ficción.

La novela comienza con una negación del espacio –“no estoy aquí”– para caracterizar la problemática del personaje. Ubicar el espacio es el deseo obsesivo que persigue al personaje. La ambigüedad o confusión de lugares permite que ese personaje pueda imaginar el objeto deseado rodeado del mar como fuente evocadora de sus memorias. El mundo de *Sabina* es una negación constante a lo conocido: no es una novela, no es un cuento, no hay un personaje llamado Sabina; pero precisamente esta ambigüedad obliga a aceptar la existencia de un más allá de los mundos conocidos donde la historia deseada pueda surgir liberada de las narraciones impuestas:

Está el personaje que ella cree ser, los que le atribuyen los demás, los que podrían haber sido, los que ha inventado, los que la inventan a ella: están todas esas voces (27).

La narración de la escritora-personaje está en pugna y tensión con otras versiones. En consecuencia, no existe una coherencia o una lógica en el texto, y en su lugar hay una lucha por encontrar la propia voz. Esta serie de capas interpretativas que se le van imponiendo al personaje paulatinamente lo transforman en un ser perdido entre discursos sobrepuestos. Es así como el vacío o la nada de la escritura se vuelven una estrategia subversiva para descubrir que la historia se multiplica entre lo impuesto y lo que ha quedado oculto, se necesita primero silenciar estructuras para luego descubrir y reformular lo que ha quedado mudo debajo del discurso dominante (Weldt-Basson 24).

Esta indagación sobre la identidad de la escritora y el discurso que la pueda expresar va del personaje a la figura de Campos y llega hasta el lector. Siguiendo la cita

de Rooney con la que terminé el apartado anterior respecto a que el cuestionamiento de sobre la teoría feminista y el lugar de la mujer implican una intervención política, Campos intenta la alteración de la realidad como una extensión misma de la ficción y viceversa. Por esta razón, la incursión del lector no sólo es por un principio de juego o placer de la lectura, sino es resultado de la disolución de márgenes y límites entre ficción y realidad que se ha propiciado. La narradora reta al lector a completar la lectura porque, con ello, está la “puesta en abismo” de su propia historia:

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 (121-122).

El lector –ahora en el papel de escritor– también participa del cuestionamiento de su identidad. Se suma, en un esfuerzo abrumador, al círculo de observadores del objeto que es el “Yo mismo” y se le otorga, es decir, el derecho a tener una historia individual y subjetiva por contar.

Se ha convertido el tema metaliterario en una puesta en tensión de la realidad de la autora del texto y de sus posibles lectores. *Sabina* es la experiencia de un sujeto fragmentado al que se le han impuestos voces y discursos, un sujeto sin lugar y sin

lenguaje en perpetua exploración de ese espacio rodeado del mar de sus memorias. Este personaje en sus duplicaciones va hacia el encuentro de un lenguaje que pueda expresar su mutilación, lo perdido y su existencia fragmentaria. Descubrir quién es el “Yo” y en qué lugar se encuentra es la preocupación del autor y los lectores de *Sabina*. Por eso esta novela es siempre un comienzo donde sólo quedan preguntas: “Me advierten que es indispensable, por lo menos, una apariencia de término, la ficción de un punto final. Yo lo pongo. Pero éste no es el fin, sino el principio” (179).

3.2 La novela de la Isla

En la introducción a *Un heroísmo secreto* –la recopilación de algunos de sus ensayos publicados en *Plural* y *Vuelta*– Julieta Campos comparte una creencia sobre su experiencia personal como escritora y crítica literaria:

Hay libros que se escriben al margen de otros, propios y ajenos. Se van haciendo con algo que excede a los proyectos más amplios y unitarios. Con eso que nos desborda escribimos sobre libros que han escrito otros, damos cuenta de las incidencias de otros universos en el nuestro, registramos la experiencia que va destilando en otro espacio una novela, articulamos la dispersión de imágenes suscitada por un viaje o nos inquietamos por las tinieblas que amenaza cancelarle a la escritura su disposición a la disidencia (158).

Otros escritores, lecturas y temáticas como indican las reseñas y las discusiones que recoge este libro son los puntos de partida que le sirven a su autora para delinear puertos inesperados de llegada. De esta forma, en la obra de Campos se puede seguir cómo toda repetición o recepción de una obra involucra una diferencia. Es así como la

asimilación y revisión de un texto o autor es un proceso activo donde cualquier fórmula es modificada cuando entra en contacto con una nueva lengua y cultura, y de esto Julieta Campos da brillantes ejemplos.

En este sentido, Julieta Campos comparte con *El espacio literario* (1955) de Maurice Blanchot la reinterpretación y actualización del mito de Orfeo y Eurídice como metáfora del proceso de escritura. Aunado a lo anterior, una de las novelas de Campos sobre la estética de la escritura lleva por nombre *El miedo de perder a Eurídice* (1979). Para Blanchot el acto de la mirada de Orfeo se anticipa a la obra porque la exigencia última de su movimiento no es su existencia, sino enfrentarse al punto del encuentro del deseo y desde allí captar su esencia. El poeta renuncia a encontrar a Eurídice en la verdad diurna y la claridad cotidiana porque la prefiere en la oscuridad, cuando es invisible, en su alejamiento, proceso y desvanecimiento. Entonces, la obra es sacrificada por el deseo mismo de mirarla: Orfeo pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto y, con ello, se pierde a sí mismo también de acuerdo con lo que advertía Blanchot: *Noli me legere* –el escritor nunca lee su obra (19). Blanchot propone que, en el acto de ver, la palabra se va apropiando de quien escribe y al final escribir se convierte en un acto autónomo:

Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante,

indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe (*El espacio* 23)

La propuesta estética que se vuelve el modelo a repetir consistía en que el escritor se volvía a mirar su obra y, con ello, ésta se desvanecía, o más bien, nunca llegaba a ser para dar lugar sólo al murmullo interminable e incesante. Así, en *El miedo de perder a Eurídice*, al igual que en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, los narradores anuncian una historia que no terminan de contar. No obstante, hablar de repetición o recepción no implica una imitación o la aplicación de Maurice Blanchot en *Eurídice* o en *Sabina* porque sería olvidar el movimiento que le es inherente a la obra de Campos, sería ignorar su ruta de viaje con sus accidentes geográficos que dan como resultado un mapa inesperado del modelo.

En *El miedo de perder a Eurídice* la Isla, símbolo del deseo, se va apropiando de la narración y de sus personajes. En un principio, el narrador intenta contar una historia de amor, pero cuando se dispone a empezar, se vuelve a mirar el texto y queda atrapado por la creación de un espacio adecuado para la historia, se detiene en la Isla y se pierde en ella. Es así como la novela se transforma en un borrador lleno de citas al margen que van juntando exhaustivamente fragmentos de obras de todos los tiempos y autores que han evocado ese lugar. Las pequeñas notas afectan en un principio la conformación visual de la estructura de la novela que tiene un texto central y citas a los costados. Asimismo, alteran también la concepción del espacio convierten porque convierten a la Isla en un lugar difícilmente ubicable geográficamente y en una utopía fragmentada por el deseo de muchos que la han evocado a través de variados tiempos y palabras: Petrarca, Homero, Dante, Sor Juana, Julio Verne, José Lezama Lima, entre otros. La novela va

construyendo una genealogía de “los buscadores de la Isla” y de los fragmentos que la reconstruyan en el lenguaje de los otros.

En *Sabina*, los personajes evocan La Habana, lugar del nacimiento y las primeras etapas de la vida de Julieta Campos antes de mudarse definitivamente a México. Ahora en *Euridice* esta Isla aparece desdibujada pero sigue siendo el centro de la escritura. Campos ha empezado junto con Blanchot en el acto que lleva de la mirada a la escritura, pero se separa de su propuesta porque, al final, le resulta imposible desaparecerse como autora lo que sucede en estas dos novelas. La pauta que Blanchot indicaba pedía el silencio y el desvanecimiento del escritor: “si escribir es entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia pierde el poder de decir “Yo”. Pierde entonces el poder de hacer decir “Yo a otros distintos de él” (22). La obra de Julieta Campos se acerca y se aleja a la vez de la relectura del mito de Orfeo que propone Blanchot. Lo anterior evoca junto con Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* la idea de que el mismo hecho geográfico hace de Cuba y las Antillas una metáfora de un puente que “conecta” ideas e imaginarios de manera asimétrica entre Sudamérica y Norteamérica, y a su vez a Europa. La extensión desigual de sus contornos se despliega y se bifurca hasta dibujar mapas de insospechados diseños:

Este accidente geográfico, le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo (¿de qué?): condensaciones inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas, aguaceros, mareas, resacas, inciertos viajes de significación (...) (III).

¿De qué manera se transforma la escritura y el mito de Orfeo de Blanchot al someterlo al accidente geográfico que rodea la obra de Campos? Siguiendo con Benítez Rojo, la cultura del Caribe se diferencia por su elemento acuático: una cultura sinuosa donde el tiempo se muestra irregularmente en los pliegues y repliegues de las ondas. Entonces la posible historia de amor que se le promete al lector se desvanece, no sólo por el hecho de que acuerdo con Blanchot, todo final en la novela es arbitrario (21) sino porque, en el caso de Julieta Campos, el narrador ha quedado atrapado en la tarea de describir el objeto de deseo primero, el cual se repite y refleja en todos los tiempos y en infinitos fragmentos que van, vienen y reconfiguran sus contornos incesantemente. La Isla ha ganado el terreno de la escritura, pero con ello la autora y la escritora-personaje reflejan una de sus más hondas búsquedas y reafirman la existencia de su individualidad.

Trazar el mapa de la Isla es intentar aprehender por un instante su naturaleza, ese momento de deseo que vale más que la obra terminada. Es así como un segundo potencial narrador dibuja el espacio en una servilleta blanca como un intento de hacerlo tangible o real y tratar de llevarlo a la luz diurna. Pero cuando lo observa se desvanece en su imaginación y desencadena un instante sin tiempo donde es a su vez contemplado por otros:

Es una isla que no está en los mapas. ¿Una isla volcánica, la cima de un continente sumergido? Una isla precaria que depende, para persistir, de que alguien se obstine en reconocerla (22).

El narrador ha detenido la narración para intentar hacer visible la Isla en un trazo. Julieta Campos de nuevo no ha podido evitar que la obra que aparentaba ser una autorreflexión de su proceso de construcción se transforme en un espacio narrativo del

imaginario que la persigue. Es así como la novela se ha convertido en un “Islario”, una especie de diccionario que acumula todas las posibilidades para entender a la isla:

Isla: lugar de utopía; sitio al resguardo, al margen del mundo. Isla: tiempo sin límite. La transgresión ¿manera de ponerle límites, de introducir la muerte en el paraíso? Isla: lugar abierto por todas partes y cerrado por todas partes. Isla: falansterio. Isla: todo laberinto lo es, pero no todas las islas encierran un laberinto?

Para Julieta Campos, “reconstruir la Isla” a través de una experiencia del lenguaje y de la forma es uno de sus propósitos constantes. Inclusive, en *Cuadernos de viaje* –su diario personal como sujeto de viaje– busca a La Habana en cada conversación sin importar el tiempo presente y la ciudad en donde se encuentre. Aparecen interlocutores cubanos como Severo Sarduy y Eliseo Diego, quienes son los pretextos que permiten el surgimiento de la memoria:

¿Cuándo podré hablar con Eliseo? ¿cuándo podré recorrer con él, a viva voz como él dice, esas calles melancólicas de nuestra Habana adentro, y los patios y traspatios y los comedores flotando en la luz tornasolada de los medios puntos? ¿cuándo podré empujar, en la conversación una mampara tras otra hasta llegar al principio, al sitio donde hay una ventana y una reja, y abajo, muy lejos, una niña sentada en el pretil de la ventana, abraza a la reja, “está siendo”, en el tiempo más detenido de todos los tiempos, el único tiempo que seguirá detenido para siempre, mientras yo la recuerde, aunque yo, que fui ella ya sea esta otra que soy ahora? (39).

