

TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA DE JULIETA CAMPOS: ¿ES SABINA LISTA PARA EL DIÁLOGO?

Ksenija Bilbija

University of Wisconsin-Madison

Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina es un texto abierto, al mismo tiempo novela y ensayo crítico sobre la novela. “Todas las novelas se fabrican poniendo, entre dos o tres núcleos o situaciones claves o significativas, una inmensa cantidad de relleno” (p. 51)¹. El propósito de Julieta Campos es suprimir el relleno y quedarse en el acto narrativo y en el proceso de la creación del mismo acto. Visualmente, el texto se ofrece como una entidad única, ya que no hay párrafos, capítulos, puntos y apartes, nada que rompería su uniformidad. En *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* no hay personajes tradicionales porque todos los personajes que aparecen están “conscientes” de su existencia imaginaria, ya que todos son productos de la mente de la voz narradora. Todos llevan máscaras, representan papeles asignados y se mueven en el escenario hecho de las palabras. El lector, entonces, se enfrenta con el espacio imaginario perfecto, y a lo largo de la novela, la narradora —que a veces se identifica con Julieta Campos— lo recuerda que está ahogado en el mar de palabras y no en el mar real.

La escenografía del libro consta de un hotel, de un promontorio y del mar. El hotel tiene por lo menos dos terrazas. Desde la más baja, una mujer mira hacia el promontorio. El espacio de ella se llama El mirador. Desde una de las terrazas más altas del hotel, un escritor no deja de mirar con sus prismáticos o con un largavista preciso hacia El mirador y tal vez hacia el promontorio. Su espacio es denominado El laberinto, y tiene el privilegio de un “cuarto propio” al que otros no tienen acceso ya que “a la entrada del pasillo angosto que bordea el acantilado y conduce a esa habitación hay una advertencia: PRIVADO” (p. 21). En el promontorio, tal vez, está la esfumada y solitaria figura de una mujer que mira hacia el mar y está al punto de sacar una foto. Este gesto marcaría el fin de sus vacaciones. El resto del escenario es el mar.

Empecemos con el hotel. “Un hotel sería la mejor localización simbólica de la vida” (p. 31), comenta la voz narradora de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. “Un hotel es un lugar de paso” (p. 79), continúa la misma voz después de casi cuarenta páginas, esperando haber distraído al lector. Veamos, entonces, cómo es que el hotel se identifica con la vida, especialmente con su parte consciente, con lo que suele llamarse la realidad.

El hotel Mirador de Acapulco era parte de una realidad objetiva². La ficción de Julieta

¹Julieta Campos, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (México: Joaquín Mortiz, 1978). Las referencias sucesivas a citas de esta edición aparecerán en el texto con el número de página entre paréntesis.

²El hotel de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* es la escenografía e indudablemente recuerda a todos los hoteles del mundo. Sin embargo, este hotel tiene un referente particular y real, un hotel en Acapulco que a Anaís Nin le pareció un laberinto.

I had been told there were only two hotels in Acapulco: the *Las Americas*, which was for tourists and had dancing, a jazz-band, a big pool; and the *Mirador*, which was a Mexican family hotel. I chose the *Mirador* to be with Mexicans, and fortunately so, because it was also the most

Campos revela otras propiedades de ese hotel, lo hace auténtico en su zona subjetiva, lo transforma en el símbolo de la vida, de la tradición y de la historia en la que moramos³. “Siempre llevamos a nuestros lares”, dice el viejo proverbio, y de veras, la narradora de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* puebla el hotel con los dioses de nuestra civilización, respetando la jerarquía existente. ¿Por qué el escritor vive en los estratos más altos del hotel, por qué es su cuarto PRIVADO, y cómo es que la visión de su terraza es diferente? ¿Por qué, por otra parte, la escritora está en la terraza inferior, por qué no tiene su “cuarto propio”, y por qué se identifica con la mujer del promontorio sintiéndose como el títere que alguien maneja?

En la verticalidad de cualquier edificio se distinguen y contrastan sus lados opuestos, el techo y el sótano. Por un lado, el techo, que aspira hacia el cielo —el principio activo masculino y lo espiritual— se relaciona con la racionalidad y lógica, por otro lado, el sótano, dirigido hacia la tierra —el principio pasivo femenino y lo material— se relaciona con la irracionalidad⁴. Traducida esta jerarquía al espacio del hotel, se hace obvio por qué el escritor está en un piso superior al de la escritora.

