

Julieta Campos y el 'absoluto literario'. La realidad total de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*

*Julieta Campos and the 'literary absolute'. The total reality of *She Has Red Hair and Her Name is Sabina*.*

Omar Arriaga Garcés.¹

ABSTRACT: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) by Julieta Campos is an accurate example of the literature of the absolute, whose main elements are analyzed in this article. Although the process of its formation is not spent, three key moments in the origin of this literature are indicated: the Kantian aspiration of *The Critique of Judgment* to suture the insurmountable abyss, Schiller's exegesis of the dialectical mechanism established by this last work and the Romantic rehabilitation of the image that did not have ontological status in itself. Such a dialectical mechanism, similar to Eisenstein's Montage Theory, Chinese ideographic writing, analogy as conceived by Roberto Calasso and Alberto Ruy Sánchez's prose of intensities, is taken up by Friedrich Schlegel, in whose texts the image transposes the sensible and intelligible planes between them; Benjamin distinguishes there a reflection of second degree and another one of third, being in here where an infinitization of connections occurs and the *absolute medium* or *literary absolute*, id est, the fountain or spring of the forms, is glimpsed. Julieta Campos' novel, similar and different to the exposed devices, is characterized by a sensory, polyhedral and self-reflective writing, which reveals the simultaneous instant of pure intensity.

Keywords: Julieta Campos, Literary Absolute, Friedrich Schlegel, Image, Prose of Intensities, Absolute Literature.

RESUMEN: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) de Julieta Campos es fiel ejemplo de la literatura del absoluto, algunos de cuyos elementos analiza este artículo. Aunque no se agota el proceso de su conformación, se indican tres momentos clave en el origen de esta literatura: el proyecto kantiano de *La crítica del juicio* para suturar el *insondable abismo*, la exégesis de Schiller del mecanismo dialéctico puesto por esta obra y la rehabilitación romántica de la imagen que no poseía de suyo estatuto ontológico. Tal mecanismo dialéctico, similar a la teoría de montaje de Eisenstein, la escritura ideográfica china, la analogía como la concibe Roberto Calasso y la prosa de intensidades de Alberto Ruy Sánchez, lo había expuesto ya Friedrich Schlegel, en cuyos textos la imagen traspone los planos sensible e inteligible entre sí; Benjamin distingue ahí una reflexión de segundo grado y otra de tercero, siendo ésta donde adviene una infinitización de conexiones y se vislumbra el *medio absoluto* o *absoluto literario*, venero o manantial de las formas. La novela de Campos, semejante y diferente a los dispositivos mencionados, se caracteriza por una escritura sensorial, poliédrica y autorreflexiva, revelando el instante simultáneo de la pura intensidad.

Palabras clave: Julieta Campos, absoluto literario, Friedrich Schlegel, imagen, prosa de intensidades, literatura absoluta.

¹ Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Maestría en Filosofía de la Cultura, Doctorado en Filosofía (UMSNH). Periodista, profesor de la UMSNH y de la Universidad Latina de América (UNLA) de México. E-mail: omar.arriaga@umich.mx

Insondable abismo, escritura sentimental y programación teórica

Desde las primeras cuatro líneas de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) se presenta un mecanismo que se repetirá en toda la novela de Julieta Campos de la Torre (1932-2007), nacida en La Habana, Cuba, pero quien llega en 1954 a Ciudad de México, donde será parte de la generación reunida en la *Casa del Lago*² del Bosque de Chapultepec.

En esas líneas del libro más célebre de la escritora, por el que gana el Premio Xavier Villaurrutia el año de su edición, se lee: “No estoy aquí. Estoy en otra playa hace veintidós años. Hay un muelle largo y ya a esta hora las olas son grises, del color del plomo fundido. Se agitan porque se acerca la noche” (1978: 11). Se trata de una imagen superpuesta a otra imagen: la de una playa descrita por la voz narrativa a la que, no obstante, ésta le evoca la imagen de otra playa en el pasado, transportándola a ese sitio. Por las dos imágenes —la fáctica de la playa y la de la playa mental— se obtiene otra, una tercera.

Si para Schiller los autores se podían clasificar en ingenuos y sentimentales, siendo los primeros aquellos que se fundían con la naturaleza, los que en sí eran naturaleza, como los griegos, es innegable que desde tal punto de vista la posición literaria que Julieta Campos profesa ante el lector resulta todo menos ingenua. El poeta alemán escribiría:

lo opuesto del sentimiento ingenuo es el entendimiento reflexivo, y el estado de ánimo sentimental resulta del esfuerzo de reconstituir el sentimiento ingenuo, según el contenido, inclusive bajo las condiciones de la reflexión. Esto sucedería mediante el ideal realizado, en que el arte vuelve a encontrarse con la naturaleza (1965: 118).

El arte sería sentimental por saberse naturaleza, por la autoconsciencia de su ser naturaleza, lo que le brindaría un estatuto diverso al de la *phýsis*³ que se ignora a sí misma, como en el arte

² A la *Generación de la Casa del Lago* también se la llama *Generación del Medio Siglo* o de la *Revista Mexicana de Literatura*. Vid. Giannina Reyes y Oscar A. Pérez (julio-diciembre 2021). “Nuevas aproximaciones a las escritoras de la Generación de Medio Siglo: una introducción”. *Humanística*. 2, 3. 23-33. En <https://www.humanistica.mx/index.php/humanistica/article/view/56/83>; Leonardo Martínez (2016). “*Revista Mexicana de Literatura*: Autonomía literaria y crítica de la sociedad”. *Tempo social*. 28, 3. En <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2016.111580>; VA. AA (1998). *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana; Armando Pereira (1995). “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”. *Literatura Mexicana*. 6, 1. 187-212. En <https://repositorio.unam.mx/contenidos/20526>.

³ Schelling escribe en 1811: “Lo vivo de la ciencia suprema sólo puede ser lo vivo primigenio, el ser al que no precede otro, el más antiguo de los seres” (2002: 49). “La φύσις, entendida como el salir o brotar, puede experimentarse en todas partes, por ejemplo en los procesos celestes (salida del sol), en las olas del mar, en el crecimiento de las plantas, en el nacimiento de los animales y hombres desde el vientre materno [...] Los griegos no han experimentado lo que es la φύσις en los procesos naturales, sino a la inversa; a partir de la experiencia radical del ser, poética e intelectual, accedieron a lo que ellos tenían que llamar φύσις” (Heidegger, 2001: 23). El término *phýsis* se utiliza aquí como sinónimo de naturaleza, siendo para los griegos aquello que aparece por

de la Antigüedad; lo sentimental —léase aquí, moderno— procedería de la consciencia de ser naturaleza y, a la vez, de pasar la naturaleza por el tamiz reflexivo del entendimiento, tal como Schiller había identificado a partir de su lectura de *La crítica del juicio* (1790) de Kant. El poeta lo evidenciaría en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1796):

Para el lector que examine las cosas con criterio científico⁴, he de advertir que los dos modos de sentimiento, pensados en su concepto más alto, están entre sí en la misma relación en que están la primera categoría y la tercera, dado que ésta surge siempre al enlazar la primera con su opuesto [...] Si se recorren aquellos tres conceptos de acuerdo con las categorías, la naturaleza y su correspondiente estado de ánimo sentimental se hallarán siempre en la primera; el arte, como supresión de la naturaleza por el entendimiento en libre actividad, en la segunda, y, finalmente, el ideal en que el arte acabado vuelve a la naturaleza, en la tercera (1965: 118).

Con este planteamiento, Schiller buscaba dar respuesta al problema más álgido de su época, expuesto por Kant en *La crítica de la razón pura* (1781), *La crítica de la razón práctica* (1788), pero, sobre todo, en *La crítica del juicio*. Tal dilema era la escisión entre finitud e infinitud, necesidad y libertad, cuerpo y espíritu, entre los que de acuerdo con el nacido en Königsberg se había abierto un *insondable abismo*⁵, con lo cual había que tender un puente para abolir esa distancia que no hacía sino crecer:

entre los objetos del concepto de la naturaleza, que se pueden dar en la intuición, y los objetos del concepto de la libertad, que se hurtan a toda intuición, hay una distancia infranqueable; justamente la que separa a lo sensible de lo suprasensible (García y Rovira, 2007: 39).

Para reconstituir lo sensible y lo inteligible e integrarlos en una síntesis, tercera categoría de naturaleza ideal, el autor de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) se propondrá este mecanismo y, aunque es ineludible dar un breve contexto, aquí no se agotará el proceso en que el Idealismo alemán y el *Frühromantik*, o Primer Romanticismo Alemán, recogieron el guante de Kant y Schiller e intentaron cada uno a su manera resolver el dilema del *insondable abismo*, lo que a la postre dio a luz al absoluto como literatura, a la literatura como espacio intermedio de la aparición de la pura intensidad, lo que antes se había dado en llamar *lo sagrado* o —con Eliade— *lo ganz andere*⁶, lo completamente otro. A pesar del tiempo

sí mismo; con todo, el análisis del concepto de naturaleza excede los alcances de este artículo. Vid. Friedrich Schelling (1799). *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Madrid: Alianza, 1996.

⁴ Aquí, por criterio científico, debe leerse el “Yo pienso” kantiano, el cual se pone a sí mismo al reflexionar, en la operación llamada apercepción trascendental, ésa en que la mente piensa “la identidad de sí misma en la multiplicidad de sus representaciones” (Kant, 2009: 145), como se expresa en *La crítica de la razón pura* (1781). Para la reflexión, vid. nota 8; para el poner, vid. nota 21.

⁵ En la “Introducción” a la tercera *Crítica*, Kant dice que se ha abierto “un insondable abismo entre el dominio del concepto de la naturaleza, como lo sensible, y el dominio del concepto de la libertad, como lo suprasensible” (2012: 205). En el original se halla *unübersehbare Kluft* (BXIX), traducido también por “abismo infranqueable”. En inglés, se traduce como *immense gulf*, pero en las traducciones inglesas de las obras de Schelling o Hegel que se hacen eco del pasaje se encuentra *insurmountable abyss*.

⁶ “Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades «naturales» [...] incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que

transcurrido, *Sabina* de Julieta Campos pertenece por su fisonomía y rasgos a esa estirpe de obras, inaugurada en Jena durante los últimos años del siglo XVIII.