La Isla tiene un referente específico en el caso de Julieta Campos. De esta manera, mirar el objeto de deseo para Campos es un proceso individual por recuperar las memorias de una parte de su “Yo” que se desvanece. La obra de la escritora cubano-mexicana no es sólo lo oscuro o lo ininteligible, es también un accidente geográfico caracterizado por el movimiento del mar y que la hace parte de una genealogía de escritores. Las voces de estos amantes de la Isla son conjuros que permiten aprehender al objeto del deseo. Este grupo de cómplices tiene el propósito de hacer del lugar un espacio por medio del lenguaje que se pueda visitar en una charla o en una página de escritura antes de que se desvanezca en el tiempo.

3.3 Escribir, un acto del “Yo”

Julieta Campos continúa su discusión sobre la escritura y la novela en sus reseñas y ensayos publicados en las revistas culturales y literarias de mayor circulación en su momento como fue *La Cultura en México*, *Revista de la Universidad de México*, *Plural* y *Vuelta*. Su participación en ellas complementa su propuesta creativa y a la vez son una guía de las lecturas e intereses que circulaban en el ambiente literario de la capital del país.

La escritura al margen es el concepto que usa Campos para calificar la recopilación de sus ensayos en *Un heroísmo secreto*. Este tipo de estética de la creación refiere en principio el proyecto de *otros* –Djuna Barnes, Anaïs Nin, Sara Ibáñez, Eliseo Diego, Alejandro Rossi, Severo Sarduy– con los cuales Campos entra en diálogo, al mismo tiempo que abre un espacio donde inserta sus propios imaginarios. Es así como el libro, según Campos, es un “testimonio de breves navegaciones emprendidas, como paréntesis, dentro de viajes más extensos” (*Obras* 158). Fabienne Bradu ve en el género

de la reseña y en particular en esta recopilación la oportunidad para acercarse al pensamiento de una época y reconstruir una historia de las ideas a través de sus lecturas ya que guardan una perspectiva histórica y cultural sobre todo cuando se piensa en la dificultad que existe para conseguir las revistas en cuestión (117). Por citar algún ejemplo, pienso en el artículo sobre la participación de Campos en la Conferencia Interamericana de Escritoras que habla sobre otros sucesos y publicaciones que rodean este hecho y el discurso sobre la reinauguración del PEN Club de México pronunciado el 24 de julio de 1978 en el Palacio de Minería. A veces estos ensayos sobre *otros* ocupan el centro de la portada de las revistas como su acercamiento a Anaïs Nin³⁰ en el número 47 de *Plural*.

Puede leerse este conjunto de artículos a la par de las novelas de Campos, y como he mencionado, representa el pensamiento de la autora durante una primera etapa de su obra. Creo que no sorprenderá encontrar que las ideas anteriores analizadas tienen ecos en los autores que revisaba Julieta Campos. La puesta en diálogo que emprendía Campos en la revisión de otros escritores estaba caracterizada por la búsqueda última de entender su propio proceso creativo. En la lectura que hace de *Manual del distraído* de Alejandro Rossi –miembro de los solitarios/solidarios del cuerpo editorial de *Plural*–, Campos persigue encontrar puntos comunes con el autor: “El deleite procede quizá de la comprobación de cierta complicidad entre la mirada del autor y la mía: siempre nos gusta encontrar un espejo propicio a devolvemos un reflejo que reconocemos” (388). Como lectora, Campos persigue su imagen y se sigue a sí misma en el otro autor. Lo anterior se agudiza en la reseña que hace de *Cartas (1939-1976)* de José Lezama Lima; su lectura se

³⁰ Anaïs Nin emigra a los Estados Unidos en 1939 donde se consagra como escritora y se le reconoce haber sido una de las primeras mujeres en publicar literatura erótica.

separa de un plano intelectual de discusión de las ideas para dialogar desde la biografía y la historia personal. En este libro, Campos –dice– “se convocan, a mi alrededor, fantasmas que fueron suyos, que son míos. Los reconozco. Me dejo reconocer por ellos” (725). Para Campos, el acercamiento a un escritor y a sus textos es una lectura hecha desde el cuerpo y la historia del lector. Una individualidad se dirige a un otro “Yo” que escucha y se reconoce en las palabras del otro. Es así como el espejo los refleja en una imagen que los acerca a pesar de la distancia de mundos. A lo anterior, le sigue otra idea que es común para este libro y para la obra de Campos: no hay límites que separen la ficción del mundo exterior. Para Campos los cuestionamientos que emprenden los personajes del texto son inseparables del autor que escribe y, aún más, es un espejo donde se podría reflejar el lector:

Escribir es, siempre, convocar fantasmas. Escribo: convoco fantasmas. Convoco fantasmas: escribo. Leer es dejarse asediar, y también asediar, por mediación de la escritura de otra mano, fantasmas convocados por otra soledad (722).

El análisis de Campos de la obra de Lezama se caracteriza por el encuentro de imaginarios que comparten el autor y la lectora, en este caso, aparece la Isla, el exilio de la hermana y la ausencia de la madre como heridas abiertas de ambos. De esta manera, Campos ha definido que la escritura es un acto individual que se dirige a otras soledades. Por esta razón, el “Yo” se privilegia y queda expuesto en la escritura, sus personajes y su mundo de ficción. Campos resta cualquier posibilidad de objetividad que pueda guardar la escritura:

Escribir es un acto solitario que nos devuelve, una y otra vez, al instante del origen. Acuerdo profundo con el eterno retorno del comienzo, la escritura es una travesía que el escritor emprende hacia su propio centro y que lo sitúa en el centro de todo lo que es (447-448).

El escritor emprende un viaje hacia sí mismo y decide mirarse escribiendo y viviendo a la vez. Lo anterior ayuda a entender la fascinación que sintió Julieta Campos por los *Diarios* de Anaïs Nin –escritora nacida en Francia de padres de origen cubano-catalán– a quien le dedica dos ensayos en la recopilación: uno publicado en el número 47 de *Plural* como preámbulo a la traducción de algunos fragmentos de su diario; el otro aparece en el número 4 de *Vuelta* como homenaje por el fallecimiento de la autora. Al igual que en el tono de la reseña sobre Lezama, Julieta Campos confiesa que las cuartillas que “pretendían ser tan sólo un aproximación objetiva a Anaïs Nin y a su *Diario*, es más bien el de una confesión personal...” (194). Se levanta de nuevo el velo que separa a la autora y la lectora para entrar en un mundo donde por medio de la escritura se trata de ordenar el desarrollo cotidiano de un proceso vital e “infundir una organización a la vida”. Julieta Campos manifiesta que el placer de leer este texto se debe a la aparente coherencia de “la auténtica obra de la vida misma” en la cual el escritor se ha convertido en un “artista del arte de vivir”. Es así como esos márgenes diluidos, que tanto le fascinaban a Campos, en la obra de Anaïs Nin llegan a un momento único donde la vida del “Yo”, sin ser ficción o creación, se deja manipular por el instrumento del texto creativo: la palabra. Anaïs Nin empieza a escribir a los 11 años debido al abandono de su padre y como un encuentro con esta ausencia. De esta manera, conforma una biografía de

sus pesadillas, sus sueños y sus más hondas búsquedas. Campos admira que Anaïs Nin descubre en la vida misma las posibilidades que ella persigue en la obra de arte.

En *Un heroísmo secreto* sobresale que se haya incluido el texto “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, que como su nombre lo dice, son pedazos del diario de Julieta Campos entre los años 1974 y 1978 que refieren los momentos de composición de la novela *El miedo de perder a Eurídice*. En la recopilación, el *Diario* entra en diálogo con las demás reseñas que lo rodean y se convierte en el proyecto de la escritura que comparte con Anaïs Nin el intento de escribir sobre la trama de la vida misma. En este texto, Campos relata cómo la Isla –su objeto del deseo e imagen fantasmal que la persigue– se va apropiando de la narración mientras la historia de amor de la pareja, propósito inicial de la escritura, se vuelve el pretexto para evocar a ese gran personaje:

El deseo de la Isla: el deseo de lo imaginario. Imagen fantasmática: oscuro objeto del deseo. He dicho “empecé el libro sobre la Isla y la pareja” por cercar esa profusión de fragmentos incoherentes que me asaltan y se escriben, viniendo no sé de dónde (481).

Al mirar a *Eurídice* se entiende cómo esos fragmentos se apropiaron del texto mismo y a pesar de estar al margen de unos párrafos centrales no dejan de llevar el ritmo en la lectura. Estos “pedazos de otros textos” son imágenes de “la Isla de todos los tiempos” donde Campos se reconoce y se mira en ese espejo. No obstante, en su escritura, Cuba es el referente real o el inicio del sueño. Julieta Campos cuenta que escribe a partir de la imagen de esa isla, la cual observa desde el avión en uno de sus viajes para reafirmar que su escritura está tan cercana a su biografía.

Un heroísmo secreto agrupa ensayos publicados por separado en diferentes años; sin embargo, la concepción de Campos sobre el acto creativo se prefigura en ellos al igual que en su proyecto de ficción. Las novelas dialogan con los *otros* autores a los que reseña Campos. De lo anterior, ha quedado claro que la escritura es un acto personal que da como resultado una imagen que responde y discute con ese “Yo” que escribe ya sea real o ficticio. Para Campos, el autor del texto, su biografía y fantasmas son una función presente en todo momento imposible de diluir o desaparecer aún cuando se pretenda la objetividad. Autor, lector y personaje se miran en un mismo espejo para romper las barreras de la ficción y la realidad que aparentemente son distantes. Lo anterior es un preámbulo para la obra de Tomás Segovia donde los planteamientos de la ficción tienen su continuación en el mundo real también. Se da o se busca un sentido a la obra de creación desde creencias particulares y una posición específica del campo literario.

Capítulo 4

Los otros autores y espacios de escritura en Tomás Segovia

Colocar a Tomás Segovia como parte de una generación o de una categoría diría poco del lugar de este escritor en la actividad cultural, la historia intelectual y la circulación de las ideas “novedosas” en México durante la segunda mitad del siglo XX. Segovia tuvo una participación primordial en la edición, corrección y traducción de textos para revistas que buscaban impactar en la cultura, la lectura y la vida intelectual del país como fue primero la *Revista Mexicana de Literatura* y, posteriormente, *Plural* y *Vuelta*. Christopher Domínguez Michael –en una entrevista con el escritor– recupera la anécdota de cuando Carlos Fuentes lo invita a entrar a la *RML* en la cual Segovia reconoce una de sus principales funciones en la actividad literaria de su tiempo: “había aprendido la talacha, había trabajado de corrector, de revisor, de traductor, conocía bien la talacha literaria, la talacha de las ediciones” (4). Este conocimiento y habilidad de Segovia se convierte en una constante en su quehacer literario que lo colocará en el centro de la actividad editorial del momento.

Para Segovia, si bien las generaciones son categorías posteriores, con el paso del tiempo fue consciente de que formó parte de un grupo de escritores que transformó la cultura mexicana y la manera de hacer crítica en México en un contexto donde el nacionalismo se había arraigado en complicidad con la cúpula del poder (Domínguez Michael 6). La *RML* y después Octavio Paz y los escritores de *Plural* compartieron el principio de modernizar México, lo que implicaba liberar al país de los límites ideológicos y participar de los movimientos artísticos fuera de las fronteras nacionales.

Segovia tuvo una participación esencial en lo que se decía en el momento, las obras y autores que había que traducir e introducir a la cultura mexicana no sólo por medio de las revistas, sino también en las editoriales en las que trabajó como el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI Editores³¹.