La ley que rige en el hotel es la ley del Padre, la ley de la falocracia. Según tal esquema el hombre tiene el poder de crear (y controlar) la historia y la cultura. El hombre de El laberinto es un escritor, así que su papel es aún más directo ya que puede elegir lo que va a anotar en su libro; de él depende qué será codificado para el futuro; él cree poseer la Palabra. Ha entrado en El laberinto con el cuaderno y lápiz, esperando atrapar la Verdad, y más que todo, escribir un *bestseller*.

En la creación del *bestseller* se hace indispensable una buena historia y son varias las que tiene a su disposición. Puede hablar de “un playboy típico del subdesarrollo” (p. 28) y su madre orgullosa que siempre está en algún lugar desde el que puede admirar a su hijo. O puede escribir sobre la muchacha más bella y más delgada del hotel, la que se reúne todas las noches con su amante del bigote impecable. Tal vez algunas muchachas en flor llamen su atención (p. 80). Cualquiera que sea la trama, será condimentada con los “personajes femeninos frágiles” (p. 52) y con mucha violencia. Su novela tendrá “la ternura viril y el sexo y el erotismo y la política y el cerebro” (p. 132). Quizá, repite la narradora varias veces, quizá así como lo hizo Truman Capote. Ser objetivo, traducir la realidad sin traicionarla. ¿Y cómo lo hizo Capote? ¿Produjo un relato objetivo? Pasó meses y casi años investigando el sórdido crimen del Medioeste norteamericano. Entrevistó a todos los parientes de la familia masacrada, platicó con los amigos y conocidos que en algún tiempo de su vida tuvieron contacto

beautiful. It was situated high on a rocky mountain, overlooking the boiling gorge into which young Mexican divers leaped, dangerously and dramatically. [...] I walked through a labyrinth of steps and tiled passageways to my own cottage. It had a terrace, with a hammock swinging gently, as if awaiting me.

La descripción del hotel Mirador de Acapulco proviene del *Diario* de Anaís Nin. (Gunther Stuhlmann, ed., *The Diary of Anaís Nin 1944-1947*, (New York and London: Hartcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 223). La relación fue establecida por Juan Bruce Novoa en su artículo “La Sabina de Julieta Campos en el laberinto de la intertextualidad” en *La sartén por el mango*, ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Río Piedras: Huracán, 1984), pp. 83-109.

³Para el psicoanalista Carl Gustav Jung “the square (and often the rectangle) is a symbol of earthbound matter, of the body and reality” lo cual apoya mi idea de que el hotel de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, puede tomarse como el símbolo de la realidad. Carl G. Jung, *Man and his Symbols* (New York: Doubleday & Company Inc., 1972), p. 249.

⁴Para más información sobre las asociaciones simbólicas ver el libro de Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1969), pp. 428-431. Además, basta recordar los sintagmas cristianos sobre el Padre Cielo y la Madre Tierra.

con las víctimas. Leyó decenas de informes policiales y copió cuidadosamente cada palabra escrita. Escuchó los grabados oficiales. Habló con los criminales reconstruyendo todos los pasos que hicieron desde el momento en el que la semilla del crimen nació en sus mentes. Muy atentamente, sin perder nada de vista (aunque su "vista" particular no tuvo nada que "ver" con el crimen) (d)escribió los acontecimientos que llevaron hacia el crimen, (d)escribió el lugar del crimen, la fuga de los criminales y el proceso que siguió. Todo esto con el único propósito de ser fiel a la realidad y los hechos. Sin embargo, Truman Capote "decidió" no revelar un momento particular del crimen, eligió no mencionar que los criminales castraron al padre de la familia. ¿Por qué? ¿Le pareció demasiado brutal y vulgar? ¿Le ofendió el gesto o temía ofender a sus lectores? ¿Cómo hablar de objetividad y autenticidad de la escritura si el hombre siempre está entre la realidad y las palabras?

Para la narradora de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* es bastante difícil hablar sobre el escritor de *El laberinto*. Su manera de escribir es diferente, ya que su percepción de cosas es otra. Ella, situada en la terraza inferior, experimenta lo mismo que cualquier escritora en la sociedad patriarcal (el hotel), eso es, la alineación, represión, división⁵. Ella siente y teme la mirada y la pluma del escritor de la terraza superior. "...empiezo a comprender que él nos mueve a su antojo y que el peligro que nos acecha es el de actuar como títeres manejados por una voluntad ajena y carente de cualquier escrúpulo" (p. 22). El miedo que ella expresa es el miedo de cualquier ser humano de ser captado en el reflejo de su existencia, es la angustia, terror y más que todo, la humillación comparable a lo que siente el mago de "Las ruinas circulares" al darse cuenta de su propia existencia ilusoria. ¿Cómo, entonces, esconderse de la mirada del escritor de *El laberinto*, cómo apropiarse de su propio destino, cómo probar que el silencio entre las palabras significa tanto como las palabras mismas, cómo, en fin, conseguir un "cuarto propio" sin las palabras PRIVADO en la entrada, pero, de todos modos, un espacio personal desde el que surgiría el diálogo?