El primero de esos rasgos o características es, justamente, el despliegue desde las primeras líneas de un mecanismo semejante al delineado en *Sobre poesía ingenua*, donde la superposición de dos términos —no categorías, sino imágenes— crea un tercero que corrige los dos anteriores y hace percibir de forma distinta, por ejemplo, la playa ante la narradora, convirtiéndola en otra. La ambigüedad del pronombre de complemento directo “la” en *convirtiéndola*, juega a favor, al leerse la frase como si el actante femenino se hubiera convertido en otra o como si, en efecto, la playa ante ella fuese ya otra. Esto indica que el fenómeno aludido y presentado en la novela resulta intrincado: hay una playa ante los ojos de quien contempla, y esa playa es también la de hace veintidós años, la misma y otra; por ello, puede decirse que no es ya ninguna de las dos playas sino una tercera que las contiene a ambas y que, sin embargo, no es igual a ellas. O eso se colige del mecanismo de Schiller.

En este artículo se trata de exponer cómo es que de esa escritura sentimental y de esa programación teórica puesta por el poeta alemán, se llega a la literatura del absoluto, la cual se prolonga hasta nuestros días en obras como *Sabina*. Pero, para llegar a ese momento y a la exposición de otros rasgos que constituyen al absoluto literario, presentes también en la novela objeto de este análisis, se plantea parte del contexto filosófico que posibilitó la creación de tal artefacto literario en las páginas del Círculo de Jena, en especial de Friedrich Schlegel, donde acaece una transformación inaudita en la imagen, hasta entonces considerada no más que una apariencia sin inteligibilidad ni estatuto ontológico.

1. Estatuto ontológico e inteligibilidad

Las primeras líneas de *Sabina* plantean lo que entonces Schiller vislumbró: que la obra de arte podía hacer *como si*⁷ lo sensible y lo inteligible no estuvieran escindidos. Puesto que parte de una exégesis de la tercera *Crítica* kantiana, el poeta alude no a representaciones, intuiciones o imágenes, sino a categorías. Ya en B192 y B193, el filósofo de Königsberg llamará “ideas

rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella” (Eliade, 1992: 18). Vid. Apartado 2.4 “Prosa e intensidad”.

⁷ Vid. Hans Vaihinger (1911). *Die Philosophie des Als-Ob (The Philosophy of ‘As if’)*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1925, donde el autor interpreta a partir de la tercera *Crítica* de Kant y de Nietzsche la existencia en el arte de una voluntad de ilusión que traspone cualquier límite entre los planos sensible e inteligible.

estéticas” a tales determinaciones, mas decirles “ideas” es un eufemismo en cuanto que no les corresponde “ningún pensamiento determinado” (Kant, 2012: 435) o concepto sino una intuición, lo que es otro modo de afirmar que no son inteligibles sino sensibles y que, por ende, no existen ni poseen estatuto ontológico. Las ideas, del ámbito inteligible y de la libertad, poseen concepto, pensamiento determinado; las apariencias no.

Sin embargo, para Kant esas ideas estéticas funcionaban *como si* poseyeran concepto⁸. El mecanismo en la novela de Julieta Campos da cuenta de ello, al no adecuarse simplemente al pensamiento de cuanto sea natural y se compare con su opuesto para obtener una tercera categoría, una síntesis, aun cuando pueda suponerse que las imágenes refieran a lo mismo: en el libro, hay una playa frente a quien describe la escena, pero una imagen anterior en la mente toma el sitio de la playa que en los hechos está ahí, y la colma, reescribiendo sobre la imagen vista, transformándola en una imagen que mezcla tanto lo percibido como lo que surge desde la propia mente, lo cual pondría en duda la presunta inexistencia ontológica de la imagen sensible, apuntada por el filósofo. Y, si hay una síntesis, no desaparece los dos primeros términos; crea otro, pero los anteriores aún existen.

Para ilustrar esto último, apenas en el inicio de la obra la voz narrativa se detiene y repara en las palabras que acaba de proferir, reflexionando sobre la disposición de cuanto ha dicho: “Si fuera el principio de una novela hubiera debido empezar así” (Campos, 1978: 11); acto seguido, inserta una frase de Marcel Proust y discurre sobre lo que debiera ser el empiezo de una novela según los cánones del género. Es como si el comienzo esgrimido en las cuatro líneas se hubiera hecho a un lado; la historia tarda, se pospone varias veces y, después, vuelve a iniciar, de otra manera. Con todo, esto no implica que el primer inicio no exista más o que haya dejado de existir, aunque ahora se reflexione sobre él y se escriba otro; ocurre que hay otras cuestiones implicadas, y la imagen de uno de los comienzos es susceptible de unirse a la imagen del principio precedente para, a su vez, crear un tercero que contiene a ambos ahora pero que no sería ni uno ni otro, los cuales aún existirían:

El tiempo en que pienso esto no coincide exactamente ni con el tiempo frente al escritorio, el momento en que se escribe esta novela, ni con el tiempo en que el personaje que habla en primera persona, la mujer que dice Yo, permanece por una duración indefinida frente al promontorio, inmovilizada por una fascinación sobre la que su voluntad no ejerce ningún control (Campos, 1978: 26).

⁸ “La filosofía preside, entonces, el romanticismo. Lo que, brutalmente transformado, equivale a decir: Kant abre la posibilidad del romanticismo” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 59). Schlegel lo había dicho: “La historia de la poesía moderna en su totalidad constituye un comentario paralelo del breve texto de la filosofía: todo arte tiene que hacerse ciencia, y toda ciencia, arte; poesía y filosofía deben estar unidas” (2009: 51). En *Ideen* 108 ya se había hablado del tema.

El mecanismo de las primeras líneas de la novela no es ya sobre una mujer ante una playa que narra, sino que se desplaza ahora al acto de escribir la imagen de esa playa, y quien antes la contemplaba se convierte en un actante que habla y que recuerda: no hay ya imagen mental e imagen fáctica, hay dos imágenes mentales: un escribir la playa y un recuerdo de esa playa por parte de la narradora, pese a lo cual aún existe una tercera imagen; tal imagen se obtendría a partir del recuerdo de la playa de hace años y el simulacro de la playa actual.

Si se observa con atención, en dicho mecanismo la imagen se revela capaz de obrar en una dirección más: la del tiempo, referida aquí como *duración indefinida*. La imagen una pasado y presente: el pasado, reactualizándose en el presente, no es un pasado absoluto; el presente, alterado por la acción de lo acaecido, del recuerdo, cambia. A la par, no se sabe con certitud si la voz narrativa transporta las imágenes entre uno y otro tiempo, o si son las propias imágenes las que sitúan a la voz que las narra en un plano diverso de realidad, sea como reescritura —con lo que entonces se genera un momento precedente, en el pasado— o como pura actualidad en el instante presente: “La narradora se pregunta si alguna de esas imágenes del mar podría ser atribuida a su personaje: una mujer que, desde una terraza de Acapulco, asocia la vista de un promontorio escarpado con la figura de Hamlet” (Campos, 1978: 169). Hay un desdoblamiento por parte de quien escribe: dentro de ella se oculta otra, tal como en la obra de Shakespeare hay una obra que se monta dentro de la obra misma.

Así que la imagen muestra en la narrativa de Julieta Campos una singular capacidad de superposición que reconfigura pasado y presente, cambia el modo en que el tiempo es sentido y altera la percepción de la experiencia: ser uno y otro a la vez. ¿Qué mecanismo es éste? Sin duda, uno que con matices diversos va más allá de lo que en filosofía se entiende como síntesis, que no es sino la contraposición de dos categorías, la segunda de carácter negativo dibujada en relación a la primera bajo el dominio de la reflexión⁹, de donde se obtiene una síntesis de ambas, creando una tercera que las engloba y busca subsumir en sí una diversidad de casos.

La anterior no sería sino una paráfrasis del pasaje de Schiller; lo relevante es notar que hay una distinción entre operar con categorías, conceptos e ideas, y hacerlo con imágenes, intuiciones y representaciones, una diferencia sutil pero definitiva¹⁰ que, en la siguiente cita, es

⁹ Los conceptos pueden pensarse, lo cual constituye un primer nivel del pensar; el segundo grado o nivel del pensar romántico es la reflexión, en que lo que piensa se ve a sí mismo al pensar, tal como en la forma de la apercepción trascendental kantiana; el pensar de tercer grado —que se analizará en el Apartado 3.1 “Pensar de tercer nivel y absoluto literario”— se menciona indistintamente como sinónimo de reflexión de tercer grado; en términos estrictos, la reflexión de segundo grado sería un pensar de tercer grado porque para que exista reflexión debe haber un pensarse del pensar, un verse a sí mismo mientras se piensa.

¹⁰ En otro ámbito del conocimiento, como el psicoanálisis, esa sutil diferencia se hace evidente: “Lacan llama *metonimia* a la dimensión del significante según la cual toda nueva significación surge de la modificación de

posible percibir, aunque el autor denomine dialéctica a ambos procesos:

El mundo se forma por la interacción de estas fuerzas antagónicas. La figura del pensamiento occidental que más se le parece a este proceso es la dialéctica. En un mismo plano chocan contrarios y forman entidades superiores que los incluyen. La nueva entidad puede chocar con otra en el nuevo plano de conciencia o desagregarse en el todo. Mientras que el camino que sigue el pensamiento occidental es el de síntesis e individuación, el camino dialéctico que propone el pensamiento confucianista es de universalización e integración (José, 2004: 85).

A partir del dispositivo propuesto por Schiller, Hegel operará del lado de la razón un procedimiento de síntesis de dos categorías, conceptos o ideas que, contrapuestos, darán la simplificación de ambos: la dialéctica, puntal de la *Fenomenología del espíritu* (1807), dotará al Idealismo alemán de nuevas posibilidades; pero no se trata de algo inventado por el nacido en Stuttgart sino de un mecanismo presente en potencia en la tercera *Crítica* de Kant —y ya desde *La crítica de la razón pura*¹¹—, el cual es desarrollado por Fichte y Schiller y, desde ellos, retomado por Hölderlin, Jean-Paul, Schleiermacher, los hermanos Schlegel, Schelling, Novalis, Tieck y el propio Hegel. Como escribe Lacoue-Labarthe: “Ya nadie ignora que esta programación teórica de lo Moderno (pero desde entonces lo Moderno será también teórico) que regirá Alemania (y no sólo ella) hasta Nietzsche y más allá, fue bosquejada por primera vez en los escritos estéticos de Schiller” (2010: 80).

No obstante, en la dialéctica hegeliana un término universal concreto puede incluir en sí su contrario y, de hecho, es por una contradicción igualadora, una negación, que dos conceptos distintos se sintetizan en uno solo, en una individuación, como ésa a que alude José, y si uno vuelve a unirse con otro término, las características de los dos anteriores se habrán perdido; en la poesía y en la literatura, con todo, lo que se halla es una integración cada vez mayor de elementos e imágenes que, sin perder sus características, pueden unirse en conformaciones cada vez más amplias, por lo que no se trataría en tal caso de dialéctica.