Considero que la obra de Segovia –poeta y ensayista– es inseparable del corrector, el editor y el traductor; todas estas funciones constituyen una labor conjunta y una visión particular que se puede seguir en sus textos. Hay una correspondencia en la obra creativa de Segovia y *sus* tareas dentro de los procesos de publicación y traducción en revistas y libros que marca la complejidad de su obra literaria y sus preocupaciones intelectuales a la vez que lo convierte en un personaje fundamental en el estudio de la circulación de ideas y las modas intelectuales de la vida artística mexicana desde los años sesenta. Por ejemplo, Liliana Weinberg resalta el valor de Segovia como uno de los más lúcidos interlocutores del poeta y ensayista Octavio Paz, desde los sueños de creación de una revista ideal previa a la concepción de *Plural* hasta la conformación de círculos intelectuales como se puede seguir en el libro *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)* (49).

En esta parte del estudio me enfoco en el cuestionamiento constante que hace Segovia sobre los personajes que reproducen la función del autor y se conciben “autorizados” a dar un sentido al texto en cada uno de los procesos por los que éste pasa desde la creación y la escritura hasta su publicación, circulación e interpretación. Segovia analiza el lugar del autor/autores y su presumible autoridad en relación con el lenguaje y

³¹ Según la lista la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, Segovia fue traductor de Giuseppe Ungaretti, André Breton, Alain Borer, Cesare Pavese, Victor Hugo, L. Febre, Roman Jakobson, Paul Vignaux, Mircea Eliade, Rainer Maria Rilke, Jacques Lacan, Frances Yates, Shakespeare, Gérard de Nerval, entre otros. Su labor y fama como traductor llega hasta anécdotas como cuando el economista alemán Albert O. Hirschman puso como condición que Segovia tradujera su obra (Castañón 90).

la escritura a través del uso de máquinas como metáforas del proceso de creación, libros que están en formación, o bien, lo que él concibe como “divagaciones intelectuales”.

Es bastante conocida su inquietud y obsesión por participar en los procesos que rodean al libro desde su constitución hasta la búsqueda de sentido. En la edición que el *Boletín Editorial* de El Colegio de México le dedica a Tomás Segovia por la recepción del premio Juan Rulfo 2006 se reproduce el discurso del escritor y los trabajos de tres investigadores en homenaje al escritor leídos en Guadalajara –Antonio Alatorre, Luis Fernando Lara y Adolfo Castañón. Curiosamente, los tres coinciden en sobresaltar el “amor a la artesanía editorial” que sentía Segovia quien llegó a diseñar, elaborar la tipografía y encuadernar a mano varios de sus libros con el fin de entender este ejercicio y participar de él “por debajo o al margen de la industria editorial” (Alatorre 13). Es lo que se enmarca en esa obsesión de hacer surgir una escritura y la configuración de sentidos desde los márgenes y en una zona sin “autoridad” tal como menciona Segovia en la recepción del mencionado premio:

Tendría que ser en el contexto de mi vida donde se expliquen, quiero decir se entiendan, mis maneras de pensar. Desde mi nacimiento, he estado siempre dentro y fuera de los lugares, de los grupos, de las familias, de las comunidades donde he vivido. La orfandad y el exilio son las manifestaciones más fácilmente reconocibles de esa peculiaridad, aunque son sólo dos entre muchos otros ejemplos. Si he vivido tantos desarraigos, ¿cómo no sentirme también más o menos desarraigado del suelo del pensamiento compartido en el mundo y la época que me tocó vivir? (8).

Segovia intenta encontrar zonas de pensamiento abierto y más allá del concepto de autoridad, y por eso sugiere una escritura desde la figura de un autor-traductor o un autor-jubilado a quienes les está permitido escribir y pensar *desde fuera* de la academia y demás instituciones “autorizadas” para dar sentido a la obra literaria. El traductor o el profesor universitario jubilado no tendría que hacer antesala a voces, formas o a justificar su pensamiento con una lista de bibliografía especializada que justifique la “autoridad” de abordarlo. Segovia resume lo anterior en la carta “Con los mejores deseos” dedicada a Noé Jitrik en el homenaje al crítico en la Universidad de Puebla en el año 2001 donde le habla de jubilado a jubilado sobre “la dicha que es pensar sin la cubicación de un cubículo”.

De esta manera, las obras que propongo explorar ahondan en estas preocupaciones constantes de Segovia: los procesos del libro y las voces que se consideran autorizadas para darle a éste un sentido. *Trizadero* y *Poética y profética* replantean la función del autor, el lector, el crítico literario y el académico en su participación en el circuito de interpretación de una obra; todo desde los espacios de escritura que interesaban a Segovia, como son los borradores, las pruebas de imprenta y la traducción.

Trizadero es una novela experimental publicada en 1974 que relata el encuentro del narrador con las pruebas de edición de lo que sería un libro póstumo del escritor Valente Reyes. En esta obra, Segovia ahonda en la problemática que implica ordenar la obra y establecer quién sería el autorizado para darle sentido desde su publicación hasta su interpretación después de la muerte –en este caso literal– del autor. Por otra parte, *Poética y profética* es un libro de ensayos publicado en 1985 que contiene las preocupaciones de Segovia sobre el lenguaje y la literatura, abordados desde un

ofrecimiento alterno de escritura donde el autor sería un traductor³². Esta perspectiva le permite a Segovia reapropiarse de temas de actualidad que tienen autores legitimados y reconocidos dentro de la academia, ya que el traductor en cierto sentido es libre para incursionar en terrenos diversos y acercarlos a otras lenguas y culturas.

Al igual que Salvador Elizondo, con quien compartió más de un proyecto de su generación, Tomás Segovia recurre a las máquinas para visualizar la ubicación del “Yo-autor” respecto a la percepción del mundo y la producción del lenguaje y la escritura. “El sextante” es una columna de artículos que se publicó en la revista *Snob* dirigida por Elizondo y que luego dará nombre al tercer libro de la compilación de ensayos de Segovia publicado por la UNAM en 1991. En esta columna, explica el porqué de su atracción a esta máquina que usan los navegantes, la cual se convierte en una constante para referir a su propia obra. En “Monsieur Lévi Strauss y la pianola”, Segovia hace una analogía entre esta máquina y el estructuralismo con motivo del Ciclo sobre estructuralismo de la Facultad de Letras de la UNAM y que se publica en 1968 en el número 19 de la *Revista de Bellas Artes* dirigida en ese entonces por Huberto Batis. Por otra parte en *Poética y profética* presenta el “proyector H”, un modelo que usa para explicar cómo funciona la relación entre el lenguaje, el “Yo” y la realidad.

³² Su sensibilidad y reconocimiento para el quehacer del traductor llevó a Tomás Segovia a promover la profesionalización de esta labor a través de la creación del Centro de Enseñanza e Investigación de la Traducción en El Colegio de México, un antecedente de la actual Maestría en Traducción. En 2012 CONACULTA, el Fondo de Cultura Económica y la Feria Internacional del Libro de Guadalajara reconocen la labor de Segovia con un premio de traducción bajo su nombre, el cual es hasta el momento y a nivel mundial el más alto en cuestión monetaria.

4.1 *Trizadero* y las múltiples máscaras del autor

Tomás Segovia plantea a través de diferentes momentos de su obra la diferencia y la separación que existe entre lo que implica “la muerte del autor” y “la muerte del escritor”. Para él, la concepción de autor no es exclusiva del escritor sino que se extiende a ciertos sujetos que participan en un circuito amplio de la publicación y la colocación de la obra en los ámbitos literarios y académicos que hacen posible que viva ese personaje llamado autor. Según la posición de los agentes del ámbito literario –compilador, editor, publicista, crítico literario– se les otorga un cierto grado de autoridad para imponer criterios, interpretaciones y sentidos a la obra. Es así como declarar la “muerte del autor” según Roland Barthes en 1968 bajo la premisa de que la escritura es la destrucción de cualquier voz u origen, por lo tanto se consagra como un espacio neutral; en el caso de la propuesta de Tomás Segovia, este anuncio no sería suficiente para eliminar la función del autor. El escritor mexicano vislumbra que la categoría del autor es amplia y reproducida por cualquier otro personaje involucrado en procesos posteriores de edición, publicación e interpretación que son partes necesarias en la circulación y la existencia misma del texto. A través de la obra de Segovia, se puede observar cómo la escritura es sólo el principio del texto, pero en su existencia material como libro se reproducen máscaras que encubren la función del autor de maneras diversas, las cuales superan la definición del autor como el creador/escritor de un texto específico.

Considero que, en este caso, Tomás Segovia trata de ejemplificar a través de la creación literaria sus concepciones sobre la función del autor y el transcurso de la constitución del libro. *Trizadero* publicada en 1974, no se agota en ser un texto fragmentado o experimental de 22 relatos heterogéneos, sino que muestra cómo alrededor

de un manuscrito póstumo del escritor ficticio Valente Reyes gira una serie de personajes que tratan de dotarlo de un orden y sentido en busca de su publicación. La declaración de muerte del escritor –en este caso literal– no es suficiente para eliminar una función mayor y más compleja como la del autor ya que desde el corrector, el editor, el impresor hasta el académico son parte sustancial para la existencia del texto e imponen criterios propios a su formación y circulación. Asimismo, me parece importante señalar que la novela deja en claro que la escritura no equivale al libro, el cual tiene que pasar por diferentes procesos para existir e inclusive para ser considerado dentro de un canon.

En el texto de Segovia, se puede ver cómo el proceso de publicación de un libro y su permanencia están interrelacionados con el aparato cultural y el académico que rodea, acoge o rechaza la obra, aparatos que de alguna manera condicionan ciertas interpretaciones y la valorización de dicha obra. En el análisis que hace de *Trizadero*, el crítico peruano José Miguel Oviedo propone establecer conexiones entre los personajes de la novela y el sistema cultural e institucional en México durante esa época. Para Oviedo los personajes del texto de Tomás Segovia aluden al mismo Segovia y a Alfonso Reyes, Jesús Silva Herzog y Fernando Benítez, entre otros (63), quienes han sido reconocidos no sólo por su obra literaria sino también por su importancia en las decisiones de publicación y circulación de ciertas obras en México a través de su labor periodística y editorial.

Considero que Segovia se mueve en dos planos en esta historia. Por un lado, retoma –desde una aparente “novela experimental” o “novela fragmentaria”– pautas del movimiento estético de la escritura donde se encuentran las obras antes analizadas de Salvador Elizondo y Julieta Campos. En un segundo plano, este marco le sirve en realidad

para plantear una problemática cultural del ámbito literario y editorial que se sustenta en la subsistencia de un texto más allá de su “primer autor” y el papel de los demás “autores” quienes bajo presunta autoridad hacen surgir ese texto, lo ordenan, publican e interpretan a través de reglas y lenguajes propios.

Con *Trizadero* me interesa profundizar principalmente en uno de los planteamientos más profundos y constantes en Segovia: ¿quién o quiénes son los autorizados para hablar de la lógica, el orden y convertir en unidad un “tratado de fragmentos”, es decir, un objeto dividido en partes por intención y como proyecto?

4.1.1 La escritura fragmentaria y la imposibilidad del libro

Algunas partes en *Trizadero* se sitúan en un tiempo posterior a la muerte del escritor ficticio Valente Reyes y relatan el encuentro de su último manuscrito por un personaje llamado Jorge Eduardo. Para este último, el borrador es un objeto desordenado; no obstante, según un extracto del diario de Valente Reyes, el manuscrito es una manifiesto de escritura y lectura donde la única relación que mantiene junto al grupo de fragmentos es su diferencia y la voluntad artificial de juntarlos en un libro. Con lo anterior, Segovia perseguía cuestionar las prácticas del crítico literario, el lector o el editor, acostumbrados a buscar relaciones de sentido dentro del formato de libro como un objeto coherente y terminado. En este caso, hay una ausencia del libro como un objeto lógico; en su lugar, se presenta una relación de asociación basada en una cuestión de diferencia entre los “capítulos” que lo conforman: “Cosa mentale” no es igual a “Leteo”, ni a “Desnudo”, y así sucesivamente.