Siendo captada en la mirada del escritor que produce *bestsellers*, la mujer (que ya no es mujer sino el personaje femenino) pierde su espacio psíquico, pierde su cuerpo, su territorio imaginario y lo que queda de ella es el reflejo de su ser traducido a un lenguaje que ella aprendió a través de los siglos, pero que es diferente del lenguaje que ella llamaría materno. ¡La mirada de él necesita la mirada de ella! Para que ésta lo adore, para que lo engrandezca, le cree esa ilusión divina de que él es un ser único, una especie de Dios. Es la mirada que se presta, pero que no devuelve otra mirada, es el espejo al que una se mira sin reconocer sus facciones. Es, según la crítica francesa Hélène Cixous, la mirada del Padre.

What is father? "Fatherhood is a legal fiction," said Joyce. Paternity, which is a fiction, is fiction passing itself off as truth. Paternity is the lack of being which is called God. Men's cleverness was in passing themselves off as fathers and "repat-riating" women's fruits as their own. A naming trick. Magic of absence. God is men's secret⁶.

¿Empezar con el Padre? se pregunta la narradora de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. ¿Con las palabras de algún padre literario a quién, a lo largo de los años, aprendió a escuchar como a su propio Dios? ¿Con las palabras que ni siquiera pueden escribirse de la misma manera como el resto del texto (su propio texto), sino que necesitan ser diferenciadas, puestas en letras de bastardilla? "*Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces,*

⁵Mary Jacobus, "The Difference of View", in *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (New York: Barnes & Noble, 1979), p. 10.

⁶Hélène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 101.

apenas había apagado la bujía...” (p. 11). Sería entonces un texto lleno de “esa confianza inconcebible en el poder de la palabra”, en la riqueza de lo Simbólico (p. 11).

Sin embargo, esta vez, esta narradora, se da cuenta de que tal texto, con tal principio, con tal confianza, y más que todo, con tal Padre, no sería su texto. “La frase de Proust, después de todo, no hubiera servido” (p. 11). ¿Y otras frases, otras autoridades? Pensando en las autoridades, en la tradición que la había formado y sigue formándola, la narradora empieza a preguntarse ¿cómo lo contaría él, cómo empezar a narrar? ¿Con las palabras de algún padre literario, con las palabras que ni siquiera pueden escribirse de la misma manera como el resto del texto (su propio texto), sino que necesitan ser diferenciadas, puestas en letras de bastardilla? O tal vez, su pregunta es: ¿Cómo lo va a contar ella, con su lenguaje diferente, desde una posición diferente —inferior en el sistema jerárquico del hotel— quién se lo va a creer que lo que ve desde El mirador es tan diferente de lo que ve él desde El laberinto?

Ambos escritores miran hacia el promontorio donde una mujer está a punto de tomar la última foto del mar y marcar así el fin de sus vacaciones. Las relaciones que tienen con el objeto de su mirada se diferencian. El sigue escribiendo incesantemente, acercándose cada vez más a su futuro bestseller, mientras que ella —la escritora— se identifica con la mujer del promontorio incapaz de traducirla a la forma novelesca. El lenguaje del escritor de El laberinto inscribe su identidad, mientras que la escritora de El Mirador lucha por descubrir el lenguaje que cifraría su diferencia.

En el espacio del hotel, igual que en el espacio del consciente, es posible distinguir dos modos expresivos —correspondientes a dos hemisferios cerebrales, o dos terrazas: el modo verbal, racional, lógico, activo, claro, analítico que se identifica con lo masculino y funciona linealmente, elaborando cualquier información en secuencias ordenadas, generalmente cronológicas⁷. Por otro lado, el modo intuitivo, pasivo, oscuro, misterioso, artístico, que se identifica con lo femenino y que está marcado por la inestabilidad del discurso, rechazando la firmeza de la palabra y su capacidad simbólica.

Con esto en mente, podemos volver a los escritores del hotel, aunque, en realidad, si pensamos tradicionalmente, sólo al de El laberinto podríamos denominar como “el escritor” porque está en el proceso de producción de la obra literaria.