Pese a su desdoblamiento, la prosa de Julieta Campos es integradora y no dialéctica o sintética: tiende a la integración más que a la supresión de las diferencias. Emerge así otro rasgo que se suma al de la presencia en *Sabina* de un mecanismo similar al de Schiller, con la

significantes de uso anterior ya aceptado, y por lo tanto participa de significaciones anteriores, aunque sean muy extrañas al nuevo empleo que se le asigne. La metonimia presupone, como en Jakobson, la *metáfora*, que consiste en la sustitución de un significante por otro, de la que depende el surgimiento de toda nueva significación” (Maza, 2019: 39). La dialéctica echa mano de la metonimia, que opera por contigüidad y, al confrontar dos series paralelas, amplía la significación de los términos involucrados en ese procedimiento; en cambio, el mecanismo de las imágenes obra por continuidad, semejante a la metáfora y a la analogía que, al comparar dos imágenes, suprimen la diferencia entre ambas, las cuales sin embargo poseen aún sus rasgos propios, pero crean una tercera que es por entero otra (vid. Calasso, 2001: 204).

¹¹ Gadamer afirma que el método dialéctico “fue restaurado en el siglo XVIII por la dialéctica trascendental kantiana de la razón pura, en la medida en que Kant reconoció la necesidad que arrastra a la razón a enredarse en contradicciones” (2000: 11). En ese mismo texto, sin embargo, Gadamer consigna que Hegel le dio una forma única a su versión de la dialéctica.

diferencia de que convierte en imagen lo narrado: “es en realidad el original de un grabado donde todo movimiento se hubiera detenido y al pie del cual hubieran escrito con letras mayúsculas HAMLET y, con letras minúsculas, by William Shakespeare” (Campos, 1978: 84). Además, la superposición de imágenes influye en la percepción del tiempo, al desplegar un instante dentro de otro, ahondando a la vez en la experiencia de sí. Sin embargo, la percepción del tiempo no encierra ningún concepto inteligible, está aún en el ámbito sensible, “porque esta intuición interna no suministra ninguna figura, procuramos nosotros subsanar esa carencia mediante analogías [...] De ahí resulta claramente también que la representación del tiempo es, ella misma, intuición” (Kant, 2009: 82). ¿Dónde radica entonces la presunta inteligibilidad de la imagen, su estatuto ontológico?

2. Idea e imagen

Si el escritor de la “Oda a la alegría” (“An die Freude”, 1786) situaba su dispositivo del lado de la filosofía —reflexionando aún en el plano de las ideas, en términos de categorías y de conceptos, por el camino de la síntesis, la individuación y la simplificación, y no por el de las intuiciones, las representaciones y las imágenes—, para el menor de los Schlegel (2009: 200), integrante del Círculo de Jena y teórico del Primer Romanticismo Alemán, la búsqueda de la tercera *Crítica* para suturar el insondable abismo entre sensible e inteligible sólo podía darse del lado del arte y la literatura, no del *logos*: “Allí donde acaba la filosofía, debe empezar la poesía. De ningún modo debe haber un punto de vista común”.

Es así que para Friedrich, tanto lo absoluto como lo infinito e incondicionado —esto es, lo inteligible mismo como contenido, pero especialmente como forma—, comparecían en las determinaciones de índole sensible: intuiciones y cosas, por lo que, a contracorriente de lo que afirmaba Kant, las imágenes literarias no carecían de inteligibilidad y, lo que es más, podían captarla: “Las palabras pretenden sustituir el ruido del mar. Las palabras *son* el ruido del mar. La duración artificiosamente henchida que abre la mirada del personaje” (Campos, 1978: 79). Se trata de una mirada doble.

Esta palabra pictórica o creadora de imágenes¹², no sólo pretende dar la sensación que suscita un determinado fenómeno; antes bien, se articula *como si* fuera ese fenómeno: la imagen

¹² Dice el autor: “las palabras tienen un poder evocativo —pictórico o grabador mental de imágenes— anterior a la perfección del sentido lógico de la frase” (Alonso, 1962: 53).

que crea, efectivamente, ofrece el ruido del mar. Además, no es posible hablar de esas imágenes creadas por la palabra sólo en términos de visión, hay que aludir a ellas también como sensaciones y afectos¹³ invocados en la mente, como se verá.

2.1 Teoría de montaje y escritura ideográfica

Para clarificar el contraste que en su proceso de creación de nuevas imágenes mantiene esta palabra pictórica con relación a la dialéctica, se puede acudir al ejemplo de dos dispositivos que elaboran conformaciones de imágenes cada vez mayores: la teoría de montaje de Sergei Eisenstein y la escritura por ideogramas chinos, que operan por un movimiento semejante, los cuales conocían los autores de la *Generación de la Casa del Lago* a que pertenecía Julieta Campos¹⁴; en especial, Salvador Elizondo, quien habló en una entrevista sobre éste:

Yo quería aplicar el principio de montaje que es el que se emplea para la escritura china, es decir, como los chinos dibujan lo que escriben, si se ve mano, si dicen mano, se ve una mano. Hay muchos términos o palabras que no se pueden trasladar en nuestra lengua. Por ejemplo, tú no puede decir tristeza o pena en chino. Tienes que valerte de dos figuras concretas que al unirse producen una tercera figura abstracta. Entonces, para decir pena o tristeza en chino, se pone el signo de corazón, que es una cosa representada, contra una puerta cerrada. De modo que, en chino, triste se dice corazón contra puerta cerrada [...] Esto que te acabo de explicar se llama el principio de montaje. Es lo que usó Eisenstein en *El acorazado Potemkin*. Porque no había sonido. No se podía decir alma. Entonces él juntó dos imágenes que dieron por resultado una tercera de orden abstracto (Lemus, 1997: párr. 23).

Sobre el mecanismo de la teoría de montaje, Elizondo añade que éste

se expresaba muy claramente en el principio que animaba —desde hace más de tres mil años— la construcción —o sintaxis— que rige la elaboración de los signos de la escritura china: Imagen A + Imagen B = Imagen C, que es totalmente distinta de las imágenes A y B (1994: 360).

En *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), se replica ese principio: en el capítulo VIII, la metáfora china para la tristeza es invocada: “un corazón que late ante un espejo, imagen de una

¹³ Schlegel pretendía que la literatura se convirtiera también en una especie de investigación *patética*, de *pathos*, afectos y sensaciones provocadas por la imagen. Cfr. *Sobre la esencia de la crítica*: “habría que tener una ciencia semejante para la poesía, la cual por ser el arte más abarcador no podría ser una estética, ni una fantástica porque se confrontaría otra vez de un modo demasiado general con el concepto de la filosofía como una ciencia de la conciencia, tendría que ser una suerte de patética, una recta inspección en la esencia de la ira, de la voluptuosidad, etc.” (Schlegel, 2012: 511). En Spinoza se halla la carta de naturalización de los afectos para el ámbito de la filosofía: “Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones” (1980: 124). Deseo, tristeza y alegría eran los principales afectos de la teoría de Spinoza.

¹⁴ Se lee *Sabina*: “... pretende ser la crónica de un instante, el tiempo que se muerde la cola como la serpiente mítica” (Campos, 1978: 19); y: “Julieta Campos, que soy y no soy yo, ha escrito un ensayo sobre una novela llamada *El hipogeo secreto*... ¿No es acaso *El hipogeo secreto* el diario mágico de una sociedad secreta?” (1978: 143).

puerta” (Elizondo, 1994: 137). El espejo refleja una puerta, es el doble de la puerta mas, aunque se trate de un espejo fictivo, el efecto de su operación como puerta es real. La tristeza afluye. La unión de dos imágenes concretas crea una tercera por entero disímil, que las engloba sin ser ninguna, originando una sensación en el espectador, un afecto; y la escritura, como ese espejo en el libro, aunque sea ficción, resulta capaz de producir afectos.

Algo similar y a la vez diferente podría decirse sobre un pasaje de *Sabina*: “En ese sueño yo me miraba al espejo pero el espejo no me miraba” (Campos, 1978: 162). La asociación del sueño más el espejo produce una sensación de continuidad, pero en la novela se obtiene una ausencia. ¿De qué habla la voz narrativa? De la obra de arte, de la angustia ante la perspectiva de que el artefacto literario no consiga ofrecer el *ruido del mar*, de ser el mar. Más abajo se lee: “Temo que el mar no sea el mar. *La luz no es la luz del sol* (Ezra Pound)” (Campos, 1978: 162). El pensamiento duda, la incertidumbre inhibe la sensación y rompe el encantamiento. Si en el apartado anterior se transcribía que *las palabras* eran el *ruido del mar*, aquí la narradora va en sentido inverso, bajo la consciencia del artificio. Aun así, sueño y espejo por sí mismos se instalan en el lector, a cuya mente refluye el mar. ¿Por qué ocurre eso si la narración lo niega y dice que no hay mirada, que *el mar no es el mar*?

En *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, libro traducido por el propio Elizondo, Ernest Fenollosa explica con claridad que en la naturaleza, cuya sintaxis imita la escritura ideográfica, “no existen transferencias posibles de fuerza negativa” (1980: 30). Al unir dos imágenes por asociación se crea una tercera, aun cuando una negación sea introducida. Ésta es una distinción decisiva entre el mecanismo conformador de imágenes y la dialéctica, ya que esta última funciona mediante una especie de contradicción, de negación igualadora que por medio de la metonimia imita la forma de operación del otro dispositivo, sólo delineándolo, aunque sin conseguir su traslado de sensaciones, de carga emotiva o afectos, y sí una síntesis.

Pero volviendo a *Sabina*, páginas antes la narradora había expresado: “Sólo he dicho que mira el mar y que, al mirarlo, se mira. El mar es su espejo” (Campos, 1978: 127). La continuidad entre las imágenes que el discurso depuso ya se había establecido previamente: el sueño y el espejo, la mirada y el mar. El cuerpo se estremece por el vaivén de la imagen.