Trizadero se convierte en un ejercicio de escritura fragmentada donde la coherencia y la unidad no sólo son imposibles, sino que ni siquiera son el propósito del

autor. Cabe resaltar que la relevancia de lo fragmentario se encuentra no por lo que es: “un tratado de partes”, sino por lo que no logra e impide llegar a ser: “in terms, that is, of the continuity it interrupts, the unity it breaks apart, the authority it contest, the norms it breaches” (Hill 2). La escritura fragmentaria no es algo que pueda ser definido (9). Aunque las partes fueran agrupadas en un formato, éstas no tendrían su valor en tanto unidad sino en tanto la ruptura y discontinuidad que quieren ocasionar. En estos intentos, *Trizadero* de Segovia se acerca a la perspectiva de Maurice Blanchot en *El libro que vendrá*, la de una escritura que escapa a la determinación de una esencia y se convierte en un objeto abierto dispuesto a ser redescubierto o reinventado múltiples veces (240). O bien, como dice Segovia en el ensayo “El libro y los libros” publicado en el número 10 de *Plural* en 1972: “ningún libro es el Libro precisamente porque ninguno está definitiva y totalmente hecho” (20). El punto final es arbitrario.

Ahora bien, hay un matiz importante en el trabajo de Segovia que me parece sustancial resaltar. Para Roland Barthes, la escritura fragmentaria no sólo significaría la destrucción de la voz del autor, sino que también haría surgir una escritura que diera lugar a la multiplicidad de diálogos y contestaciones gracias a la existencia del lector. Inmediatamente de esta conclusión, el teórico francés presenta a ese lector: un sujeto sin historia, biografía o psicología quien simplemente está encargado de seguir las pistas del texto o juntar las partes que lo constituyen (71). Sugiere la existencia de un lector ideal que pudiera disfrutar del placer de leer sin la búsqueda de sentidos. En cambio, para Segovia la aspiración de un lector ideal es imposible ya que, según su propuesta, el lector son varios sujetos con diferentes máscaras e intereses. Se acercan al texto buscando asociaciones o conexiones que le permitan ubicar, categorizar más bien, lo que lee, sin

importar que sea un texto fragmentario. En el caso de *Trizadero*, la categoría del autor o el lector no es neutral o ideal, sino que está sujeta a una posición social y cultural que responde a ciertos intereses. Por lo tanto, los lectores del manuscrito póstumo de Valente Reyes no aceptan tan fácilmente estar ante un texto fragmentado, sino que tienen que unir las piezas del manuscrito en apariencia desordenado y en esta acción se reactualiza o produce el texto según una perspectiva determinada.

Con este segundo plano introducido a la novela donde participan personajes que tratan de clasificar u ordenar el texto, considero que Segovia ha dado un giro a la escritura fragmentaria que lo unía, en un principio, a la corriente de Maurice Blanchot, y ahora presenta lo cercano de su propuesta a la perspectiva de Pierre Bourdieu sobre el concepto de campo intelectual y literario. Me parece importante resaltar que estas ideas aparecen traducidas en México casi de manera inmediata a su publicación en su lengua original gracias, en parte, a la función de la editorial Siglo XXI, que surge en 1965 con el propósito de difundir el pensamiento crítico y científico presentado con el máximo rigor académico³³. Así, el texto “Campo intelectual y proyecto creador” se encuentra en la recopilación conocida como *Problemas del estructuralismo* publicada en México en 1967 por la editorial mencionada y a un año de que se publicara en el número 246 de *Les Temps Modernes* en París. En la traducción de los ensayos colaboró Julieta Campos junto con Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia. Este apunte sobre la inmediatez de la publicación del texto de Bourdieu me permite regresar a mi tesis inicial de que los

³³ Siglo XXI Editores fue fundada en 1965 a raíz de la separación de Arnaldo Orfila Reynal del Fondo de Cultura Económica. Sus primeras publicaciones cubrieron principalmente teoría y ensayo.

escritores mexicanos en cuestión tomaron una postura respecto a la problemática del autor y repensaron los debates de su tiempo desde la creación y el ensayo.

Junto con el planteamiento de Bourdieu, Segovia cree que el lector o los lectores no son seres neutrales o inocentes en su acercamiento a la obra, pertenecen a ciertos grupos o funciones culturales que condicionan o direccionan el análisis de un texto por la existencia de “un inconsciente cultural” (Bourdieu 9). El autor y la obra son categorías de un sistema de valorización que permite su existencia y circulación, y no se conectan directamente con la sociedad sino a través de campos conformados por élites intelectuales y profesionales que lo definen y lo categorizan:

La relación que un creador sostiene con su obra, y por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (9).

Tomás Segovia replantea esta perspectiva desde el ámbito de la creación con *Trizadero* y lo hace con la exposición del comportamiento de dos personajes en su acercamiento al manuscrito de Valente Reyes: primero, se reproduce una carta a un supuesto editor, en la que Jorge Ernesto –el personaje que encuentra el manuscrito y pretende su publicación– trata de posicionarse dentro de un campo literario establecido; el segundo ejemplo es una parodia de un texto atribuido a Teodoro Stoffhücker-Rodríguez – el crítico académico– el cual pretende utilizar un lenguaje cuasi-científico y especializado para ordenar el texto fragmentario.

4.1.2 El editor y el académico, los otros autores

El campo literario –dice Bourdieu– es un sistema regido por sus propias reglas, es decir, es un cuerpo autónomo o que persigue su autonomía. Asimismo, estas reglas no se rigen por el valor económico sino a base de una competencia por una legitimidad cultural y un valor estético que no se identifica del todo con el sistema de mercado (17). Ahora bien, la existencia de un campo literario y artístico en cierto modo independiente permite la formación de un conjunto de profesionales que propician la existencia y circulación de la obra artística. Estos agentes constituyen un sistema de producción propio formado por agentes interdependientes pero a la vez jerarquizados y en una lucha constante con otros grupos de producción. En conclusión, este sistema transforma de manera profunda la relación del escritor y los lectores en el siglo XX. Por mencionar un ejemplo, aparece la importancia del “renombre de un escritor”, la cual le atribuye por consecuencia un valor a la obra independientemente de su propuesta o lectura.

Tomás Segovia en *Trizadero* entiende bien el sistema de producción al que pertenece la obra literaria. Para él, el lector es un sujeto atado a una posición determinada y a su entorno cultural, por lo tanto participa de la lectura del texto desde ese espacio: lector-crítico, lector-editor, lector-corrector, entre otras posibilidades. Lo anterior se evidencia en el comportamiento de Jorge Ernesto quien, después de encontrar el manuscrito y presentarlo a un potencial editor, lo primero que hace es describir la nueva obra del escritor dentro de una categoría literaria establecida. Observo que existe en este personaje una fuerte necesidad de justificar la existencia del manuscrito como continuidad de una tradición literaria canónica y asociarlo a figuras existentes y conocidas que indicaran a qué “corriente”, “grupo” o bien “estilo” pertenecería el “futuro” texto.

Estas justificaciones y asociaciones se encuentran en buena medida en razón de poder convencer al editor de la “validez” de la publicación del texto. Bourdieu aclara que para los tiempos modernos el editor ocupa el lugar del mecenas, por lo tanto, la existencia misma de la obra depende de su apoyo o aprobación (11). Dentro de la escala de relaciones del campo literario, Jorge Ernesto pretende también ocupar un lugar como prologuista según expresa al final de una extensa carta al editor: “Repito también, perdón por la insistencia, que me parecería práctico que adjuntara usted estas hojas a los cuadernillos, pues pienso trabajar con ellas, como ya le dije para redactar el prólogo de nuestra edición” (82). A partir de este momento, se develan los diferentes intereses y papeles que juegan los agentes que conforman el sistema de producción de una obra. Del valor que Jorge Ernesto pueda otorgarse al texto de Valente Reyes resulta la existencia de la obra, y como resultado, la oportunidad de insertarse dentro de un círculo literario como el recuperador, prologuista y comentarista del texto. La ecuación es sencilla: a mayor valor que él pudiera atribuirle al texto para convencer al editor, se derivaría un acrecentamiento en su posición dentro de su inmediato campo literario.

Entonces, como he mencionado anteriormente, las primeras interpretaciones de Jorge Ernesto de los dos títulos del manuscrito se dan en razón de que el potencial editor pueda ubicar al escritor dentro de la tradición literaria. A este agente no le importa que el planteamiento primero sea a través de asociaciones contradictorias mientras éstas sean representativas de varias corrientes poéticas. Así, *Trizadero* le suena a *Trilce* de César Vallejo, mientras que el otro título, *Almarío*, lo lleva a pensar en un homenaje a Lugones en *Lunario sentimental*. Con base en esto y en una representación irónica de su

comportamiento, Jorge Ernesto ya puede imaginar la construcción del libro y los poemas sin necesidad de haber leído el escrito:

Divagando de este modo en el silencio y la semipenumbra de mi ascética y armoniosa habitación, llegaba a imaginar con tanta vivacidad el tono, el estilo, la temática de aquellos versos desconocidos que casi me parecía que podría recitarlos de corrido y transcribirlos en mi memoria. Bien lejos estábamos entonces, mi querido don Jesús, de imaginar que *Trizadero-Almarío* pudiera ser un libro de prosa (45).

Como se puede observar en la cita, Jorge Ernesto interpreta los títulos de la obra según la categoría de poeta donde pretendía ubicar al escritor en cuestión para al final encontrar que ninguna de sus expectativas se cumplen: no es un libro de poemas, ni de crítica literaria, ni una novela: es un libro en contra de las presuposiciones de los lectores y críticos. Al final de la carta aparecen enunciadas dos cuestiones que Segovia añade al comportamiento del futuro prologuista. Primero, Jorge Ernesto le avisa al editor que se vio obligado a enviarle otra carta recomendando un libro de la Liga Revolucionaria de Mujeres Docentes al que califica de “obra pedagógica, aunque ingenua, redactada por la Liga y sin duda necesitada de grandes podas de estilo... (81)” Jorge Ernesto se disculpa por esta acción pero deja entrever la obligación que tenía con una de las autoras que le había dado la información sobre Valente Reyes. Posteriormente, en una posdata, Jorge Ernesto menciona que le ha llegado la invitación para un Congreso en Caracas donde se reunirá con el editor, lo que reafirma su pertenencia a un círculo académico determinado y las diferentes posiciones que los conforman. De estas dos últimas acciones con las que cierra la participación de Jorge Ernesto, concluyo que Segovia deja en claro un sistema de

producción que se mueve con una estratificación definida dentro del campo literario. Todos los participantes ocupan un lugar y son interdependientes pero no iguales, lo que ejemplifica la lucha de fuerzas dentro del campo intelectual del que habla Bourdieu. Jorge Ernesto le escribe al editor, lo trata de convencer a través de categorías que le otorguen un valor a la obra descubierta ya que la publicación le retribuirá inmediatamente, no necesariamente económicamente, sino en un valor simbólico: una mejor posición dentro de su campo.

El otro ejemplo que presenta Segovia se centra en otro agente del sistema de producción de una obra. Se exhibe el comportamiento y el lenguaje especializado del crítico académico asociado a las instituciones universitarias y literarias —en lugar de la labor periodística o la publicación de la obra como sería el primer ejemplo—, el cual se encuentra en la parte 6 de *Trizadero* bajo el nombre entre paréntesis de “Liminar”; asimismo, en el índice inicial se le otorga el nombre de “Ensayo de un modelo funcional de los fragmentos”.

En un extracto del diario de Valente Reyes se presenta la supuesta intención del autor de crear un texto fragmentario plagado de túneles con explosivos en contra de los intentos del lector-crítico literario de consagrar un solo sentido a la obra: “Tal vez de lo que se trata es de sembrar todo el texto de minas. Que cada vez que un crítico quiera tomar un camino interpretativo una explosión lo vuela en pedazos” (228). A esto se le unen dos hipótesis sobre el uso del prólogo del futuro libro, donde una de ellas consistiría en insertar un extracto de un texto perteneciente a un libro de arqueología y “hacerlo pasar por un prólogo aplicable a su propio volumen, como una especie de juego metafórico monstruosamente caricaturesco” (80). O bien, una segunda tesis es que el

prólogo fue escrito por Valente Reyes para responder a “burlas sangrientas de sus enemigos” (80).