La escritora, por otro lado, no llega a usar las palabras, no maneja exteriorizar su interior porque se niega a entregarse al principio de la linearidad, se niega a dejar que el intelecto venza la intuición. Entregada al fluir de su conciencia, captada en el cruce de los tiempos sincrónicos que la envuelven y en los que trata de revivir una tradición nueva y una historia que no la excluyera como participante, mira hacia el mar. Al darle la espalda a la terraza de arriba ella deja atrás el imperio del logos y la razón, la autoridad del mundo construido —personificado en la solidez del mismo hotel— y dirige su mirada hacia lo innombrable, lo inestable e irracional. Por consiguiente, el “libro” que (no) produce ella, pero que, a su vez, produce otra escritora —llamada Julieta Campos, con quien se identifica la de la terraza inferior—, lleva la marca de la sexualidad femenina. El texto es “difuso, difuminador, crepuscular”, lleno del silencio, de los gestos, de los procesos mentales que se niegan a solidificarse y racionalizarse (p. 61). Además, se inventa en el momento mismo en el que empieza el discurso imaginario, aspirando a “negar que la secuencia del tiempo es inalterable” (p. 82).

El lenguaje, como el producto de la civilización, está relacionado con la zona de lo

⁷Para una definición de dos modos de la consciencia que constituyen el cerebro humano me serviré de los datos y conclusiones que ha hecho Roberto E. Ornstein en su excelente estudio *The Psychology of Consciousness* (San Francisco: W.H. Freeman and Company, 1972), pp. 49-72.

simbólico, y por causa de su naturaleza lineal no le es posible “traducir” la simultaneidad del imaginario. La narradora/la escritora de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* “teme contaminar la pureza del acto con la ficción de la palabra” (p. 108). Cualquier palabra es por definición una ficción, una metáfora, un mero sustituto necesario para la comunicación. Y si está sacada de las zonas de más allá del ámbito simbólico —está más metaforizada. Por esto la escritora del hotel trata de descubrir otro lenguaje que esté más cerca del imaginario, y por consiguiente, menos simbolizado y menos separado del cuerpo.

Marta Traba —la escritora y crítica argentina— ha señalado, que “los textos femeninos encadenan los hechos sin preocuparse por conducirlos a un nivel simbólico”⁸. Sin embargo, si hubiera quedado completamente fuera del orden simbólico, el texto femenino nunca llegaría a ser “el texto” porque el lenguaje —el sistema lingüístico— existe dentro del propio orden simbólico, y es el *conditio sine qua son* de la escritura. Entonces, hay que buscar la respuesta en alguna particularidad del texto femenino que no sea lingüística, pero que sea parte del lenguaje. La respuesta tal vez, esté en lo que Julia Kristeva llama el “genotexto”.

Kristeva introduce los términos genotexto y fenotexto haciendo una distinción entre la *chora* semiótica y el orden simbólico, cuyos hilos coexisten entretejidos en la textura del texto literario⁹. Mientras que el fenotexto sería el portador del significado de la palabra con el propósito exclusivo de comunicación entre el sujeto de la enunciación y el destinatario, el genotexto estaría fuera del espacio lingüístico (acercándose así más al Imaginario lacaniano) articulando la zona de los procesos semióticos. El genotexto no es una estructura estática sino el proceso semiótico que se origina en el ámbito preedípico cuando el sujeto todavía no está dividido e identificado con el padre (Julia Kristeva ha notado que a veces la única posibilidad para que la mujer sea entendida es a través de su identificación con el padre)¹⁰. Entonces, debajo de la página escrita, detrás de la escritura legible, hay que buscar el reflejo de otro texto ilegible, efímero y, más que todo, despojado de lo que tradicionalmente se entiende como el significado. Este “otro texto”, el genotexto, es posible (des) cubrir entre los recursos fonémicos, la entonación y el ritmo del lenguaje.

La connotación semiótica del genotexto indica su relación inmediata con el cuerpo, los instintos y la energía vital; con todo lo que está fuera del espacio del metafórico hotel, y que atrae la mirada de la escritora de la terraza inferior. El origen del genotexto es el promontorio que une/separa el consciente del inconsciente, el Simbólico del Imaginario, el Hotel del Mar. La existencia libre y no reprimida del genotexto socava, mina la posibilidad de que el significado singular y único se inscriba en la textura y transforme el texto dialógico al monológico.