También se había externado que las imágenes, pese a su carácter fictivo, pueden suscitar afectos; pero, ¿de qué manera? Fenollosa señala: “En este proceso de composición dos cosas que se aúnan no producen una tercera, sino que sugieren alguna relación fundamental entre ellas” (1980: 22). Esa relación fundamental sugerida es la clave, pues si bien aparece como imagen, al producirse por una conexión implícita la mente llena los vacíos con base en su experiencia en el mundo que, evidentemente, se da a través del cuerpo, lo que resulta en una

sensación como reconocimiento de algo que, aunque no lo sea, considera real. Esto puede inferirse si se toma en cuenta que dicho principio está presente asimismo en la poesía: “El poema, pues, se basa en la combinación de dos o tres tomas que recibe el lector, el cual, a partir de éstas, formula en su mente una imagen perfectamente acabada” (Teresa, 1989: 60). La fuerza del mecanismo conformador de imágenes radica en lo que deja suspendido, como parte de una serie y que para la mente sólo está insinuado. Si dos cosas no suscitan una tercera, la proporción entre ambas causa la impresión de que así fuese; pero, más importante: la relación sugerida por las dos tiene la forma de una imagen. Fenollosa agrega que, al usar metáforas, lo material de las imágenes concretas insinúa “relaciones inmateriales” (1980: 41) y que dichas relaciones son la base para cualquier clase de pensamiento, sin mencionar que, en los hechos, aquéllas posibilitan a éste: “Lo conocido es una interpretación de lo oculto” (1980: 43). En términos del *Frühromantik* se diría que lo inteligible condesciende a lo sensible y que hay un cruce o engarce entre ambos planos.

2.2 Transposición de planos

Lo anterior es algo que ya habían vislumbrado los románticos, para quienes el vínculo entre dos imágenes poseía realidad en sí o, dicho de otro modo, involucraba a lo suprasensible. Schelling lo registró en su *Filosofía del arte*, escrita en ese periodo pero publicada hasta 1859: “Lo absoluto es lo absolutamente uno, pero lo uno absolutamente intuido en las formas particulares, de modo que con ello no se suprime lo absoluto, es = idea” (1999: 19). El ideal — como insospechada unión de dos imágenes— existía, no en el cielo de las ideas sino entre las cosas, donde aquéllas se reflejaban. El mecanismo conformador de imágenes que, siguiendo todavía a Kant, Walter Benjamin¹⁵ reconocería como pensar de segundo grado, segundo nivel reflexivo, “conocer del pensar” o “conocer intuitivo” (2006: 30), operaría entonces del lado del arte y de la literatura, no del lado de la razón y de la filosofía. La inteligibilidad se hallará también en los objetos de este mundo, la sentirá el cuerpo.

Con la engarce de planos efectuado por el Círculo de Jena, las categorías, los conceptos, las ideas que remitían a la verdad y a lo verdadero, pasarían a convertirse en lo que habían sido siempre: imágenes, ya antes de que Nietzsche lo proclamara en su *Sobre verdad y mentira en*

¹⁵ *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán* (1920).

*sentido extramoral*¹⁶ (1896); por eso es que cuando Schlegel hable de idea¹⁷ o de las ideas, no referirá a lo mismo que Kant o Schiller entendían: “He expuesto algunas ideas relativas al centro, he saludado la aurora a mi manera, desde mi punto de vista. Que quien conozca el camino haga lo mismo, a su manera, desde su punto de vista” (Schlegel, 2009: 218). Las ideas, por ende, bajadas a la tierra desde el cielo inteligible por el Primer Romanticismo Alemán, serán vistas, esto es: intuiciones, formas, imágenes de una verdad interior, viva y vivida. “La ‘idea’ no es entonces, ni mucho menos, la Idea especulativa” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 236).

Si ahora se piensa en la tercera *Crítica*, se verá que el arte —un *como si* para el filósofo alemán—, ofrece desde el planteamiento kantiano de 1790 una simultaneidad en la que no se decide entre un plano y otro: “la verdad no es jamás una sino varias y nunca tan veraz como cuando es inventada” (Campos, 1978: 175). El criterio entre verdad y ficción queda en suspenso; la creación interrumpe el juicio y pone en entredicho la distinción platónica entre sensible e inteligible, verdadero y falso, así como entre sujeto y objeto.

Descrito abreviadamente, el proceso de trasposición entre las ideas inteligibles y las imágenes sensibles, puesto a partir de Kant, excede los límites de este artículo. Lo que hay que concluir es que tal proceso comportaba admitir que la reflexión era algo directamente implicado en la vida, en el cuerpo, en la naturaleza, y no una mera cuestión teórica, con lo que las imágenes no serían ya simples apariencias sin contenido, carentes de estatuto ontológico, sino vistas de una verdad captada en las cosas mismas, conformaciones de suyo vinculantes, como lo muestra la imagen de una playa que adviene a la mente, engendra la impresión del océano y cambia la playa para quien escribe, pero también para quien lee.

2.3 Analogía y pensar de segundo nivel

¹⁶ Dice en esa obra el autor (1908): “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente...” (Nietzsche, 2012: 28). Vid. Theodor Adorno y Max Horkheimer (1944). *Dialéctica de la Ilustración* (1944); Giorgio Colli (1975). *El nacimiento de la filosofía*. Vicente Jarque (2024). “Mímesis dialéctica. Sobre un concepto básico en Adorno”. *Daimon*. 92. 115-129. En <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.508321>

¹⁷ En este fragmento se trasluce la distinción entre el pensamiento romántico y la dialéctica: “Una idea es un concepto perfecto y acabado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, la alternancia que se genera a sí misma de dos pensamientos en conflicto...” (Schlegel, 2009: 84). Aun cuando Friedrich hable en términos kantianos, la ironía alude al pensar de tercer nivel: sólo en el *medio absoluto* es posible hallar “dos antítesis absolutas” que continúan tal proceso de alternancia; ironía significa aquí que el mecanismo vuelve sobre sí mismo y se pone otra vez en marcha, viéndose de nuevo, lo que conlleva la propia autodestrucción de la forma y su posterior reconstitución como unión de sujeto y objeto. Vid. Apartado 3.1 “Pensar de tercer nivel y absoluto literario”.

Lo notable del dispositivo conformador de imágenes descrito y teorizado por Schlegel en los *Fragmentos* (1798), afín a la dialéctica hegeliana, que pone en relación una imagen con otra y crea una tercera —pero no por acción de la metonimia¹⁸ sino de la correspondencia y la afinidad—, es que opera en el sentido de la analogía¹⁹.

Generalmente, la analogía es considerada un tropo del lenguaje poético no vinculante *per se*, que pone en relación varios términos: “En esta perspectiva, la analogía tiene que ver con la teoría de la argumentación y no con la ontología” (Perelman, 1997: 154). Con todo, Roberto Calasso menciona lo que su mecanismo involucra:

es un conocimiento metamórfico, totalmente interior a la mente, en el que el conocer es un *pathos* que modifica al sujeto cognoscente, un saber que nace de la imagen, del *eidolon*, y culmina en la imagen, sin separarse nunca de ella ni admitir otro saber que le superdetermine. Un conocimiento impulsado por una fuerza inagotable, que tiene, sin embargo, la gracia de presentarse como un artificio literario: la analogía (1994: 399-400).

Se describe así la operación de ese dispositivo en el cual consiste la analogía, al indicarse que la imagen implica un conocimiento que altera la imagen que el sujeto cognoscente se hace del mundo, de las cosas o de un objeto particular: un saber que parte de una imagen, se yuxtapone o traspone a otra imagen y culmina invariablemente en una relación fundamental como la expuesta por Fenollosa, pero con la forma de una imagen, en un proceso interior que metamorfosea una determinación sensible en otra. Tal conocimiento, además, conlleva un *pathos*, es decir, una sensación, una carga emotiva, un afecto.

Tenida por artificio de la poesía, la analogía estructura aquí, sin embargo, la forma en que se construye la prosa: al unirse, las imágenes conforman una suerte de sintaxis: una se vincula a otra y sugiere una tercera que, por su parte, puede volver a unirse; se une a otra para conformar de nuevo una tercera, y así repetidamente, con lo que también ese lenguaje, fundamentalmente visual y poético, genera una sucesión narrativa. Esto no es excepcional, si se toma en cuenta que para Fichte y el Círculo de Jena, esa conexión entre dos términos había sido una forma de conocimiento, la forma por antonomasia, reconocida a partir de Kant, pero elevada al cubo por Schlegel. Por lo demás, Julieta Campos participa de ese saber de la imagen y la mirada: “No existe ninguna garantía de conocer, de otra manera, algo de la realidad, que no es más de lo que aparenta ser en cada momento. Sería insensato aspirar a otra cosa que a

¹⁸ Vid. nota 9.

¹⁹ Para tener una visión más global de la analogía, que etimológicamente significa “proporción”, vid. Aristóteles (1990). *Retórica*. Madrid: Gredos; Immanuel Kant (1781). *Crítica de la razón pura*. México: FCE, 2009; Chaïm Perelman (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma; Helena Beristáin (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa; Jesús García López (1974); René Guénon (1962). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós, 1995; y Octavio Paz (1956). *El arco y la lira*. México: FCE.

sorprenderla en sus infinitas apariencias sucesivas” (1978: 75). Lo mencionado por la autora es el primer paso, pero conocer es una experiencia interior.

En la *Doctrina de la ciencia* (1795), Fichte dilucida esa experiencia interior al partir de la aperccepción trascendental²⁰ kantiana y observar que la mente, primero, se percibe, reflexiona y se vuelve consciente de sí, con lo que se pone²¹; pero, para ponerse, es decir, para saberse a sí misma, tiene que abandonarse en lo otro, saliendo de sí, situándose en aquello que busca comprender. Se trata entonces de un movimiento semejante al de la analogía, pero observado desde un punto de vista diverso: subyugada por una imagen sensible, la mente se convierte en lo que contempla y es modificada por la contemplación de lo diverso. En la novela, Julieta Campos escribe: “Digamos que el personaje, al mirar el mar, se mira. O que lo que mira es el acto de mirar” (1978: 120). Esa mirada que mira y que al mirar se mira a sí misma desde lo otro, en lo cual consiste básicamente el acto de mirar, lo teorizan los románticos a partir de Fichte: “El yo schlegeliano se pone *en lo otro* [...] consigue elevarse por encima de sí mismo abriendo entre dos instancias el espacio [...] Este yo produce un *desdoblamiento reflexivo* desde sí a sí mismo que se reconoce en el objeto producido” (Arce, 2000: 96). La mente sale de sí, se mira a sí desde lo otro, produce un tercer término o imagen similar a los dos primeros, pero diferente: “este espacio infinitamente irreal que se ha posesionado de mí” (Campos, 1978: 48).