En cualquiera de las tres referencias, la intención era burlar a alguien, responder a los “enemigos”, y de alguna manera esta oposición es hacia el “crítico”. Por lo que el libro de Valente Reyes pretendía ser una propuesta fragmentaria de la que no se pudieran “por ninguna razón” sacar conclusiones. Es así como la parte 6 conocida como “Liminar” es la que viene a ser ese prólogo perdido y donde Segovia hace uso de la ironía para mostrar una copia cercana al lenguaje propio y excluyente bajo principios formales del análisis literario estructuralista.

El estudio ficticio de Teodoro Stoffhücker-Rodríguez del Instituto Torres Bodet quiere clasificar “los trozos reunidos” a través de tablas semi-científicas y ecuaciones bajo el supuesto de que, “en efecto, subrayaremos una vez más que son las relaciones formales entre unidades del mismo nivel las que determinan la estructura de todo sistema significativo” (85). El crítico empieza por elaborar un sistema bajo el nombre de “tepalkat” –palabra náhuatl que refiere cuando una vasija de barro se encuentra rota en pedazos– con el propósito de distinguir cada fragmento del libro bajo iniciales y tratar de poner un orden: Cromático, Lineal A, Transpositivo o Neolineal, Protosistema, etc. Estas clasificaciones se localizan al final de cada capítulo pero tienen un valor accesorio en el orden o sentido de la obra. Más bien este capítulo es una parodia del análisis estructuralista como parte de los propósitos que introduce Segovia en *Trizadero*: evidenciar a los agentes que se atribuyen cierta autoridad para crear y dar un sentido u orden al texto. El capítulo “Liminar” da claves que al final no sirven para unir los fragmentos ya que al igual que la metáfora del tepalcate, las trizas de varias vasijas

siempre resultan en una unidad quebrada. En la siguiente cita se puede observar cómo la parodia llega a un extremo cuando se introducen fórmulas algebraicas para crear una estructura de análisis:

Aplicando a esta secuencia una sencilla regla del álgebra de Boole, encontramos que puede expresarse bajo la forma de un grupo estructural del que es una transformación mediante la regla del siguiente código:

E = número de estratos

N = número de narremas,

de donde:

I: $\frac{E}{N} = 1$; II: $\frac{E}{N} > 1$; III: $\frac{E}{N} < 1$; IV: è ; V: è.

Lo cual nos da la siguiente secuencia

III-III-I-IV-II-III

(es la estructura que denominamos T)

Tomemos ahora al azar otro fragmento cualquiera, por ejemplo el Fr. 5 la aplicación de nuestras reglas nos dará la estructura

III-II-IV-I-III-III,

Para la que obviamente no hay ninguna regla operativa que pueda correlacionarla con la anterior. El análisis muestra pues lo que la crítica diacrónica, como por lo demás cualquier otro método extrínseco, fenomenológico o dialéctico, no podría nunca encontrar sino como intuición vivencial indecible en la borrosidad del horizonte epistemológico (...) (88).

Es evidente que Tomás Segovia introduce esta parte como parodia más que una explicación en sí de la obra o los fragmentos. Asimismo, el tono de la cita ejemplifica muy bien el vocabulario que se usa durante este fragmento llegando a mencionar conceptos como la “totalización parasintética retroapriori” formulado por un tal Pérez López y el uso de ecuaciones (86). Como se puede observar, se hace un uso extremo y excesivo de nociones del análisis estructural que lleva al sinsentido y a la exageración.

La crítica a la creación de un uso exclusivo del lenguaje por parte del estructuralismo en la obra de Tomás Segovia no era algo nuevo. En 1968, seis años antes de la aparición de *Trizadero*, Segovia publica “Monsieur Lévi-Strauss y la pianola” en el número 19 de la *Revista de Bellas Artes*, resultado su texto de una conferencia que dio en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM dentro de un ciclo dedicado a discutir el estructuralismo a finales de 1967.

Segovia aborda la crítica al estructuralismo desde la postura de escritor y la escritura y la lingüística. El ensayo gira en torno al respetable Lévi Strauss y el estructuralismo, relacionados aquí con un invento poco respetable como ha sido la pianola. La definición de ésta en el texto es la siguiente: “un instrumento musical provisto de un “programa” en forma de estorboso rollo de papel que, sin parecerse nada a una partitura musical, ni mucho menos al fenómeno sonoro llamado *Vals de las horas* o *Mi querido capitán*, gobierna sin embargo la producción de ese fenómeno sonoro” (30). Desde este planteamiento se puede observar hacia dónde dirigirá el escritor sus comentarios. La pianola tiene un programa que es muy diferente a la obra de creación pero que pretende valer por la estructura que le da existencia. A través de un código de “hoyitos y rayitas”, la pianola creaba un lenguaje de sonidos y esto se relacionaba con el

estructuralismo en los intentos de descifrar ese código bajo el principio de “que nunca podré descifrarlo si no empiezo por sistematizar los datos, olvidándome por completo no sólo del aspecto del texto, sino hasta de su contenido y su significación...” (32). Ese sistema –continúa Segovia– sería susceptible de ser estudiado a través de un método formal y riguroso como el álgebra (35).

Segovia llega a la conclusión de que “la gran ambición del estructuralismo es efectivamente alcanzar para las ciencias culturales el estatuto de las ciencias naturales” (36). No obstante, Segovia vislumbra límites en estos intentos y los ejemplifica con el campo de la literatura donde lo anterior indicaría que el texto no dice otra cosa que su estructura, que se escribe para revelar reglas que hacen posible este acto, lo cual llevaría a la tentativa de crear una escritura estructuralista: “que sería como soñar, en lugar de sueños, interpretaciones psicoanalíticas de sueños, o como sentarse ante el teclado para producir, no vales y mazurkas, sino hoyitos y rayitas” (41). Segovia advierte del error y la diferencia que significaría “analizar un texto a sustituir un texto por su análisis; de hacer rollos de pianola para que toquen vales a tocar vales para que produzcan rollos de pianolas”:

Los estructuralistas tienen sin duda justificación para destrozarse la pianola a fin de encontrar el rollo que esconde –en repudiar la vivencia para encontrar la ley estructural, y el sentido para encontrar la significación. Tienen tal vez derecho incluso a asegurar que el destrozarse no importa porque luego la van a armar de nuevo –van a reintegrar la vivencia, el sentido, la historia. Pero donde parece hasta ahora que se equivocan es en creer que pueden volverla a armar desde dentro, desde la casilla donde se

aloja el rollo o más bien desde ese rolo mismo. Si las pianolas abrigan rollos en sus entrañas, los rollos parecen bastante incapaces de dar a luz pianolas. Porque vista desde esa oscura casilla, desde la bidimensionalidad de una tira de papel, incluso si de veras se la pudiese reconstruir, la pianola ya no es pianola: es un huevo, es un negativo de pianola –en el que no se oye la melodía. (42).

Me pregunto ¿cuál fue la reacción ante la clara y brillante conclusión de Segovia en el ciclo dedicado a discutir el estructuralismo en México en 1967? El ensayo no sólo evidencia las lecturas de Segovia de las discusiones de su tiempo (Saussure, Chomsky, Foucault, Barthes, entre otros) sino que muestra su capacidad de crítica y toma de distancia; su claridad para vislumbrar –aun estando ante corrientes de pensamiento actuales y en boga– los puntos contradictorios.

Considero que este ensayo y *Trizadero* pueden ser leídos conjuntamente y ver cómo el pensamiento de su autor se articula en un ejemplo a través de una obra de creación. El estudio del crítico Teodoro Stoffhücker-Rodríguez basado en un sistema estructural resulta accesorio y no puede llegar a discutir aspectos que propone el texto fragmentario en la metáfora de “tepalkat”. Asimismo, las fórmulas, las divisiones y ecuaciones no dan por resultado la obra o su sentido, resultan ser sólo un intento por buscar una estructura que es accesorio ante el valor de lo fragmentario. Por último, en *Trizadero* sucede algo parecido al lenguaje cuando Saussure propone que se articula sólo por las diferencias de sus partes, los capítulos que lo conforman son diferentes pero en esa relación reside su sentido y no en la lógica de un orden o clasificación de la diferencia.

De esta manera, *Trizadero* aterriza y ejemplifica varias ideas de Segovia sobre los agentes de producción del campo literario. El supuesto encuentro o existencia del manuscrito del escritor ficticio, el ya fallecido Valente Reyes, se convierte en un proceso de cuestionamiento a ciertas prácticas de asociación y categorización de los textos según la posición que asumen los agentes, desde quien encuentra el escrito, a quien se le concede el derecho del estudio introductorio, hasta el editor y el académico. Estos agentes y sus respectivas prácticas se califican dentro del texto como enemigos del escritor y envueltos en “El más grande embuste”³⁴ que refiere al proceso que conlleva la publicación, circulación y colocación de la obra dentro de un campo intelectual y literario determinado. Lo anterior le permite a Tomás Segovia abordar dos planos de discusión en *Trizadero* como ya había mencionado y considero un punto relevante en el análisis de este texto: por un lado se explora la esencia de un texto fragmentario al igual que Elizondo y Campos, pero también se añade una crítica a los otros autores del texto sin los cuales éste no tendría existencia. Segovia evidencia cómo se mueven los agentes del sistema de producción de la obra creando un registro de categorización forzado, accesorio y exagerado aun cuando están ante un texto que se resiste a ser ordenado, clasificado, e incluso a ser publicado.

Tomás Segovia regresa tiempo después a discutir la figura del autor, el papel del académico y las teorías literarias y del lenguaje en boga y lo hace desde un libro de ensayos. Esta vez se aleja de la creación para marcar una postura en su introducción sobre

³⁴ En la clasificación de la obra que presenta Jorge Ernesto, la parte que constituye su carta al editor conlleva este título (81). Tomás Segovia está jugando con estos personajes y sus intereses de publicar el texto encontrado.

cómo retomará estos temas al recuperar los apuntes de sus seminarios libres y “extraoficiales” en El Colegio de México durante 1978-1979.

4.2 El espacio de la traducción: una posición de escritura y teoría literaria

Poética y profética se publica en 1985³⁵ y recoge lo que el escritor llama disquisiciones sobre los temas que estaban circulando en el ámbito académico como el marxismo, el estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis. Su autor no trataba de ser un rebelde o escribir un anti-postulado sobre estas ideas sino de *participar* en los debates intelectuales de su tiempo. Siguiendo la postura de Adorno, el ensayo se revela en Segovia sin la necesidad de conclusión o totalidad, sino más bien en su intento por hacer de nuevo visible el objeto, de manera diversa y exponiendo su fragilidad (27-29). Busca abrir de nuevo el tema tratado y conocido a *otros* diálogos desde otras lenguas, culturas y perspectivas, lo que Liliana Weinberg reconoce como la poética del umbral o el principio de hospitalidad en la ensayística de Segovia (43).

En la introducción del libro, Segovia presenta su posición sobre la actitud desde la que son abordadas las ideas de su tiempo que han propiciado debates intelectuales y que han constituido a su alrededor un grupo de autores, formas y términos legitimados para referirse a ellas. Entonces, Segovia apela a posturas críticas y a la apertura del diálogo hacia las modas intelectuales y académicas, lo que es un punto esencial de este libro y a

³⁵ No omito mencionar que el texto es prácticamente imposible de conseguir (fuera del acervo bibliotecario), se reeditó por segunda vez en 1989 y se encuentra agotado en las librerías. Antonio Alatorre presenta la contradicción de esta situación en plena Feria del libro de Guadalajara cuando en 2006 le entregan a Segovia el premio Juan Rulfo: “Su bibliografía, para hablar con jerga editorial, consta de unos 50 títulos, y lo que sucede es que casi todos están agotados. Me gustaría saber cuántos de ellos se le ofrecen al lector en esta magna Feria del Libro (14).

su vez un rasgo característico y constante de su obra, como se vio con anterioridad en el ensayo de “Monsieur Lévi-Strauss y la pianola”.