¿De qué consta este fondo, esta red semiótica, en el caso concreto de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*? “Tiene que dejar fluir el idioma” (p. 125), alega la narradora, señalando la necesidad de disminuir la censura del consciente y entregarse a la corriente de la lengua. Según Kristeva, el fonema, la entidad mínima y distintiva del significado, pertenece a la esfera simbólica del lenguaje. Sin embargo, al mismo tiempo tiende a independizarse del proceso significativo, obteniendo la autonomía cuyo tamaño depende del tipo del discurso. El valor semiótico del lenguaje científico, por ejemplo, será mínimo comparado con el del lenguaje poético. Despojado de la preeminencia del significado, el fonema está libre para entrar en juegos rítmicos y repeticiones entonativas¹¹. La mujer

⁸Marta Traba. “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *La sartén por el mango*, pp. 23-24.

⁹Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 86-89.

¹⁰Julia Kristeva. “About Chinese Women” in *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron (New York: Schocken Books, 1981), pp.

¹¹Julia Kristeva, “From One Identity to An Other”, in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), p. 135.

“mira el mar y al mirarlo se mira” (p. 127), “se imagina mirada por el mar [...] se imagina el mar. Me imagino, a mí misma, el mar. [...] en medio de la tarde...” (p. 87). Estas oraciones, o tal vez sería más preciso decir estos sonidos, funcionan como el motor principal y conductor del texto. Si no fuera una novela *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* se podría reducir al poema que constaría de las siguientes unidades sonoras: mujer, mar, mirar, Mirador, memoria, sin nombre, muerte, amar, promontorio, amar, imagen¹². El ritmo no existe sólo en el nivel de la palabra y de la frase, sino también en el nivel del texto, ya que la narradora constantemente vuelve, en la forma del refrán, a las imágenes cuya sonoridad se reduce a diferentes combinaciones de “m” y “r”. De esta manera la narradora, que en realidad asume el papel de la traductora, traduce (trata de traducir) su voz al sistema lingüístico sin perder lo que Kristeva llama semiótico y Cixous denomina “tactilidad”.

Let's look not at syntax but at fantasy, at the unconscious: all the feminine texts I've read are very close to the voice, very close to the flesh of language [...], they don't rush into meaning, but are straightway at the threshold of feeling. There's *tactility* in the feminine text, there's touch, and this touch passes through the ear. Writing in the feminine is passing on what is cut out by the Symbolic, the voice of the mother, passing on what is most archaic¹³.

Sin embargo, mientras que Cixous insiste en el poder del inconsciente, yo diría que la importancia está en el preconscious, ya que el *conditio sine qua non* de la escritura es el lenguaje, y la expresión lingüística depende del preconscious. Sin embargo, “preconscious ideas are bound to verbal language-to ‘word presentations’”¹⁴.

Al hablar de la relación entre el inconsciente y el consciente, en el contexto de su topografía primaria, Freud introduce un espacio intermedio que denomina el preconscious¹⁵. El único camino entre el consciente y el inconsciente es a través del preconscious, que sirve como el censor cuya función es “controlar” y “elegir” la información en su flujo del inconsciente hacia el consciente. En el sentido psicológico ambos espacios, el preconscious y el inconsciente, son inconscientes, pero el preconscious es capaz de relacionarse con el consciente, mientras que para el inconsciente esta relación es imposible.

Ya he mencionado que en el espacio del preconscious funciona el lenguaje, y ahora vale añadir que también existe la abertura hacia el inconsciente. Es el canal desde el cual a veces sacamos las palabras antes de pronunciarlas, oraciones e ideas espontáneas que nos sorprenden y que a menudo ni siquiera reconocemos como nuestras. En fin, es el canal desde el cual Julieta Campos saca las palabras de *Tiene Los cabellos rojizos y se llama Sabina*.

La posibilidad de acercamiento al preconscious es uno de los ejes del libro de Julieta Campos y en su marco connotativo es nombrado simplemente —promontorio.

Un alto promontorio lamido por las olas, un promontorio que debió ser alguna vez una isla y es ahora una península escarpada, rodeada de agua por todas partes menos por una, ya que el muelle de cemento construido sobre rocas, que

¹²La lista podría continuar, pero, como advierte Julieta Campos “es indispensable, por lo menos, una apariencia de término, la ficción de un punto final” (p. 179).

¹³Hélène Cixous, “Castration or Decapitation” in *Signs* (Autumn 1981), p. 54.

¹⁴Jean Laplanche and J.B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* (New York, London: W.W. Norton & Company, 1973), p. 326.

¹⁵Freud introduce el término preconscious bastante temprano en su investigación, ya en *La interpretación de los sueños* en 1900. Para una información más detallada sobre la relación entre el inconsciente, el preconscious y el consciente véase Sigmund Freud. *The interpretation of Dreams* (New York: Avon Books, 1965), pp. 613-648.

encierra a la poza, enlaza al promontorio con los acantilados donde empieza a escalonarse el hotel (p. 36).