En *Los cuarenta y nueve escalones* (1994), Calasso explica el funcionamiento de la analogía a partir de un pasaje de la *Iliada*: Príamo acude a Aquiles en busca del cuerpo de su hijo Héctor, pero el mirmidón no quiere entregárselo; al fin, tras múltiples ruegos y referencias a su viejo padre Peleo, el griego accede. No obstante, el guerrero le pide al rey que antes de irse pruebe bocado; por la tristeza, éste se niega. El primero le relata la historia de Níobe: pese a haber visto cómo eran asaeteados sus hijos por Artemis y Apolo, la mujer comió. Aquiles convence a Príamo de alimentarse. ¿Cómo? La imagen precedente de un mito es invocada y traída a la escena en que ambos personajes conversan, actuando sobre cuanto ocurre y reescribiéndolo. Es un salir de sí, ponerse en lo otro y retornar.

²⁰ Vid. nota 3.

²¹ “*Aquello cuyo ser (esencia) simplemente consiste en ponerse a sí mismo como siendo es el yo como sujeto absoluto. De la misma manera que él se pone es; y de la misma manera que es, se pone; y entonces el yo es necesariamente y absolutamente para el yo*” (Fichte, 2005: 46-47). Al pensarse, el yo absoluto se pone y pone a todas las demás cosas que existen, siendo consciente en ese proceso. Vid Virginia López-Domínguez (2020). *Fichte o el yo encarnado en el mundo subjetivo*. Buenos Aires: Ragif/ UNAM; María Jimena Solé (2019). “Fichte y el primer Romanticismo alemán”, en Naím Garnica, *La actualidad del Primer Romanticismo Alemán*. Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca.

Tal movimiento, por el que la mente pasa a un estado distinto por un *pathos* puesto por la imagen, es lo primordial en la analogía para Calasso, cuya forma coincide con la forma²² por antonomasia para Benjamin, a la que los románticos apelan como *prima materia* para conformar la obra de arte. Ese desdoblamiento que la analogía opera en el sujeto cognoscente, es el segundo nivel reflexivo o pensar de segundo grado en el que, para los románticos, ni siquiera es indispensable un yo para que su operación se ponga en marcha: “parten del mero pensarse-a-sí-mismo como fenómeno” (Benjamin, 2006: 31). Lo expone más claramente Marcela García: “Mientras que Fichte oponía la actividad humana a la naturaleza, vista como materia inerte que había de ser moldeada, para Schelling la naturaleza ya no es un mero ‘no-yo’ sino que es propiamente actividad, yo inconsciente” (2015: 288). No sólo el yo reflexiona, así que no puede decirse que la *phýsis*²³ sea lo ingenuo, aunque se la caracterice aún como carente de conciencia.

En el conocimiento analógico, la imagen entra en la mente y acaba por cambiarla. No es ya el movimiento dialéctico descrito por Schiller a partir de Kant: “Soy un personaje que mira el mar a las cuatro de la tarde. Pero también soy alguien que imagina a ese personaje que soy yo misma. Y soy las palabras que me imagino y que, al ser imaginadas, me obligan a mirar el mar” (Campos, 1978: 11). Puede decirse que la voz narrativa, esa mirada, es el mar: la imagen ha ingresado y ha convocado otra imagen a la mente; ahora, la voz afirma que es obligada a mirar el acto de mirar y, como se dijo antes, la imagen entra en la mente y se posesiona de quien mira, creando un presente de duración indefinida.

2.4 Prosa e intensidad

Al ocupar el espacio interior, la simultaneidad con que opera la analogía pone en suspenso el criterio lógico entre ficción y verdad establecido por Platón desde *La República*, lo que tampoco permite discriminar entre lo sensible y lo inteligible, el cuerpo y el espíritu, objeto y sujeto. Esa capacidad de simultaneidad y de suspensión en el instante, la advierte Ksenija Bilbija en Julieta Campos, cuando apunta que pertenece a una clase especial de autores:

No se preocupan por el origen sino por el comienzo, los comienzos, la manera de empezar muchas veces simultáneamente por todas partes. 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 (1992: 238).

²² “El pensar del pensar, por el contrario, en cuanto esquema originario de toda reflexión, se halla también a la basa de la concepción de la crítica por parte de Schlegel. Fichte ya lo determinó de manera decisiva como forma” (Benjamin, 2006: 41).

²³ “El espíritu es filosofía de la naturaleza” (Schlegel, 2009: 43).

Pese a lo subrayado por la investigadora, lo escrito en la novela no desaparece, aun cuando reinicie la narración; antes bien, cambia conforme se añaden nuevos elementos o imágenes, lo que posibilita el avance y la creación de un continuo narrativo, “otra duración idealmente distraída al tiempo y suspendida en un vacío ideal” (Campos, 1978: 79). Si sólo se tratara del discurso lineal de la prosa, podría afirmarse que no ha habido inicio, pero sucede que las imágenes continúan multiplicándose en una proliferación sin término, con lo que el pasado y el presente, la experiencia de lo vivido y la propia percepción, se reescriben una y otra vez en el instante en que *pienso esto* aun cuando *no coincida exactamente ni con el tiempo frente al escritorio, momento en que se escribe la novela, ni con el tiempo del actante que habla en primera persona [...]* quien *permanece por una duración indefinida frente al promontorio*. Así que esos autores que no se preocupan por el origen podrían estar acudiendo a mecanismos propios de la poesía, presentes en el montaje o la escritura china.

En su narrativa, siendo la prosa por naturaleza linealidad, encadenamiento, sucesión, *Sabina* plantea una simultaneidad más cercana al poema, pero no se trata tampoco de prosa poética o del poema en prosa²⁴. Es más bien eso a lo que Alberto Ruy Sánchez llama “prosa de intensidades”²⁵: “prosa narrativa que se acerca o funciona como poesía” (2001: 11).

Pero, ¿qué entiende por poesía este autor? Esa escritura en la que la imagen ataja el tiempo por su alta carga de intensidad: “La aparición del instante poético, en verso o en prosa, es equivalente a una revelación, a ‘una porción de eternidad’ [...] A través de lo inmediato encontrar también algo más” (2001: 9-10). Encontrar algo más: lo oculto de lo cual lo conocido no es sino una interpretación, siendo no sólo lo inteligible parte integrante de ella sino también lo sensible, el cuerpo: “Esta obra es una realidad paralela a mi vida que se alimenta de mi vida. Y por lo tanto es más que un libro escrito sobre una historia. Es una prolongación de mi cuerpo” (Ruy, 1995: 81). Por primera vez, se presenta explícitamente aquí el vínculo entre lo sensible e inteligible kantianos en la imagen.

²⁴ En la entrevista “Las melancolías de André Gide” con Germaine Gómez Haro del 14 de junio de 1992, editada en *La jornada semanal* (21-26), Alberto Ruy Sánchez dice: “El poema en prosa trata de un instante o de una conjunción de instantes que se plasman con intensidad, la prosa de intensidades — por eso en plural — es como una composición musical más extensa en la que hay temas que se alternan, introducción, variaciones y al mismo tiempo repeticiones, etc. La imagen es indispensable en esto pues a la vez habla y es muda, ella propone y uno dispone de ella” (Gingras, 2006: 9).

²⁵ Tal noción de la prosa puede rastrearse también hasta el *Früromantik*: “En la verdadera prosa todo debe de estar subrayado” (Schlegel, 2009: 168. *Ath.* 395). “La idea de poesía encontró su individualidad, que es lo que Schlegel buscaba, en la forma de la prosa; pues los románticos tempranos no conocen ninguna determinación que sea más profunda que la de prosa” (Benjamin, 2006: 99).

El cuerpo tiene una significativa participación porque la existencia, como concluyó Ruy Sánchez de su lectura de Klossowski y de Nietzsche, es una fluctuación sin término entre intensidades que, “a veces son altas, y otras veces bajas” (Gingras, 2006), siendo la poesía la revelación del instante como eternidad, el momento en que todo queda suspendido en una pulsación de intensidad incomparable. Por ello es que la prosa de intensidades

avanza por medio de imágenes y no por anécdotas que se encadenen y transcurran a lo largo de una historia. De ahí deriva Klossowski...: “la intensidad no tiene un significado por sí sola, que no sea el significado de ser pura intensidad”. Esto implica que la prosa de intensidades, por ejemplo, requiere ser interpretada de una manera radicalmente diferente a la prosa discursiva, ya que no son significados o contenidos de lo que está hecha principalmente, sino imágenes intensas, que son el producto de una fluctuación de intensidades (Ruy, 1988: 65).

No es entonces posible interpretar una narrativa como la de *Sabina* en términos de una prosa discursiva y lineal; al contrario, debe seguirse no la historia sino la intensidad más alta, puesta por el flujo de las propias imágenes. En el libro, la narradora se pregunta si su obra no es más que “esa improbable intensidad que sería la única anécdota, por así decir, el único tema de tu novela” (Campos, 1978: 51); pero ello no comporta que haya una omisión argumental o que nada se relate: “Te engañas. No hay una historia. Hay muchas historias y todas merecen ser contadas” (Campos, 1978: 30). Es el lector quien debe desanudar la telaraña de historias que las imágenes sólo sugieren: armarlas primeramente en su interior, trasladarse a ellas y volver a sí tras conformarlas.

Hay que indicar que si una historia puede insinuarse en cada imagen, también se obtiene un entrecruzamiento de historias, una conexión entre historias, la primera de las cuales da paso a la siguiente, como en *Las mil y una noches*:

La historia, cualquier historia, está metida en otra historia y encierra a su vez a una tercera que, llegado el momento, parirá a otra más, en una genealogía catorce veces repetida al infinito. Contar la historia de una pareja es contar la historia de otra pareja que es otra historia y es la misma (Campos, 1979: 141-142),

expresa la escritora en la novela *El miedo de perder a Eurídice* (1979), lo que nos ofrece una visión esclarecedora de la forma que adquiere la prosa al ordenarse de acuerdo con la intensidad de las imágenes. En la página 59 de *Sabina* aparece un esquema en el que la voz narrativa incluye La Habana en confluencia con Venecia para, luego, concluir en un promontorio de Acapulco: la yuxtaposición de las dos primeras imágenes del mar modifica la percepción de la playa en México, teniendo cada una de las mismas una historia que se entrecruza en la experiencia de quien narra. Y la historia podría seguir; ciertamente, lo hace, al encadenarse a la imagen de otra playa y de otra más.

Mas, ¿cómo se da la suspensión, el instante de eternidad, la duración indefinida? Por el doble movimiento que aparece en esta clase de prosa: de apropiación por parte del cognoscente —o de quien percibe—, y de apropiación del cognoscente por parte de lo cognoscible, por decirlo de algún modo, donde esa clásica división epistemológica entre sujeto y objeto, interior y exterior, resulta inoperante ante la fluctuación de la intensidad, donde la intensidad viene dada igualmente por los afectos o el *pathos* que suscitan las imágenes, y por las historias que dichas imágenes ocultan en sí y a las cuales se vinculan.