Poética y profética plantea principalmente dos preguntas: cuál es la posición del autor y cuáles las características de un libro que discute sobre temas considerados como teorías del lenguaje, la literatura y las ciencias sociales en general –marxismo, psicoanálisis, estructuralismo–, sin adscribirse a ninguna de ellas, ni seguir sus pautas académicas para tratarlas. En su lugar, el autor propone cuestionar la categoría del agente autorizado a tratar con dichas disciplinas y se pregunta qué postura se le atribuiría a este personaje ¿teórico, académico, *amateur* o escritor? Se plantea también la temática y el formato de libro: ¿es de teoría literaria, un libro académico, un comentario, un ensayo? Para Segovia estas preguntas resultan sustanciales porque le permiten explorar terrenos legitimados, márgenes y límites impuestos a los que para él eran debates contemporáneos.

En primer lugar, Segovia se distancia de la figura del académico de los años setenta, visión que comparte con los del grupo de “solitarios/solidarios” de *Plural*, como Gabriel Zaid³⁶, grupo que presentan atrapado en *hábitos académicos* como el “temor paranoico al robo intelectual”, la pretensión de exclusividad y el uso exhaustivo de un tecnicismo que aleja a los lectores de intervenir en diálogos contemporáneos fuera del ámbito especializado:

Me temo que ese estilo se usa sobre todo, y casi siempre con éxito, para provocar en el lego un temor sagrado que lo disuadirá de toda tentación de intervenir en el debate y dejará bien clara la frontera infranqueable entre la

³⁶ La propuesta de Gabriel Zaid se puede seguir en los ensayos “Sobre la producción de elogios rimbombantes” y “La canalla literaria” entre otros recopilados en *Cómo leer en bicicleta* publicado en 1996.

autoridad y la falta de autoridad, cuya forma canónica es la frontera, institucionalmente vigilada y celosamente defendida por sus beneficiarios, de los grados académicos por cooperación ritualizada (12).

De esta manera, para Segovia es importante recalcar que el académico se ha convertido en un “autor/autoridad” que celosamente cuida con una forma y un estilo especial el acercamiento a la literatura y a la lengua. Posteriormente, Segovia anuncia que la forma de este libro prescinde de bibliografía, fuentes y referencias exhaustivas, lo que recuerda la crítica de Adorno a la cuarta regla cartesiana cuando en el afán de “no omitir nada” el conocimiento se ha transformado en una manera arbitraria donde hay que satisfacer una metodología bajo el principio de mostrar una continuidad lógica del pensamiento aunque a veces no se justifique (26). El ensayo se encuentra liberado de tener que mostrar integridad y continuidad de pensamiento, es más bien una redacción que experimenta, interroga, examina, penetra en su objeto con la reflexión y lo expone desde diferentes lados (27). En este sentido, Segovia se rehúsa a buscar conclusiones y referencias a la discusión en torno al lenguaje y a la literatura como si no quedara nada más que decir. Por el contrario, presenta su libro como una oportunidad abierta donde – dice– “las ideas más básicas más difundidas o más características de mi época” (13) serán abordadas desde una práctica de “divagación, o sea, vagar fuera de casa” (12). Con ellos, anuncia su incursión en lo que aparentemente son terrenos externos, temas ajenos y en la obra de *otros*, a los que tratará “sin ninguna erudición, sin ninguna calificación especial y aun sin ninguna autoridad” (13); no obstante, no pretende que se le considere como *amateur*, vagabundo errático o comentarista. La paradoja se encuentra en el mismo autor de este libro ya que Segovia está planteando un distanciamiento de un grupo mencionado

genéricamente bajo el término de “académicos” o “especialistas” a pesar de que él es un reconocido escritor y profesor de El Colegio de México, y que el libro es resultado de cátedras allí dictadas y financiado y editado por la misma institución:

Y es esto me pone en el riesgo de despertar, además de las iras del académico y del purista, las del conocedor, las del especialista, las del catequista, las del militante. Confieso en efecto que en estas páginas piso a menudo con temeridad terrenos que tienen dueño, o sea que tienen sus especialistas (11).

Segovia establece una distancia irónica con términos que de alguna manera también se dirigen a él como autor especialista y parte del cuerpo académico de El Colegio de México³⁷. Considero que una de las razones de este distanciamiento es porque Segovia está creando un personaje y experimentando con espacios abiertos de escritura más allá del crítico literario, el teórico, el académico o el escritor, sin perder la seriedad del análisis que la autoridad de los anteriores les otorga. En la introducción del libro, Segovia proyecta la búsqueda de espacios de “no-autoridad” –más allá de los que en él mismo de alguna manera también se encuentran representados– que permitan el diálogo y la confrontación del contenido de las ideas y, como extensión, también cuestionen prácticas académicas que se han convertido en un ritual autoritario. Es así como llega a la conclusión de presentar al traductor como el autor de este libro: “el punto de vista menos prestigioso y antiautorial” (20).

³⁷ Octavio Paz y el grupo de escritores alrededor de *Plural* compartían la visión de que el poeta no era un académico y persiguieron, en un principio, el ideal surrealista de “liberar el lenguaje”. Parte de este acercamiento y discusión se encuentra también en Segovia como él mismo indica en una entrevista con Christopher Domínguez Michael (10). Al igual que Paz, Segovia estaba en contra de la crítica estructuralista (Castañón 90).

En la perspectiva de escribir desde la posición del traductor, Segovia reconoce dos virtudes que se adaptan a sus intenciones. En un principio, el traductor no podría enunciar autoridad respecto a las ideas, para él es claro que el tema a tratar es sobre algo ya creado. En este caso, el traductor está liberado de justificar un origen, en su lugar, es consciente que las ideas circulan, son de *otros* y que le han sido prestadas para intervenir y ponerlas en diálogo con otras lenguas y circunstancias. A él corresponde buscarle a esas ideas sus otros sonidos y configuraciones. Asimismo, el traductor está autorizado a “vagar fuera de casa”:

Y por otro lado, se autoriza a la mirada a indagar en todos los temas que despierten su curiosidad, y esa mirada, aunque no deja de mirar desde la poesía, no mira por eso, mira por la curiosidad. Porque además, aunque intente ser una mirada no especializada, tiene que mirar algunas zonas especializadas, puesto que sigue siendo siempre una mirada polémica que no puede permitirse la trampa malvada de fingir que el enemigo no existe (20).

Esta aproximación al quehacer del traductor resume la perspectiva que buscaba Segovia para su libro: la de un autor curioso de las ideas de su tiempo, no especialista, pero consciente de la existencia de áreas especializadas que rodean al pensamiento, y del conocimiento que se requiere para acercarse a estos temas. Segovia da un ejemplo sobre lo que implicaría la traducción de una obra sobre lingüística –lo que se puede identificar con su propio quehacer como traductor de Roman Jakobson– donde el traductor se acerca y reconoce partes técnicas, pero esta actividad no bastaría para considerársele un militante de ellas. El traductor está a la espera de espacios de diálogo después de su acercamiento

directo a estas ideas donde puede introducir su propio pensamiento y réplica respecto al objeto conocido, tal como sería el libro en cuestión. Será un momento posterior y polémico donde el traductor pueda explorar los ecos y las réplicas que se han producido en el pensamiento propio a partir de la obra del *otro*, la cual conoce bien. Segovia convierte este quehacer “post-traducción” y “vagar fuera de casa” parte de la reflexión constante de sus ensayos, tal como nos explica:

Hace muchos años traduje un ensayo de Roger Munier. Muy temerariamente, porque el título mismo era ya una advertencia: “La escritura absoluta.” Se trataba de una lúcida meditación sobre la poesía de Rimbaud, en especial sobre el poema en prosa “Genio”. Traducir así bajo la égida (o la espada de Damocles) de esa lucidez me obligaba a ser especialmente consciente de lo que mi trabajo implicaba. Decidí pues, al final, consignar mis reflexiones sobre esa clase de trabajo y añadirlas en la publicación como un complemento y homenaje al autor (234).

Segovia se interroga acerca de la aportación que puede hacer un traductor a la discusión sobre las condiciones radicales de la poesía “no ya desde la teoría, sino desde la experiencia misma de la traducción” (234). El traductor se presenta así como un autor no especializado pero al mismo tiempo conocedor y, más aún, una parte sustancial de las reproducciones que sufre el texto que sin dejar de ser el “mismo” se convierte en “otro” por medio de la traducción. Como si fuera una paradoja o una contradicción, para Segovia, el texto se replantea en su copia, esto es, en su réplica.

4.3 El sextante y el proyector H: otras máquinas de la mirada

Al igual que Salvador Elizondo, Tomás Segovia privilegia en sus análisis y ensayos dos máquinas que coinciden con la necesidad de la mirada del observador para ponerlas en funcionamiento. Lo que le permite al escritor poder discutir la distancia que existe entre los objetos o la realidad, el lenguaje y el “Yo” que mira. A Segovia le interesa mostrar que sin importar la autorización del “Yo” para interpretar o dar sentido a la realidad, ese lenguaje es resultado de una distancia insalvable que media entre quien observa y el objeto.

Una palabra usada constantemente por Segovia es la de sextante. La primera referencia se encuentra en la columna de corta existencia en la Revista *Snob*. En el primer número comenta que ha decidido este nombre porque el sextante es un aparato “que sirve para determinar la posición del que lo usa, por relación a la posición de lo que observa” (33). El sextante es, en efecto, un instrumento de medición que se usa en la navegación y en la astronomía, y tiene la virtud de medir ángulos entre dos puntos distantes del horizonte y el sol generalmente, pero con base en este cálculo se puede posteriormente determinar la posición del observante. Para Segovia, la importancia de este aparato es que evidenciaba el lugar del “Yo” observador y, aún cuando tratara de dar una descripción objetiva de lo observado, ésta siempre sería resultado de una posición específica del sujeto que ve y luego convierte la imagen en lenguaje.

El sextante para Segovia es un símbolo utilizado para manifestar que el “Yo-autor” siempre se ubica en ciertas coordenadas, es decir, no hay discurso neutral, ni se puede desaparecer al sujeto que observa. Así, en el primer número de *Snob* y de acuerdo

con el giro que la revista quería introducir³⁸, Segovia define la posición y el tono del personaje que firma la columna:

Me propongo en ella ser todo lo “tétrico” que me dé la gana, sin miedo a que el Director me llame la atención, y con la esperanza de que este “tétrico entretenimiento” encuentre algún espíritu tan poco refinado como para preferirlo a Perry Mason o a Mandrake el Mago (33).

Tomás Segovia anuncia que buscaría temas no tratados abiertamente, tabús, lo que era denigrado como mala literatura, las novelas policiacas, entre otros temas. El personaje autor de la columna quiere ser controversial y cuestionar a su público en sus ideas consagradas. Por ejemplo, en el segundo número hace una crítica al libro del Marqués de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, y se pregunta a qué se debe la devoción contemporánea hacia un fenómeno que le resulta aburrido y falto de imaginación. El número tres se lo dedica a Gherasim Luca, poeta y teórico surrealista francés que le sirve de pretexto para criticar el lenguaje experimental que se ha fascinado con la forma y el instrumento en la poesía contemporánea francesa. Esto es sólo un preámbulo para introducir el concepto de “vanguardia académica”, la cual, en lugar de romper formas, se ha atrapado en ellas.

Estos dos ejemplos muestran cómo la columna “Sextante” introduce temas y los analiza desde la perspectiva particular del autor. La opinión del “Yo”, su visión de las cosas y su posición contradictoria son las características propias de esta columna tal como

³⁸ Segovia usa un tono y ciertas temáticas de acuerdo con el propósito de *Snob* que era tratar los temas no discutidos como el incesto, las drogas y los fetiches. En general, la revista buscaba introducir vertientes nuevas en la cultura literaria mexicana de los años sesenta.

lo había anunciado Segovia al utilizar el nombre de este instrumento como metáfora de su columna. Lo importante es que este aparato nos dice dónde está parado nuestro sujeto en relación con los objetos que observa.