El mar, que pronto será el mar del inconsciente, rodea el promontorio por tres lados. El hecho de que por mucho tiempo era una isla y ahora es una península indica que la relación entre el promontorio y el hotel, o sea el consciente, es recién establecida. Aún más, se insiste en que la conexión es artificial, a través del cemento —claro producto de la civilización y de la cultura. De hecho, el muelle de cemento es la mano que se extiende del hotel (el mismo material) y que se esfuerza en explorar las memorias captadas en las honduras del inconsciente, memorias individuales y colectivas que, aunque reprimidas, siguen determinando la vida actual. “Parece a veces que hay ciertos temas que flotan en el aire. ¿Eso decía Jung del inconsciente colectivo?” (p. 124).

El promontorio, este “lugar dispuesto desde algún principio mítico” (p. 58), alto, “de bordes irregulares” (p. 86), “se ha quedado solitario en medio de la noche” (p. 43). Al envolverlo en la oscuridad nocturna, la narradora siente su poder evocativo, siente la avalancha de las memorias olvidadas.

Así como el preconscious juega el papel decisivo en la psique del individuo, el promontorio se establece como el lugar central de la narración. Allí se condensan las memorias y proyectan los deseos. La narradora de *El Mirador* se desdobra viendo a la “otra” en varios momentos de su pasado. La elección del recuerdo, de la escenografía y del tiempo depende del preconscious, depende de la vista del promontorio. El flujo de las memorias varía, y por esto parece que la narradora salta de un tema al otro. En realidad, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* es una corriente de memorias, recuerdos y deseos que se traslapan e incrustan mutuamente aprovechando las aberturas del preconscious.

El cuerpo de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* consta de un oceánico párrafo en el que el sujeto cambia su posición radicalmente, reflejando así la complejidad de la identidad femenina que quiere escapar la posición del Otro, la mitificación, que quiere apoderarse de su destino. Este párrafo oceánico nos (a todos nosotros: lectores, escritores, críticos) devuelve nuestra imagen tan pronto como nos sumerjamos al mar de palabras. ¿Cómo?

La respuesta a esta pregunta esconde el (pen)último secreto del libro. El agua, que a veces juega el papel del mar, a veces del océano, y a veces de las lágrimas, es el inconsciente que lame el promontorio por tres lados. Es el ámbito que no conoce las palabras, sino el silencio, murmullo y ruido, que, en fin, determina la identidad. Precisamente en este espacio se acumula, condensa y germina el deseo —de crear o cualquier otro deseo— y cuando alcanza “el punto de saturación” se traduce, si el canal del promontorio está abierto, en el sistema lingüístico. En esta etapa de germinación, la escritura es apenas lo que Campos llama “premoniciones” o “estados de ánimo en creación”¹⁶.

El inconsciente, según las teorías de Freud, es el ámbito marcado por la falta de negación y duda, en el que están sepultados los deseos y memorias infantiles, los instintos. Uno de los canales de comunicación que se establece con el inconsciente es a través de los sueños.

Hace tiempo, en un sueño, estoy parada en un bacón como ahora en esta terraza. Las puertas del balcón o, más bien, las ventanas que dan al interior, están cerradas.

Una mujer me mira y yo la miro. Para las dos es igual que si nos estuviéramos mirando en un espejo. Existe la posibilidad, que me seduce, de que esto también sea un sueño (p. 128).

¹⁶Julieta Campos, *Función de la novela* (México: Joaquín Mortiz, 1973), p. 88.

En su función del espejo personal, espejo que refleja todo lo que no pueden expresar ni reflejar las palabras, ofrece la imagen de una mujer hace veintidós años en la búsqueda de su identidad. Lo que encuentra es la imagen idéntica, pero también la posibilidad de otro sueño que la llevaría más allá de la apariencia, más allá de las máscaras que la mujer tiene que llevar para existir en el mundo patriarcal. A través de los siglos la mujer ha sido la inspiración del arte, y los artistas han sido hombres que crearon innumerables máscaras con las que decoraron a la mujer dejando que sus "verdaderas" facciones se perdieran, se sepultaran. Por esto la mujer de la terraza está enfrentada con una tarea difícil: borrar las máscaras y rescatar la imagen. Su vida era un sueño en el que se miraba al espejo, pero el espejo no la miraba (p. 162). Ella dirige su mirada hacia el mar que es "el sueño de lo desconocido, la fantasía del viaje, la esperanza de otros destinos y también el miedo a los piratas y a las tempestades" (p. 146). Dirige su mirada hacia los sueños condensados en el inconsciente, hacia el primero de los elementos, a la madre de todas las cosas.