Para dar con otros rasgos de la narrativa de Julieta Campos hay que recapitular lo expuesto en este apartado. En primer lugar, el mecanismo analógico no crea un tercer término: insinúa una relación fundamental entre los dos primeros; esa relación viene dada por la experiencia, presumiblemente vivida también por el cuerpo de quien percibe, ya que incluso la naturaleza —donde no hay transferencias de intensidad negativa— reflexiona, según los románticos, es decir, opera por la unión de cosas diversas. Aunque se trate de escritura, hay un involucramiento de todo el cuerpo en *Sabina*, prosa sensorial y corpórea.

En segundo lugar, la imagen toma el relevo de la idea: las imágenes trasladan un *pathos*, una cierta intensidad que, si los términos se concatenan, ataja el *continuum* del tiempo, llegando a vislumbrarse lo eterno; a la vez, esa intensidad organiza la forma de la novela, como telaraña o red de historias sugeridas por la imágenes, y suspende los criterios lógicos entre verdad y falsedad, sujeto y objeto, sensible e inteligible. Hay así una prosa analógica, de intensidades, actualizadora del tiempo, poliédrica y veraz o efectiva, en el sentido de hallarse más allá de lo verdadero y lo falso.

En tercer lugar, hay un conocimiento cuya forma, similar a la de la analogía, se revela capaz de transmitir afectos, pero también pensamientos que pertenecían al plano suprasensible —no se tratará en cualquier caso de ideas filosóficas—. Con todo, en el desdoblamiento de la escritura y su reflexión sigue habiendo dialéctica, negatividad que, al ponerse en duda, cava, se hunde en sí: prosa autorreflexiva que se mira a sí misma y que, al hacerlo, altera el mecanismo analógico, se funde con éste y se desdobra en otro sentido.

3. La realidad total

3.1 Pensar de tercer nivel y absoluto literario

El fenómeno de la reflexión, en que lo mirado se apropia de lo que mira y lo que mira se apropia de lo mirado, también se produce en la obra de arte. ¿De qué manera? Al pensar sus conexiones e imágenes, siendo el pensar de segundo grado y su intensificación por parte de Schlegel la evidencia de tal operación reflexiva. ¿Qué intensificación? Ahora se analizará.

Si el mecanismo tras la analogía no cesa en el segundo nivel reflexivo, que parece aún similar al de la dialéctica, adviene un exceso de simultaneidad; pero, he aquí lo insólito, la imagen —que no es sino intensidad, historia en potencia, coordinada de un *continuum* o telaraña— puede convocar aún a otras imágenes y conformar nuevas analogías: “Cuando el simulacro toma posesión de la mente, cuando comienza a agregarse a otras figuras afines o enemigas, poco a poco ocupa el espacio de la mente en una concatenación cada vez más minuciosa” (Calasso, 2006: 125). Ese movimiento puede fluir ininterrumpidamente.

De seguir la anexión de otras imágenes, de intensificarse, para los románticos viene a constituirse un nuevo nivel reflexivo, en que el tiempo lineal, sucesivo —el de la prosa—, colapsa y se arriba a un estado semejante al del “sueño” (Zambrano, 2010: 45), que invade la realidad, los acontecimientos, lo factual, y los hace inhabitables, cuando la imagen parece quedar estática y abarcarlo todo: “Lo que pretendo es que el tiempo y el espacio coincidan, se vuelvan indivisibles” (1978: 58), expresa el actante de la novela de Julieta Campos sobre esa simultaneidad absoluta, una realidad total, tan real e intensa como el sueño²⁶.

Para los integrantes del Círculo de Jena, que aún hablan en términos kantianos, el nuevo nivel al que se accede, una vez gira sobre sí, se mira y repite el mecanismo de lo que mira, es una reflexión de tercer grado²⁷, pensar de tercer grado o tercer nivel reflexivo:

El pensar del pensar del pensar puede ser concebido y consumado de manera doble. Si se parte de la expresión ‘pensar del pensar’, en el tercer nivel esta puede ser o bien el objeto pensado, pensar (del pensar del pensar), o bien el sujeto pensante (pensar del pensar) del pensar (Benjamin, 2006: 33).

En este punto, hay que abrir un paréntesis para advertir que lo primordial para Jena no es en sí la intensificación *ad infinitum* de ese mecanismo, que destruye la propia forma particular que la aloja, como tampoco lo es lograr una conciencia al cubo: lo que interesa son las conexiones, el entrecruzamiento sin término de imágenes e historias, la infinitización, sí, pero de los nexos. Benjamin había apuntado sobre el pensar del pensar, de segundo grado: “Fichte cree poder fundamentar un conocimiento inmediato y seguro mediante una conexión entre dos formas de

²⁶ Tal estado es semejante al de la intensidad pura y la aparición del instante poético, pero se los separa discursivamente para su estudio: decir sueño es otra manera de decir que se vislumbra algo que puede interrumpir la sucesión temporal.

²⁷ Es el último nivel que Benjamin reconoce entre los románticos; después, sólo adviene la destrucción de las formas. Vid. nota 13.

conciencia (la forma y la forma de la forma, o el saber y el saber del saber), cada una de las cuales pasa por la otra y regresa a sí misma” (2006: 24). Que tal conocimiento fuera inmediato o seguro no era tan importante como que hiciera pasar una forma a través de otra y regresara a sí, siendo capaz de integrarlo y de reiniciar el movimiento. En la operación de tercer grado, el mecanismo se multiplica; la analogía y la dialéctica se funden, el Idealismo alemán queda en suspenso y, sin darse cuenta, alumbra algo por entero distinto: “En esta mutación, ella podrá ser definida de esta forma: literatura absoluta” (Calasso, 2002: 87). Ello explica que *Don Quijote* (1605/1615), *Hamlet* (1623) o *Tristram Shandy* (1759) sean modelo romántico²⁸: “Una duplicidad tan llamativa como ésta es visible en las dos obras de arte más artificiales y plenas de entendimiento de todo el ámbito del arte romántico: *Hamlet* y *Don Quijote*” (Schlegel, 2012: 416). Tal duplicidad en realidad es infinitización, despliegue de nexos, presentes en la forma de la forma de la forma, siendo el adjetivo *artificial* un sinónimo de sentimental, del lado del entendimiento reflexivo, por lo que mantenía signo positivo para el autor de *Lucinde* (1799).

3.2 Venero de las formas

En la novela, la narradora alude varias veces a *Hamlet* y a Elsinor, lugar en que se monta la obra de la obra de la obra²⁹: “Un sitio imaginado por un director genial para representar la más grande ficción inventada por un hombre. Alguien podría, pudo, hubiera podido dibujarlo y poner debajo estas palabras: HAMLET by William Shakespeare” (Campos, 1978: 13). En *Hamlet*, como se sabe, el heredero crea un montaje dentro del montaje para mostrar cómo fue asesinado su progenitor; otra vez, en el montaje montado podría montarse otro montaje..., y así sucesivamente. La mención de *Hamlet* en la novela refiere sin duda al mecanismo que incluye negativamente en sí a su doble: “Esa mujer se imaginaría a Hamlet y al fantasma de su padre, confundiendo una luminosa escenografía tropical con el mar sombrío de Dinamarca” (Campos, 1978: 169). El mar, como se ha visto, es un espejo que mira y devuelve la mirada, probablemente se trate de la autoconciencia de la escritura. Ese mar era La Habana, ha sido Venecia y Acapulco, y ahora se convierte en el frío mar irónico y artificial de Elsinor. *Sabina* tiende a la intensificación y la infinitización.

²⁸ A su vez, se dice de lo escrito por Laurence Sterne, que tiene *Witz*, lo que se traduce muchas veces como ingenio: “¡Relee una vez más a Sterne! Hace mucho ya que no lo lees y pienso que lo verás de otra manera [...] Tiene realmente más *Witz*, al menos para quien lo toma ingeniosamente: pues siempre corre el riesgo de no darse cuenta de esto” (Schlegel, 2012: 401).

²⁹ Se trata de la puesta en abismo o *mise en abyme*, término acuñado por André Gide en 1893. Vid. Lucien Dällenbach (1977). *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991. En este libro, el crítico distingue entre tres tipos básicos de abismación, poniendo como ejemplos a *El Quijote* y *Hamlet*, que éste jerarquiza de modo distinto.

Pero, lejos de ser instrumento de coerción racional como en la dialéctica hegeliana, la operación de tercer nivel reflexivo resulta prolifera, incluso caótica; la concatenación de imágenes, descrita como pensar de pensar de pensar, no pertenece a un yo individual ni a un sujeto: es un fenómeno de la obra con cuyo movimiento de relación se crea una urdimbre, un *continuum*, una telaraña cada vez más grande de formas en que el yo, confundándose con lo que miraba, queda abolido, disuelto. “En este estado de cosas estriba lo peculiar de la infinitud de la reflexión exigida por los románticos: la disolución de la forma propiamente dicha de la reflexión frente al absoluto” (Benjamin, 2006: 33). Ese espacio intermedio de nexos y conformaciones al que aspiran los románticos, en que se diluye la forma individual, es un ámbito o *medio absoluto*³⁰ —el absoluto³¹ literario—, venero de las formas donde cada obra de arte afluye y al que vuelve a refluir al disolverse: si en la imagen sensible, que es una forma individual, se intuían lo inteligible y lo absoluto; en el cruce de esas imágenes, cuya presencia se vislumbra y revela en la destrucción de otras tantas, vibra y aparece el absoluto como red, tejido, trama de formas que incluyen a otras formas: “reflejos de imágenes que son la apariencia engañosa de otras imágenes” (Campos, 1978: 45).

Para Jena, la tarea del autor radicaba en provocar en la obra el advenimiento del absoluto, hacer visible el medio absoluto, aunque ello significara disolverse a sí mismo, aboliendo el propio yo: “Un mediador es aquél que percibe en su interior lo divino y se sacrifica, aniquilándose a sí mismo, para predicar, comunicar y exponer lo divino” (Schlegel, 2009: 200). Como sí mismo, el pensar de tercer grado es caracterizado por el *Frühromantik* como espacio intermedio y el yo, como mediador, sólo sirve de vehículo para alcanzar ese medio y luego desaparecer. El absoluto literario hace visible el proceso de infinitización de las imágenes; pero, sobre todo, desplaza el punto de vista de la mirada.