De alguna manera, el proyector H –presentado en *Poética y profética* en 1985– es un aparato que también refiere la posición del “Yo” respecto del mundo. Segovia lo justifica al principio del capítulo “Modo de empleo del proyector H”: “He tenido la ociosidad de hacer un dibujito, para mostrar que, si vamos a hacer metaforizaciones de cuarto oscuro, resulta más esclarecedor hablar no sólo de cámaras, sino también de proyectores” (119). El nombre responde a un homenaje de Tomás Segovia a la teoría lingüística de Louis Hjelmslev aclarando que no es una representación literal sino la propuesta de una discusión filosófica con este modelo.

El proyector tiene una pantalla que se interpone entre los “seres humanos” que observan y el “mundo”, el cual es común y exterior a esos sujetos. El lenguaje ocupa un lugar especial porque resulta de imaginarse y “representar” ese mundo con el propósito de comunicar esas imágenes. Un punto esencial es que entre el mundo y el laboratorio donde se encuentra el “Yo” que observa existe una distancia insalvable; por lo tanto, el lenguaje que resulte de ese laboratorio siempre será una “praxis” que no puede ser aplicable en términos generales (120). Por lo tanto y bajo la lupa de este proyector, Segovia concluye:

Quiere decirse que los hombres no sólo manipulan su relación con el “mundo objetivo” convirtiéndola en una praxis e instituyendo una cultura particular; también manipulan, en el espacio de cada uno de sus lenguajes, la relación entre sus códigos y la imagen del mundo que su praxis y su cultura proyectan en una pantalla que llamaré del “sentido” (122).

Bajo el principio del proyector H no sólo sería imposible desaparecer al sujeto que observa y las coordenadas particulares desde las que habla, sino a la cultura y el “sentido” que se crean a partir de esa posición. Entonces, desde el momento que un sujeto emite un discurso, éste manifiesta una imagen particular del mundo y una interpretación de la misma. Por lo cual, de ninguna manera se podría hablar de un terreno objetivo donde media una pantalla y el procedimiento empieza desde un ojo específico que mira.

Ambas máquinas que presenta Segovia le sirven para indicar que cualquier discurso está emitido desde una posición específica del sujeto que lo enuncia. La cual también responde a una jerarquía dentro de un campo determinado. Entonces, cuando se trata de dar sentido a un texto, las coordenadas donde se ubica su agente productor no son neutrales o inocentes. El texto se aborda desde cierta perspectiva y se observa desde cierto ángulo de acuerdo con la escala donde se encuentra el sujeto. Asimismo, con *Trizadero*, se evidencia que estos intentos por interpretar o dar unidad al texto responden a factores externos como la lucha de fuerzas y la escala de posiciones dentro del campo literario.

El sentido del texto está condicionado a esta posición y, dentro de ello, el agente que Segovia utiliza constantemente como ejemplo es el lector-académico. El lenguaje del académico y su interpretación del texto no se pueden separar de la explicación anterior de las máquinas. Él ve y observa desde un “Yo” bien ubicado dentro del mapa cultural y desde ahí enuncia un sentido particular.

La crítica al sujeto académico y a la creación de un lenguaje cuasi-científico no pasó desapercibida en su época y causó polémica tal como se puede seguir en las cartas entre Tomás Segovia y José Pascual Buxó, publicadas en 1979 en el volumen 3, número

31 de *Vuelta*. A raíz del comentario de Segovia publicado dos números antes en la revista sobre la publicación de la *Introducción a la poética de Roman Jakobson* de Pascual Buxó, este último le reclama a Segovia su crítica contra el estructuralismo y el “terrorismo intelectual” que Segovia observa a raíz de que estos estudios se convirtieran en una moda. En general, y como he mostrado, esta postura de Tomás Segovia es constante y a pesar de que Buxó le recuerda que es traductor de muchas de esas obras de las que él reniega. Segovia insiste en criticar la solemnidad de adoptar al estructuralismo o cualquier otra teoría sin ver sus límites y tomar una distancia, tal como manifiesta en su respuesta:

Hay sin embargo un punto que me parece que vale la pena aclarar. Hablas de “mi reciente militancia” en el movimiento que tú defiendes y te escandalizas de lo que consideras mi “súbito cambio” Me parece significativo que creas en esa “militancia” tan sólo porque he traducido y estudiado a los estructuralistas. Eso me muestra que para ti no es posible estar fuera de una “militancia” y a la vez concederle la palabra, incluso ayudarla a hacerla oír y sobre todo tratar de entenderla. Sí, he estudiado y traducido a los estructuralistas desde hace muchos años, pienso seguir haciéndolo siempre que me parezca que valga la pena, y a la vez lo he hecho siempre críticamente y sin militar ni con ellos ni contra ellos (50).

Para Segovia existe una clara diferencia entre la militancia y la traducción. El traductor es libre, conocedor y crítico tal como propone en *Profética y poética*. Es el que puede “divagar fuera de casa” e interrogar otras culturas, discursos y teorías y replantearse los en una lengua propia. Este planteamiento constituye uno de los tantos intentos por buscar espacios de enunciación más abiertos y libres dentro del campo

intelectual donde se interrogue la jerarquía de fuerzas y posiciones. Posteriormente y hasta la conclusión de su actividad literaria, Tomás Segovia pensará en la posición del profesor universitario jubilado o bien a través de ediciones alternas de sus libros sostenidas en sus propios talleres de impresión y sus manos de artesano.

Conclusiones

Salvador Elizondo, Julieta Campos y Tomás Segovia son pensadores activos y contemporáneos de los debates literarios, intelectuales y culturales de su tiempo. Primero, son lectores incansables de una producción literaria y de reflexión más allá de las fronteras geográficas gracias al campo cultural en el que convivieron en la Ciudad de México. Su obra coincide con empresas culturales e intelectuales ambiciosas como fueron *Plural* y *Vuelta* y el surgimiento de Siglo XXI Editores, las cuales lograron la inmediatez en la comunicación de ideas. Los tres escritores fueron colaboradores asiduos de estos y otros proyectos culturales desde la conformación de los cuerpos editoriales hasta el aporte significativo de fragmentos de sus obras de creación, estudios preliminares, sus traducciones y sus ensayos. Es decir que considerarlos sólo bajo la categoría de escritores sería un error ya que se adentran en áreas hoy conocidas y segmentadas académicamente como fueron la lingüística, la teoría literaria y la filosofía.

En la obra de los tres existe un diálogo con la estética de la escritura, el uso del lenguaje y los agentes que rodean el acto literario, el cual empieza en la obra creativa y se extiende en su ensayística. Pienso que ha sido esencial señalar las diferencias y las particularidades con los que se acercan a estos temas porque evidencian una actividad de pensamiento original que se adelanta a debates todavía pendientes en los estudios literarios. El campo cultural y literario es un testimonio fehaciente de que los medios estaban dados para pensar en puntos de contacto y aceptar la recepción del *nouveau roman*, la obra de Maurice Blanchot, o bien, el debate de la muerte del autor que consagró Roland Barthes en el contexto mexicano. Como resultado de este planteamiento,

Elizondo, Segovia y Campos, cada uno a su manera se desprenden del punto de partida y evidencian la falacia de la muerte del autor –una función cultural e ideológica consolidada en la percepción del sentido de la obra literaria en el siglo XX.

Los tres escritores usan la estrategia de partir de un modelo estético en auge como fue el *nouveau roman* y desde ese lugar reconfigurarlo. Las novelas de Elizondo, Campos y Segovia comienzan siguiendo las características que distinguían esta estética, por eso, miran el acto de escritura como tema principal, fragmentan la historia para brindar varias posibilidades al lector y diluyen a los personajes para dar lugar al surgimiento del lenguaje autónomo. Lo que constituye un primer momento de esta novelística donde se intenta liberar el concepto de autoridad por medio de la desaparición del autor y al mismo tiempo propiciar el surgimiento del lector como una entidad del texto que valida sus diferentes interpretaciones. Ahora bien, los escritores mexicanos anuncian un segundo momento: la fusión del autor con el personaje y el receptor, y con ello, la primacía de la subjetividad. Advierten que no sólo el “Yo” no desaparece sino que además éste nunca puede alcanzar la objetividad. La realidad se observa por medio de un lente que da cabida solamente a una individualidad y, a partir de allí, se construye un mensaje. Es así como en la ambicionada mirada al acto de la escritura, el “Yo” no logra distanciarse de la obra que observa y que él mismo está construyendo porque el lenguaje no deja de tener su huella y su manera particular de “estar en el mundo”. Las máquinas que usan Elizondo y Segovia como metáfora de la experiencia del lenguaje evidencian que la obra de creación no reflejan la realidad o el objeto observado sino que únicamente nos dan la posición desde la que observa el “Yo”.

Resulta para los tres escritores imposible poner límites entre la ficción y la realidad –ambas referidas por el lenguaje subjetivo de quienes observan. Se crea una interdependencia entre estos mundos que reafirman desde la ficción la existencia de un sujeto “real” y viceversa: el escritor nos da unos personajes que nos regresan a sí mismo siendo imposible desvanecer su función en la escritura. Mirar el acto narrativo como el tema a contar propicia que se diluyan los márgenes que separan a los personajes de los entes “reales” que leen y observan desde fuera. El lector en un principio era llamado para formar varias versiones sin la necesidad de establecer *un* solo sentido, sin embargo, se va acercando a ese mundo subjetivo que interroga su existencia y que lo invita a escribir y escoger *su* propia historia. La cual, como sucede en las novelas de Julieta Campos, de alguna manera expone su propia biografía y sus heridas abiertas a través del lenguaje, la estructura y los personajes. Escribir es un acto solitario que se dirige a otras individualidades.

Elizondo y Campos dan un paso más para anunciar y teorizar sobre el surgimiento de un nuevo género literario propiciado por la recepción de la *nouveau roman* en México. Elizondo lo llama “autocrítica literaria” y, en el caso de Campos, sería un “autorretrato” o una “autobiografía” parte del movimiento de la “nueva nueva novela” donde observar al que escribe es mirarse a sí mismo y con ello se reafirma la existencia individual. En la isla secreta que propone Elizondo en “Log” el personaje, el autor y el lector son uno mismo la igual que en la Isla del Caribe de Campos. Ambos se alejan de la propuesta de Blanchot que pedía escribir desde la tercera persona del singular: “Él”. En Elizondo y Campos, el autor no sólo no desaparece sino que revive con su texto y, aún más, en su escritura se encontrarían sus más hondas búsquedas.

En la obra de los tres autores, el autor nunca ha estado muerto y, lejos de proclamar esta falacia, intenta entender la función de esta figura. Cercanos a Pierre Bourdieu, confirman que el autor tiene una función dentro de un campo cultural y literario consolidada y actual para analizar la literatura del siglo XX. Campos la duplica y en esta acción reconoce que el autor tiene un género, femenino o masculino, es decir, tiene una categoría otorgada por su mundo cultural que le confiere un lugar específico desde donde habla y escribe. La subjetividad del lenguaje para Campos no es una afirmación inocente ya que la escritura queda reducida a una perspectiva otorgada ideológicamente por la posición que ocupa el autor en el campo cultural y su manera particular de “estar en el mundo”. Por su parte, Segovia también multiplica la función del autor de acuerdo con el campo literario, y así, descubre máscaras que reafirman la existencia de esta función como son el editor y el académico. Estos personajes como lectores especializados interpretan e imponen un sentido al texto cerrando sus *otras* posibilidades, contrario al propósito de fragmentar la estructura.