Sin embargo, antes de encontrar la imagen original, antes de poder ver su propia imagen en el espejo marino, sin distorsiones, ella debe navegar por el mar histórico y conocer las máscaras ya establecidas y canonizadas. El viaje por el mar histórico empieza con la creación del mundo. El pasado (la historia, las vacaciones de la escritora, la Creación) dura siete días en los que los hombres (Dios) crearon el mundo tal como es. Y ella "durante cada uno de estos días que han sido siete... ha estado esperando, como si debiera ocurrir algo excepcional". El séptimo día se dio cuenta de que estaba esperando en vano y de que nada iba a ocurrir para que ella se hiciera el participante activo. El tiempo se detiene a las cuatro de la tarde del domingo cuando finalmente se abre la posibilidad de que algo suceda, de que el sendero de su vida bifurque. ¿Qué? Hipótesis número uno: la mujer se suicida. Hipótesis dos: la mujer enloquece. Hipótesis tres: la mujer apreta el botón y saca la foto.

Hipótesis número uno: La mujer del promontorio, cuyo destino era ser parte del mundo ficticio del escritor de *bestsellers* o de la mujer que no sabe por dónde empezar, decide tomar su vida y su sino en sus manos y negarse a ser una criatura disponible. Ella quiere ser su propio personaje y la única solución que ve es "convertirse en un cadáver estrellado y desfigurado" al pie del promontorio.

Ciertos hechos consignados en los diarios capitalinos en la edición matutina del lunes 9 de mayo de 1971 parecerían corroborar esta última versión. La noticia dice así: Una mujer, de edad incierta, murió ayer al caer de la barranca de 15 metros desde su cuarto de un hotel de Acapulco; la caída se debió a que la mujer estaba completamente ebria; unos empleados del hotel descubrieron el cuerpo en el fondo de la barranca; con la caída sufrió fractura de cráneo y tórax siendo seguramente la primera la que le causó la muerte; el agente del Ministerio Público tomó conocimiento del caso, visitó el lugar y decidió que no había delito que perseguir; según los testimonios de algunas personas que a esa hora se encontraban en la alberca, la mujer perdió el equilibrio al acercarse al barandal de la terraza y fue a caer al fondo del precipicio. [...] la hipótesis del suicidio tiene ciertos visos de probabilidad si se toma en cuenta que se trataba de una mujer sola, según hace suponer el hecho de que el cadáver no hubiera sido reclamado aún a altas horas de la noche de ayer a pesar de haberse difundido la noticia por radio y televisión, y si se añade a la circunstancia de su soledad la de no haberse encontrado en su habitación dinero en efectivo, chequera ni tarjetas de crédito, lo cual hace pensar en la imposibilidad en que se hubiera visto la fallecida de liquidar la cuenta del hotel, donde había permanecido siete días (pp. 176-177).

No sin ironía cita la narradora las razones con las que el agente del Ministerio Público explica el aparente suicidio. Pues, ¿qué más le queda a una mujer que pasa las vacaciones en Acapulco sola, sin la compañía de un hombre, a una mujer sin dinero que ni siquiera

tuvo relaciones íntimas con otros huéspedes del hotel? ¿Creería alguien en que ella se negó a ser el personaje del otro y que quería unirse con el mar, que, tal vez, finalmente hubiera visto su imagen clara y sin distorsiones en el espejo marino?

Hipótesis número dos: La mujer enloqueció. Debe ser que ambos escritores decidieron apropiarse de ella, transformarla en algo que no era y que le crearon máscaras nuevas. Ella contempló el suicidio por un momento, vio su cuerpo estrellado y deformado, vio como la subían en camilla con auxilio de algunas cuerdas, vio que ni en la muerte podía evitar el destino del títere, y finalmente se dio cuenta de que el precio de su libertad iba a ser su cuerpo. Así busca el refugio en la locura dejando que los brazos desconocidos la conduzcan a un sanatorio donde “acaso sigue imaginando, mientras duerme, que desde un mirador mira el mar” (p. 175).

Hipótesis número tres: La mujer (¿Sabina?) decide liberarse sin pagar por la libertad con su cuerpo o con su alma. Cualquier principio es difícil, pero después de contemplar el suicidio y la locura como posibles soluciones, después de mirar el mar desde la asignada terraza inferior, resuelve que ya es la hora para un principio nuevo. Ella vacila, el lenguaje la traiciona, no sabe cómo contar, qué decir, por dónde empezar. Sus palabras pueden crear un texto.