3.3 Desplazamiento de la mirada

Si hay que caracterizar de algún modo la literatura del absoluto, es éste: se trata de esa literatura que traslada la perspectiva del mirar de lo que mira hacia lo mirado. Cuando se pregunta al sacerdote de la tragedia *Bacantes* de Eurípides —que no es sino Dionisos disfrazado de hombre— cómo es que pasó a formar parte del culto del dios, contesta: “Lo vi y me vio. Me

³⁰ “Novalis concibe el arte como el medio de la reflexión κατ’ ἐξοχήν” [kat’ exokhén], y emplea la palabra arte directamente como *terminus technicus* para el mismo” (Benjamin, 2006: 65).

³¹ Refieren Lacoue-Labarthe y Nancy (2012: 471): “el Absoluto se propone así en una problemática de la *forma* (y entonces de la obra) que sin duda nunca es completamente idéntica a la problemática hegeliana de la *figura* (como encarnación viva que se mueve a lo largo de la historia)”.

inició en sus misterios” (Eurípides, 1978: 482). La mirada de lo finito se disuelve en la mirada infinita, conoce entonces en qué radica la infinitud, suspendida fuera de sí; lo infinito también se mira desde lo finito: el flujo de las imágenes deja de avanzar, el tiempo sucesivo se interrumpe, el mundo aparece como una gran conformación, todo se liga a todo: “Yo, el mirador y el promontorio somos una sola cosa [...] El personaje no tiene nombre porque no tiene identidad o, si quieres, porque en él, en ella se intercambian y coinciden muchas identidades latentes o posibles” (Campos, 1978: 40, 78), expresa *Sabina*. Las cosas son una sola; el personaje, como el Dionisos de la tragedia, es todos; la mirada es parte del mar que mira: “Se imagina a sí misma como objeto obsesivamente acariciada 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” (Campos, 1978: 87). Quien termina hablando en estas líneas, quien se imagina y dice *mí misma* no es ya la autora. Hubo un desplazamiento.

El mar de literatura de Julieta Campos, la autoconciencia de la escritura que salta hacia atrás catorce veces, como se enuncia en *Eurídice*, se exagera en esa novela de 1979, donde se ofrece al lector un atisbo del medio romántico, esto es, del absoluto literario como venero de las formas. La autora cita fragmentos de Longo, San Juan de la Cruz, Petrarca, Nietzsche, *Las mil y una noches*, Gauguin, Cristóbal Colón, Hölderlin, Robert Burton, René Daumal, los Misterios de Eleusis, Dante, Mark Twain, Shakespeare, Keats, Chateaubriand, Thomas More, Rimbaud o Alfred Jarry, por mencionar algunos, como forma de enmarcar la escritura y aludir al océano: mirada infinita que mira a quien lo mira y que es las cosas, donde hay un vislumbre del absoluto literario, el cual se intuye cuando la narradora dice que contará la historia de dos personajes, una pareja que es todos (Campos, 1979: 11-12).

Eran (serían) a un tiempo Abelardo y Eloísa, Venus y Tannhauser, Hamlet y Ofelia, Agatha y Ulrich, Salomón y la Sulamita, el Cónsul e Ivonne, Dafnis y Chloe, Percy y Mary Sheller, el narrador y Albertine, Yocasta y Edipo, Hans Castorp y Clawdia Chauchat, Pigmaleón y Galatea, Otelo y Desdémona, Penélope y Ulises, Baudelaire y Jeanne Duval, Laura y Petrarca, Humbert Humbert y Lolita, Elizabeth Barret y Robert Browning, Alonso Quijano y Dulcinea, Leda y el Cisne, Adán y Eva, Wagner y Cósima, Pélleás y Mélisande, Cleopatra y Marco Antonio, Calixto y Melibea, Fausto y Margarita, Orfeo y Eurídice, Romeo y Julieta, Heathcliff y Cathy, Tristán e Isolda, Rilke y Lou Andréas Salomé, Jasón y Medea, Miranda y Fernando, Kafka y Milena, Electra y Agamenón, Don Juan y Tisbea, Von Aschenbach y Tadzio, Poe y Annabel Lee, Borges y Matilde Urbach...

Una vez situada en mitad del sueño, de la realidad total, del medio absoluto en que las formas se vinculan entre sí, inundan la página y la desbordan, es como si la autoconciencia misma de la escritura fuera quien narrara y no la autora, como si las palabras se deslizaran una detrás de la siguiente por efecto de las propias imágenes e historias a las que cada una de estas conformaciones refiere *per se*, en esa operación reflexiva de tercer grado o nivel según la

terminología de Benjamin sobre el *Frühromantik*, movimiento que recuerda ese fenómeno que se ha dado en llamar inspiración.

3.4 Monólogo

Por su larga tradición, que se remonta en Occidente al *Fedro*³² de Platón y más allá, el tópico de la inspiración rebasa por mucho los alcances de este artículo; aun así, hay que dejar apuntado que si se habla en términos de filosofía idealista, una derivación de la indiferencia entre exterior e interior, objeto y sujeto, inteligible y sensible —donde el sujeto cognoscente se interpenetra con lo cognoscible y lo cognoscible se apropia del sujeto cognoscible, disolviéndolo—, es que la imagen, la palabra, las historias, se presentan como si fueran un solo flujo de intensidad, una voz indistinta en que todo se diluye, un monólogo³³. Lara Fiorani ha observado que esa pura intensidad, el advenimiento del medio absoluto a la obra, al que se llamó posesión más arriba, como *cuando un simulacro toma posesión de la mente*, es un fenómeno monológico: “Possession could be seen as a *monologo*, and monologue [...] was the erotic nexus between author and language” (2009: 103). Esa posesión, ese nexo erótico entre autor y lenguaje, ese monólogo en que las imágenes y las palabras fluyen solas como en un murmullo, es puesto en duda en *Sabina*, aunque se lo pone en duda precisamente mediante un monólogo:

¿Un largo monólogo ininterrumpido? Un artificio más. ¿Un monólogo que recogería todo lo que hubiera podido convertirse, eventualmente, de material para una novela en material para una novela? Estarían las voces que pugnan por hablar a través del escritor puesto que él, o ella, no será nunca más que un portavoz, un vehículo. Estarían los temas que pugnan por ser sus temas; los personajes que se obstinan por imponerse; los gestos vivos, los presentidos, los soñados e imaginados, los deseados y los entrevistados, las voces escuchadas, con sentido, sin sentido, al azar; los paisajes superpuestos; los núcleos obsesivos; la aridez de la imaginación y la necesidad de la palabra, a pesar de todo; los personajes que ha sido y el que tendría que llegar a ser, el que está latente en el solo hecho de anticipar la posibilidad de la novela (Campos, 1978: 69-70).

Está el escritor y su desdoblamiento en la mirada que sostiene sobre su propio *continuum* mental, que lo mira desde otra geografía, convirtiéndose en no más que un mediador, un vehículo de la obra; están los gestos, el deseo, los sueños, las imágenes, lo escuchado, lo

³² Dice Sócrates en ese diálogo: “el delirio [*μανία*, *mania*], que viene de los dioses, es más noble que la sabiduría [*σοφροσύνη*] que viene de los hombres; y los antiguos nos lo atestiguan” (Platón, 1996: 635).

³³ Mucho se ha discutido sobre el llamado “Monólogo” de Novalis, de apenas unas cuantas líneas de extensión, donde el poeta habla de ese irse en el lenguaje, dejarse poseer por las palabras: “¿cómo sería esto si yo hubiera estado forzado a hablar?; ¿si este impulso de hablar fuera el rasgo distintivo de la inspiración del lenguaje, de la eficacia del lenguaje en mí?; ¿si mi voluntad sólo quisiera aquello que yo estuviera forzado a hacer? ¿Podría, entonces, ser esto finalmente poesía sin que yo lo supiera o lo creyera?, ¿y haber hecho comprensible un misterio del lenguaje?, ¿y yo sería, entonces, un escritor competente, ya que un escritor, acaso, no es más que un poseído por el lenguaje?” (Novalis, 2018: 14).

inconsciente y lo consciente, la imaginación, las obsesiones, el azar, la palabra discursiva, los personajes y sus historias, la superposición de todos estos elementos; y la metamorfosis de la autora que contempla ese flujo como una totalidad cuya existencia cobra realidad y sentido sólo en la novela: la simultaneidad de imágenes y tiempos por obra de la analogía en la prosa de Julieta Campos, la autorreflexión sobre el acto de narrar, ofrecen una experiencia totalizadora y totalizante de algo que *nunca ha empezado formalmente*, pero ocurre y multiplica sus términos en la mente.

Sólo existe otra actividad que se desarrolla en la soledad, en la necesaria cancelación del sujeto, en la despreocupación por el resultado: la del jugar a solas, práctica monológica y cosmológica por excelencia, donde todo se dispone como es propio de un espectáculo sin espectador. El jugador cósmico “ha olvidado el mundo” de la misma manera que el jugador solitario se olvida de sí mismo jugando; olvida el mundo porque quien juega, en esta ocasión, es el propio mundo (Calasso, 1994: 42).

La analogía, que conforma el movimiento de concatenación o disgregación de las imágenes —ese volver a iniciar una y otra vez—, no sólo toca a las apariencias del mundo: manifiesta un drama que, fundamentalmente, sucede en el interior de la mente y liga a ésta con lo real al abarcar deseos, recuerdos, pulsiones, afectos, miedos y términos de lo más disímil. Por ello, Lesley Feracho puede señalar sobre la escritura de Julieta Campos: “For Campos, these words have the power to create reality more so than reality itself” (2005: 120). Prosa que se intensifica e infinitiza por la imagen, suscita la aparición del instante poético y del venero de las formas, disolviendo el propio yo en la autorreflexión como fenómeno, cuya sintaxis se torna monológica, obra de la literatura absoluta.