Para los escritores mexicanos no bastaba anunciar “la muerte del autor” y desaparecerla en la estructura aparente de la novela cuando ésta es una función esencial en la manera de entender el texto, su circulación y publicación en nuestros tiempos. Elizondo, Campos y Segovia dejan un testimonio de la existencia del autor y advierten la complejidad de esta función en el entramado cultural. Es así como Segovia emprende la búsqueda de otros espacios que puedan contrarrestar la autoridad que rodea al acto de escritura, lectura e interpretación. Propone escribir y pensar desde el espacio de la traducción como un punto abierto al contacto de *otras* ideas pero que, al entrar en contacto con otro lenguaje y contexto, adquieren sentidos inesperados. Campos también

coincide usando el género de la reseña: escribir al margen de *otros* libros. El diálogo se inicia con referentes conocidos y explícitos de *otros* textos y autores pero, en realidad, el “Yo” busca como propósito último reflejarse y apropiarse de ellos. Campos confiesa que *su* escritura es la “sobreabundancia” de ideas que se genera a partir de la lectura de libros ajenos. Sus aproximaciones a los *otros* han pasado por el mapa geográfico que la acompaña. Se lee, se escribe y se piensa a partir del imaginario y la memoria de la Isla, es decir, desde la presencia del “Yo”.

Ahora bien, regresando a la controversia inicial sobre si hay o no teoría literaria en Latinoamérica es cierto que Elizondo, Campos y Segovia no escribieron desde esta categoría o pretendían valer por teóricos pero participan en polémicas que hoy están dentro de esas acepciones. Entonces, resulta importante recordar que la conformación de una teoría literaria ha sido un fenómeno *a posteriori* que se ha dado en el ámbito universitario y académico principalmente. Mientras que Elizondo, Campos y Segovia son ejemplos de la contemporaneidad de las ideas y conforman una historia del intercambio cuando éstas circulan en medios diferentes y anteriores a las compilaciones de la teoría literaria del siglo XX. La propuesta inicial de regresar la fecha a los ensayos de los escritores mexicanos permite recuperar los debates y las polémicas de “la muerte del autor” y la escritura cuando están en auge y desde espacios de intercambio como fueron las revistas.

Elizondo, Campos y Segovia incursionaron en el pensamiento de la obra literaria y sus categorías de una manera original y en diálogo con discusiones canónicas, lo que obliga a abrir los márgenes de estas últimas y descubrir respuestas que se generaron al otro lado del Atlántico y más allá de las fronteras y formas del pensamiento europeo. Las

obras de los tres escritores mexicanos invitan a replantearnos la historia de las ideas y el corpus que conforma la teoría literaria y, con ello, aceptar que las ideas viajan, se reescriben y arman sus propios mapas.

Bibliografía primaria

- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1992. Print.
- El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969. Print.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*.
Barcelona: Paidós, 1994. Print.
- Campos, Julieta. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. México: Joaquín Mortiz,
1974. Print.
- El miedo de perder a Eurídice*. México: Joaquín Mortiz, 1987. Print.
- Obras reunidas I. Razones y pasiones. Ensayos escogidos I*. México: Fondo de Cultura
Económica, 2011. Ibook.
- “Los escritores y la crítica”. Coords. Olbeth Hansberg y Julio Ortega. *Crítica y
literatura. América Latina sin fronteras*. México: Universidad Nacional Autónoma
de México, 2005: 18-20. Print.
- Elizondo, Salvador. *El hipogeo secreto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
Print.
- Camera Lucida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- Teoría del Infierno y otros ensayos*. México: El Colegio Nacional, Ediciones El
Equilibrista, 1992. Print.
- S. Nob*. México: Editorial Aldus, 1962. Print.
- “El mamotreto”. Ed. Paulina Lavista. *Diarios 1967-1971. Letras libres* 10.115 (2008).
Web 25 marzo 2015.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967. Print.
- Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores, 1967. Print.

- El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973. Print.
- El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Print.
- “Entrevista con Octavio Paz. Publicada en El Excelsior el 16 de agosto de 1972”. Eds. Marie-José Paz, Adolfo Castañón y Danubio Torres Fierro. *A treinta años de Plural (1971-1976). Revista fundada y dirigida por Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- Cartas a Tomás Segovia, 1957-1985*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Print.
- Rabinow, Paul. *The Foucault Reader*. Nueva York: Pantheon Books, 1984. Print.
- Segovia, Tomás. *Trizadero*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Print.
- Trilla de asuntos: Ensayos II*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990. Print.
- Sextante. Ensayos III*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991. Print.
- Poética y profética*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- “Con los mejores deseos”, *Fractal* 6.23 (2001): 11-26. Web 25 marzo 2015.
- “Respuesta a José Pascual Buxó”. *Vuelta* 3.31 (1979). Web 25 de marzo 2015.
- “Monsieur Lévi-Strauss y la pianola”. *Revista de Bellas Artes* 19 (1968):30-42. Web 25 marzo 2015.
- Sollers, Philippe. *Writing and the experience of limits*. New York: Columbia University Press, 1983. Print.
- Tel Quel, *Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral, 1971. Print.

Bibliografía secundaria

Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11.*

Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003. Print.

Aguilar Mora, Jorge. *La otra Francia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Print.

Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana: Vol. 1*. México: Planeta, 1998. Print

Asensi Pérez, Manuel. *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructuralista francés*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006. Print.

Bareiro-Saguier, Rubén. “Octavio Paz y Francia”. *Revista Iberoamericana* 37. 74 (1971): 251-264. Print.

Barrón, Daniel. “‘En cada momento debes estar preparado para la muerte’: Entrevista con Jorge Aguilar Mora”. *Homozapping* 22 septiembre 2013. Web 25 marzo 2015.

Beard, Laura. “Discordant identities and disjunctive authority in a perverse narrative: Julieta Campos’ *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. Ed. Sara Castro-Klarén. *Narrativa femenina en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana, 2003: 221-235. Print.

Bell, Steven M. “Writing (the Body of) Literature, Juan Garcia Ponce and Salvador Elizondo: Texts and Contexts”. Tesis. University of Kansas, 1984. Print.

Benedetti, Carla. *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Trans. William J. Hartley. New York: Cornell University Press, 2005. Print.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998. Print.

- Berry, R.M. "Metafiction". Eds. Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012: 128-140. Print.
- Bersani, Leo. *The Death of Stéphane Mallarmé*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Print.
- Bilbija, Ksenija. "Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina de Julieta Campos: ¿es Sabina lista para el diálogo?" *Revista Chilena de Literatura*. 43 (1993): 137-146. Print.
- Bordieu, Pierre. "Campo intelectual y proyector creador". *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2000: 9-50. Print.
- "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios* 25-28 (1989-1990): 20-42. Print.
- Bradú, Fabienne. "Estudio Preliminar. Una escritora singular". Julieta Campos, *Obras reunidas I. Razones y pasiones. Ensayos escogidos I*. Comp. Fabienne Bradú. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Ibook
- Boym, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. Print.
- Bru, José. *Acercamientos a Tomás Segovia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005. Print.
- Bruce-Novoa, Juan. "La Sabina de Julieta Campos en el laberinto de la intertextualidad". Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán, 1985, 83-110. Print.

- Burke, Seán. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. Print.
- Castañón, Adolfo. "Entrevista con Salvador Elizondo. Los secretos de la escritura". *Revista de la Universidad* 26 (2006): 58-66. Web 25 de marzo 2015.
- "Tomás Segovia. Alabada sea la artesanía". *Revista Universidad de Antioquia* 307 (2012): 88-92. Web 25 marzo 2015.
- Colina, José de la. "Mis días de viaje en la nave de los locos (Recuerdo de Plural)". Eds. Marie-José Paz, Adolfo Castañón y Danubio Torres Fierro. *A treinta años de Plural (1971-1976). Revista fundada y dirigida por Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, 32-36. Print.
- Corral, Rose. *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México, 2006. Print.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica. *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*. México: Casa Juan Pablos, 2006. Print.
- Cusset, François. *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Print.
- Domínguez Christopher, Michael. "Luz de aquí". *Letras libres* (2011) Web 25 marzo 2015.
- El Colegio de México. *Tomás Segovia. Premio Juan Rulfo 2005. Boletín Editorial* 119 (2006). Print.

- Ette, Ottmar. “*Mobile mappings* y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo”. Ed. Julio Ortega. *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid: Iberoamericana, 2012: 15-34. Print.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1977. Print.
- Flores, Malva. *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores, 2005. Print.
- La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 1970. Print.
- Fuentes, Carlos. “Seis cartas de Carlos Fuentes a Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana* 37.74 (1971): 17-28. Print.
- García Flores, Margarita. “Elizondo: la novela del solipsismo”. *Hojas de crítica* 32.8 (1969): 12-14.
- Glantz, Margo. *Onda y escritura en México: Jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971. Print.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina”. *Hispanoamérica: Revista de literatura* 28 (1981): 29-40. Print.
- Guerrero, Gustavo. “Del mito a la historia. París y la literatura latinoamericana”. Coords. Olbeth Hansberg y Julio Ortega. *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005: 169-182. Print.

- Guillén, Claudio. "El sol de los desterrados: literatura y exilio". *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets editores, 1998: 29-97. Print.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos". *Iztapalapa* 23.52 (2002): 142-148. Print.
- "El paso a la textualidad en *Camera Lucida*". *Revista Iberoamericana* (2009): 235-242. Web 25 marzo 2015.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. "Julieta Campos y la reflexión sobre la escritura". *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998, 389-396. Colección cuadernos. Print.
- Hill, Leslie. *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch*. New York: Continuum, 2012. Print.
- Kacandes, Irene. "Experimental Life Writing". Eds. Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012: 380-392. Print.
- Kauppi, Niilo. *The Making of an Avant-Garde. Tel Quel*. New York: Mouton de Gruyter, 1994. Print.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. Print.
- Logie, John. "1967: The Birth of 'The Death of the Author'". *National Council of Teachers of English*. Mayo 2013. *University of Minnesota Digital Conservancy*, Web 24 Feb 2015.

- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán, 1985: 47-54. Print.
- Martínez-Zalce, Graciela. "Nostalgia del mar, collage de voces en torno a Sabina". Ed. Luzelena Gutiérrez Velasco. *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010: 59-75. Print.
- Marx-Scouras, Danielle. "The *nouveau roman* and *Tel Quel*". Eds. Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012: 89-100. Print.
- Meyer-Minnemann y Katharina Niemeyer. "Sobre la recepción del estructuralismo en México". *Iberoamericana (1977-2000)* 20.2 (1996): 5-21. Print.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. Ed. Eugenia Huerta. México: El Colegio de México, 2010. Historia mínima. Print.
- Niemeyer, Katarina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- Ortega, Julio. "Noticia". Ed. Julio Ortega. *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid: Iberoamericana, 2012: 9-14. Print.
- Oviedo, José Miguel. "Trizadero de Tomás Segovia: ¿quién escribe qué?" (1975): 61-69. Web 25 marzo 2015.
- Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. Barcelona: Montesinos, 1980. Print.
- Pereira, Armando. *La generación de medio siglo. Un momento de transición de la cultura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Print.

- “La Generación Medio Siglo”. *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Colección cuadernos. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998. 127-132. Print.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Print.
- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela latinoamericana en el último tercio del siglo xx. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arco Libros, 2009. Print.
- Ramos de Hoyos, María José. “Julietta Campos”. *Enciclopedia de Literatura Mexicana*. Web 25 marzo 2015.
- Rosado, Juan Antonio y Adolfo Castañón. “Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios”. Coord. Manuel Fernández Perera. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008: 261-310. Print.
- Ruffinelli, Jorge. “La crítica en México: ausencias, proyectos y querellas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16.31-32 (1990): 153-169. Print.
- Rooney, Ellen. “The literary politics of feminist theory”. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 73-95. Print.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette: Purdue University Press, 2009. Print.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Print.

- México En 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Print.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007. Print
- Urrutia, Elena (coord.) *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres, Colegio de México, 2006. Web 25 marzo 2015.
- Verani, Hugo. “Julieta Campos y la novela del lenguaje”. *Texto crítico* 5 (1976): 132-149. Print.
- Weinberg, Liliana. “El don del ensayo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39 (2010): 41-60. Web 25 marzo 2015.
- Weiss, Jason. *The Lights of Home: a Century of Latin American Writers in Paris*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Weldt-Basson, Helene Carol. *Subversive Silences. Nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*. Cranbury: Associated University Press, 2009. Print.
- Zapata, Juan Manuel. “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y literatura* 60 (2011): 35-58. Web 25 marzo 2015.