...difuso, difuminador, crepuscular, y sólo eso nos descubre su procedencia femenina. Sonámbula, desvelo, éxtasis, efímero, fugacidad, misterio, alucinación: palabras claves, palabras que traicionan esa vaguedad, esa imprecisión que caracteriza a las mujeres cuando escriben (p. 61).

Sin embargo, ¿cómo se entenderían los huecos discursivos y los silencios de su lenguaje diferente? Las escritoras nuevas y conscientes, las que como Sabina rechazaron la solución del suicidio y la locura, insisten en sus libros en aspectos que son los más difíciles de verbalizar “porque al explicarse se hacen comprometidos, racionalizados y masculinizados...”¹⁷. No se preocupan por el origen sino por el comienzo, los comienzos, la manera de empezar muchas veces simultáneamente por todas partes¹⁸. Así la escritora de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* lucha con los comienzos a lo largo de su texto y finalmente evita concluir lo que “oficialmente” nunca ha empezado. “Me advierten que es indispensable, por lo menos, una apariencia de términos, la ficción de un punto final” (p. 179). Los que le advierten son los mismos que querían apoderarse de su identidad, que le dieron la terraza inferior, que la querían sólo en el papel del títere. Entonces, la escritora pone el punto, pero no para asignar el fin, sino el principio.

Sin embargo, ¿qué pasa con Sabina? ¿Cómo evita ella las trampas del lenguaje? ¿Qué hace con la fotografía del promontorio? Y más que todo, ¿se libera Sabina de los lazos que amenazaban con transformarla en títere?

Sabina complementa el mar de palabras de la narradora de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* con las imágenes pictóricas sacadas de su imaginario. Ella es la creadora de la portada del libro¹⁹. La portada consiste en varios objetos que aparentemente no tienen ninguna relación entre sí, es “una vitrina llena de memorabilia” (p. 65) que adquiere el significado sólo si se conoce el contenido verbal del libro. En un fondo azul cuyo propósito no es representar el mar, ya que el mar es imposible de captar y dibujar. En un escenario

¹⁷Xaviere Gauthier, “Is There Such a Thing As Women’s Writing?” in *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron (New York: Schocken Books, 1981), p. 164.

¹⁸Hélène Cixous, “Castration or Decapitation?”, *Signs*, Vol. 7, Nº 1 (1981), p. 53.

¹⁹Sabina no sólo crea la portada de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, sino que también crea el de la siguiente novela de Julieta Campos. *El miedo de perder a Eurídice*, publicada en 1979.

que sigue siendo artificial, están los caracoles —regalo de Salomé (p. 91), el gato a quien se le prohíbe entrar al libro porque ya era parte de tantos (p. 93), el collar de ámbar que pronto se regalará a alguien (p. 150), las hojas muertas (p. 150), la esfera con nieve (p. 165), “esplendorosamente blanca” arena del Caribe (p. 166), el cuadro redondo de Hendrick Avercamp de la National Gallery en Londres, llamado *Paisaje de invierno con patinadores* (p. 166), la imagen de la ciudad de espejismos-Venecia (p. 163), las flores amarillas que se consideran inmortales (p. 41), el libro de Kafka (p. 37), un ancho cuaderno rayado inscrito con la tinta verde (p. 46), la foto del promontorio (p. 36), y el libro en cuya portada el lector/jugador ávido fácilmente leerá el título *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*.

La Sabina que decide revivir y repensar las historias y reconsiderar sus opciones, encuentra su liberación en la creación de un lenguaje nuevo que se presenta como pictórico. Este lenguaje, que gracias a su naturaleza no tiene ni un principio ni un fin fijo, situado en la portada, es el verdadero portador del significado del texto que clausura. Su “lectura” podría empezar con la imagen del manuscrito de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* que es tan fácil de distinguir, ya que no tiene párrafos y está hecho con tinta verde que se identifica varias veces como el significativo para la escritora. La lectura también podría comenzar con las imágenes dispersas, memorabilias que componen el imaginario individual de la creadora. El mismo libro publicado (¿la primera edición?), o sea el producto final, forma parte de este escenario. Sin embargo, lo que realmente abre las posibilidades, lo que ofrece la libertad, es la foto del promontorio y de la mujer. Si tratamos de seguir su mirada veremos que ya no es hacia el mar, sino hacia donde suponíamos que estaba el escritor de bestsellers. La Sabina liberada decide volverle la mirada, señalando así la posibilidad de un verdadero principio nuevo, un principio listo para el diálogo.