A modo de conclusión: Abismo

Para concluir, hay que mencionar una característica del absoluto literario que tiene relación con la presencia de la palabra sucesiva, lineal y discursiva en la obra. Ksenija Bilbija (1992: 229-232) distingue en *Sabina* otro tipo de enunciados, una contraescritura basada en un *logos* racional, masculino, que en la novela se identifica con el otro posible narrador de *El Laberinto*, que se esboza desde las líneas iniciales de Marcel Proust: “Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía” (Campos, 1978: 11). Los enunciados de carácter más racional que analógico, aparecen en particular cuando surgen la duda reflexiva y la negación inherente a la dialéctica: “Todo intento de formulación literaria de las aventuras de la conciencia es, por su naturaleza misma, un artificio, como toda expresión,

mediante palabras, de la realidad es una ficción” (Campos, 1978: 107). O bien: “ella teme contaminar la pureza del acto con la ficción de la palabra, pretende acceder a la clarividencia por una identificación con algo que a la vez está y no está en el objeto de su mirada y se retrae” (Campos, 1978: 108). La voz narrativa de carácter analógico remite entonces a la palabra sucesiva, la incluye en sí como su doble:

no creo en los monólogos interiores. Ese magma informe donde coinciden, con supuesta incongruencia, impresiones, recuerdos, emociones, fantasías es un artificio, lo mismo que sería un discurso formulado con la máxima coherencia, que pretendiera reproducir el discurso interior (Campos, 1978: 107).

La autoconciencia de la escritura, programada teóricamente de acuerdo con lo sentimental, lo moderno —como se vio desde Kant y Schiller—, por ello mismo imbuida de dialéctica y de racionalidad, no ha dejado de estar presente todo este tiempo mientras se hablaba de la analogía; en los hechos, aparecen unidas: la palabra creadora de imágenes, la escritura como monólogo, absorbe también el discurso racional, el *logos* del principio que se muestra desde que la filosofía idealista se convirtiera en imagen romántica: “la literatura absoluta. La palabra más degradada y la palabra más perfecta se disponían a mezclar sus aguas” (Calasso, 2001: 97). Ya sea mediante la ironía —que es la forma de esa unión disímil— o por una trasposición entre lo dialéctico y lo analógico, lo cierto es que en esta literatura, como se ha analizado a partir de *Sabina*, también asoma el pensamiento que, sólo después de un peregrinaje en el desierto, se convierte en otra cosa y revela otra realidad. Así lo entiende también Julieta Campos:

Pero el artificio, la ficción, aparecen en un momento dado como los únicos recursos accesibles para aclarar algo de los hechos que ocurren y más aún de los que no ocurren, de los gestos que se esbozan y de los que se quedan a punto de, de las palabras que se dicen y de las que se quedan flotando en el plasma de la conciencia (Campos, 1978: 107).

A larga, el artificio da con la imagen que se hace girar sobre sí misma y cautiva la mente por la intensidad, y habrá entonces que armar la eventual historia: “Esa historia de una mujer sin historia que inventa un delirio y lo vive como lo único real podría seducirme como me seduce la imagen de una mirada extática sobre el mar” (Campos, 1978: 39). El tiempo lineal, de los sucesos cotidianos, sostenido por un tiempo absoluto sin otro espacio que la conciencia, termina por convertirse en sueño; sólo la palabra es capaz de fijarlo para que no se diluya por completo y se pierda, aunque lo haga disolviéndolo:

La literatura ni siquiera necesita hablar de sacrificio; en alguna de sus formas —la literatura absoluta (genealogía de la *décadence*: Baudelaire, Mallarmé, Benn; o Flaubert, Proust— la escritura asume los rasgos de la oferta sacrificatoria, que implica una cierta destrucción del autor (Calasso, 2001: 168).

El último rasgo de la literatura del absoluto que trasluce por la presencia de la palabra discursiva y lineal, dialéctica, es ese extraño modo en que finaliza la concatenación de las imágenes, con una interrupción del tiempo sucesivo, pero en que se obtiene una especie de movimiento helicoidal, en el cual se replica a distintos niveles una misma escena, situación, imagen, como en un abismo. De ahí que los modelos de obra romántica fueran *Don Quijote*, quien halla sus propias aventuras en la segunda parte de la novela y se lee a sí mismo; *Hamlet*, que monta el montaje dentro del montaje, *et cetera*; o *Tristram Shandy*, que usa la parábasis para detener el relato una y otra vez, incluyendo una historia dentro de la historia dentro de la historia en que el protagonista no acaba de venir al mundo.

La *mise en abyme*, o puesta en abismo —hipótesis que quedará para desarrollar en otros trabajos— parece ser un índice revelador de que la dialéctica no está fuera del proceso de conformación de la literatura del absoluto, al fundir sus aguas con las de la palabra analógica. Pero antes de llegar a tal punto, incluso a la disolución, habrá que pasar por el monólogo y, previo al juego monológico, adentrarse en la proliferación de las imágenes. Precedentemente a arribar a ese nivel de reflexión, se partiría de algo afín a la dialéctica, cuando sólo la prosa discursiva, sucesiva y lineal, había tomado la palabra para negar y dudar de lo que las imágenes y la analogía podían hacer: “nada del escritor que se contempla en el acto de escribir y otras zarandajas por el estilo, propias de la decadencia [*décadence*], de la pobreza del ingenio, de la impotencia de la palabra” (Campos, 1978: 23). Y, no obstante, lo que la narradora de la *Casa del Lago* plantea es un juego, el juego de la intensidad del lenguaje como delirio en que es necesario dejarse seducir por la escritura, una escritura metamórfica, sensorial, corpórea; analógica, intensificadora, actualizadora; poliédrica, efectiva, autorreflexiva; infinitizadora, monológica, inclusive abismática:

Volvamos al relato, será una historia deliberadamente dispersa, inexistente a primera vista, como un rompecabezas con muchas soluciones implícitas antes de ser armado; una historia singular para cada lector, mañosamente extraviada y seguramente depositada en la localización de un espacio y un tiempo irrepetibles, en el ir y venir de muchos personajes que únicamente pasan, sin detenerse un momento para configurar alguno de los destinos múltiples que podrían estarles reservados. Te propongo una historia, la de una mujer que descubre su imagen en otra imagen solitaria vista fugazmente cerca del promontorio, jugando un juego decisivo y prohibido, repitiendo un ritual antiguo para desaparecer en seguida, sin dejar ninguna huella (Campos, 1978: 39-40).

Sin duda que una obra como *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, más que un lector atento, convoca una mirada dispuesta a abandonarse en el laberinto, en el flujo de las imágenes, en la incesante transformación de lo que pasa en la soledad de la mente y no deja de ocurrir,

por obra de la analogía: “es indispensable, por lo menos, una apariencia de término, la ficción de un punto final. Y lo pongo. Pero éste no es el fin, sino el principio” (Campos, 1978: 179).

Bibliografía

Alonso, Dámaso (1962). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz*. Madrid: Gredos.

Arce Gimeno, Amparo (2000). “La ironía y su definición (sobre la distancia irónica)”, en *Thémata: Revista de Filosofía*, 25. 95-100. Málaga: Universidad de Málaga.

Benjamin, Walter (1920). *Obras, libro I/ vol. 1 (El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán. «Las afinidades electivas» de Goethe. El origen del Trauerspiel alemán)*. Madrid: Abada Editores, 2006.

Bilbija, Ksenija, “*Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”, *La palabra y el hombre*, No. 84, Universidad Veracruzana, Octubre-Diciembre de 1992, pp. 228-239, en goo.gl/qL0nkx (consultado el 23 de marzo de 2016)

Calasso, Roberto (1983). *La ruina de Kasch*. Barcelona: Anagrama, 2001

----- (1988). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Barcelona: Anagrama, 2006.

----- (1991). *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Anagrama, 1994.

----- (2001). *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Campos, Julieta (1974), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, Joaquín Mortiz, México, 1978

-----, *El miedo de perder a Euridice*, Joaquín Mortiz, México, 1979

Eliade, Mircea (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Labor, 1992.

Elizondo, Salvador (1994), *Obras III*. México: El Colegio Nacional

Eurípides (1978). *Las diecinueve tragedias*. México: Porrúa

Fenollosa, Ernest; Pound, Ezra (1980). *Los caracteres de la escritura china como medio poético*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)

Feracho, Lesley, *Linking the Americas. Race, Hybrid Discourses, and the Reformulation of Feminine Identity*, State University Of New York Press, New York, 2005

Fichte, Johann G. (1794). *Fundamento de toda la Doctrina de la ciencia*. Pamplona: Juan Cruz Cruz Ed., 2005.

Fiorani, Lara, *Roberto Calasso – Deconstructing mythology, a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia* (Tesis de doctorado), University College London, 2009, en discovery.ucl.ac.uk/18522/1/18522.pdf (consultado el 28 de mayo de 2013)

Gadamer, Hans-Georg (1994). *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra, 2000.

García Norro, José; Rovira Rogelio (2007). “Introducción”, en Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (1790). Madrid: Tecnos

Gingras, Mario (2006). *La prosa de intensidades en la narrativa de Alberto Ruy Sánchez: Un habitar poético en el mundo* (Mémoire, M.A.). Montréal: Université de Montréal. En: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18151>. Consultado el 20 de junio de 2024

Heidegger, Martin (1987). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa, 2001.

José, Alan (2004). *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*. México: Ediciones Sin Nombre / CONACULTA.

Kant, Immanuel (1781). *Crítica de la razón pura*. México: FCE, 2009.

----- (1790). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2007.

----- (1790). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza, 2012.

Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (1978). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Lemus, Silvia (1 de octubre 1997). “El más allá de la escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo”. *Nexos*. En <https://www.nexos.com.mx/?p=8572>. Consultada el 20 de junio de 2024

Maza de la, Luis Mariano (2019). “Hegel en Lacan. Las trampas de lo imaginario y la función del lenguaje en la constitución del sujeto”. *Veritas*. 43. 29-47. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732019000200029>, consultado el 23 de junio de 2024

Nietzsche, Friedrich (1896). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, Tecnos, Madrid, 2012

Novalis (1846). “Monólogo”. Miguel Alberti. *Boletín de estética*. XIV, 43. 7-41. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2018.

Perelman, Chaïm (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma.

Platón (1996). *Diálogos*. México: Porrúa.

Ruy Sánchez, Alberto (1988). *Al filo de las hojas*. México: SEP/ Plaza y Valdés.

----- (1995). *Con la literatura en el cuerpo*. México: Taurus

----- (1997). *Cuatro escritores rituales*. México: Ediciones Sin Nombre / CONACULTA, 2001

Schelling, Friedrich (1859). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.

----- (1811). *Las edades del mundo*. Madrid: Akal, 2002.

Schiller, Friedrich (1795-1796). *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1965.

Schlegel, Friedrich (1797-1800). *Fragmentos. Seguido de ‘Sobre la incomprendibilidad’*. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009.

----- (1800). *Conversación sobre la poesía*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (1978). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 358-421. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Spinoza, Baruch de (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Orbis.

Teresa Ochoa, Adriana de (1989). *Farabeuf, la escritura como productora de sensaciones* (Tesis de licenciatura). México: UNAM.

Zambrano, María (1965). *El sueño creador*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.