



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS / INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*EL EFECTO DE CONJUNTO EN LA NARRATIVA Y LA ENSAYÍSTICA DE FEDERICO CAMPBELL:
PODER, MELANCOLÍA Y MEMORIA*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:
JULIO ROMANO OBREGÓN

TUTOR
DR. ENRIQUE ALBERTO FLORES ESQUIVEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
(EN SUSTITUCIÓN DE DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRÍN MUÑOZ)

COMITÉ TUTOR
DR. HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA GÓMEZ DR. JOSÉ MANUEL MATEO CALDERÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, María del Rosío Obregón Sánchez (1951-2019).

A mi padre, Julio César Romano Sol.

A mi hermana, Rocío Romano Obregón.

A Ilse Sánchez Quintero, a mi familia, a mis amigos.

A quienes me acompañaron en este proceso.

A Bari, a Nápoles.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	7
Capítulo I. Federico Campbell: Obra y recepción	21
Federico Campbell	21
La narrativa de Federico Campbell	27
Primera etapa: <i>Todo lo de las focas, Pretexta, Tijuanaenses</i>	27
Segunda etapa: <i>Transpeninsular, La clave Morse</i>	31
La ensayística de Federico Campbell	33
Federico Campbell ante la crítica	37
La recepción de la obra de Federico Campbell	61
Sobre la ensayística de Federico Campbell: Una revisión pendiente	66
Capítulo II. El poder según Federico Campbell	68
Descripción de una lucha	68
La imagen del poder en <i>Pretexta</i>	90
Capítulo III. La melancolía según Federico Campbell	117
La bestia que todos llevamos dentro	117
Una melancolía tijuanaense	131

Capítulo IV. Autorreferencialidad, invención y memoria	164
Una línea narrativa	164
La autorreferencialidad en Campbell	171
La memoria de Campbell	190
Memoria e invención	192
Los mecanismos de la memoria	200
Identidad y memoria	204
Memoria, escritura y <i>pretext</i> a	207
Conclusiones: Federico Campbell y el efecto de conjunto	217
Referencias	231

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es resultado de cuatro años no sólo de lectura, recopilación y sistematización de información, escritura y reescritura, viajes, transcripciones, exploración de ideas, revisiones, documentación, búsquedas y cotejos, sino también de tutorías, consejos y sugerencias, lecturas y cuestionamientos críticos, pistas, guías, orientaciones, apoyos académicos, institucionales y personales. Y trámites. Sin ello, esta investigación no habría adquirido la forma que finalmente tiene.

El apoyo del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) permitió que el tiempo invertido en esta tesis fuera el justo para poder desarrollarla dentro del tiempo establecido para ello por parte del Programa de Maestría y Doctorado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuyo seguimiento y acompañamiento a lo largo del proceso fue, por decir lo menos, puntual, claro, preciso y amable.

En lo académico, el acompañamiento, en una primera etapa, de la Dra. Edith Negrín, quien aceptó dirigir el proyecto una vez aceptado por la Universidad desde ese momento y hasta su jubilación, y en una segunda etapa, del Dr. Enrique Flores Esquivel, determinaron los caminos a través de los cuales la investigación pudo abrirse paso; no menos importante en ello fue el seguimiento del Dr. Héctor Vizcarra, así como del Dr. José Manuel Mateo, quien se incorporó en el último año al comité tutorial. La atenta lectura del Dr. Eduardo Serrato Córdova también ha sido de enorme valía.

Agradezco también a Vicente Alfonso, Álvaro Cepeda Neri, Nieves Candanedo, Diana Marcela López Huerta, Tomás Martínez Gutiérrez, Daniel R. Fernández y Daniel Salinas Basave su disposición de ánimo, tiempo y recursos —para mí enormemente significativos— para hacerme llegar materiales de y sobre Federico Campbell, o indicarme en dónde podrían

ser localizados. Sin una *plaque* inencontrable de tiraje limitado, un libro agotado, textos académicos, críticos y biográficos en formatos digitales o físicos de circulación limitada o acceso restringido, antologías de reciente edición, revistas aún no digitalizadas, entre otros materiales, los alcances de este trabajo habrían sido mucho más modestos. Varios materiales disponibles en la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México (COLMEX) también resultaron significativos para distintas etapas de esta investigación.

También deseo manifestar especial agradecimiento al Dr. Alessandro Rocco, de la Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, por su cálido recibimiento, asesoría, tiempo y consejos en una de las fases finales de la investigación, así como las facilidades otorgadas para hacer posible una estancia de investigación en la ciudad de Bari, Apulia, Italia, en cuyas calles y bibliotecas encontré elementos clave que terminaron de definir la orientación de la tesis en su última etapa.

Familia, amigos, compañeros, gente cercana que a lo largo de cuatro años apoyó en más de un sentido esta investigación y, más meritoriamente, aguantó con paciencia budista las evocaciones que de ella hacía yo con impertinente recurrencia no merecen menos reconocimiento. Su fe, su confianza, su impulso fueron también motores de singular importancia a lo largo de esta travesía, y todos los avatares tangenciales que también la definieron.

A quienes, por inexplicable omisión, se me haya olvidado incluir, gracias también.

*Entendemos la totalidad del texto a partir de sus elementos,
y éstos a partir de la totalidad del texto.*
Jürgen Habermas

INTRODUCCIÓN

I

Entré en contacto por primera vez con la obra de Federico Campbell por casualidad, en la mesa de novedades de una librería de la Ciudad de México. Me llamó la atención el título de una novela: *Transpeninsular*. En su portada, además, se veía el mapa de la península de Baja California, el territorio en el que había pasado mi infancia. Sin embargo, la sinopsis de la contraportada me disuadió de adquirirla. Una novela sobre un periodista no me pareció una lectura interesante.

En ese momento yo no sabía que estaba a punto de entrar a estudiar Ciencias de la Comunicación, lo cual me llevaría a ejercer el periodismo escrito y radiofónico durante cinco años, a impartir clases de periodismo durante casi una década, a seguir visitando ocasionalmente los géneros periodísticos, a ser jurado de un Premio Nacional de Crónica Joven. Si haber comprado la novela de Campbell en esa ocasión habría hecho que mi elección profesional fuera más entusiasta, o si me hubiera orillado a optar por otra alternativa, nunca lo sabremos.

Mi segundo encuentro con Federico Campbell ocurrió en el verano de 2006, con motivo de una conferencia a propósito de Juan Rulfo que daría en la VI Feria del Libro Infantil y Juvenil del estado de Hidalgo, que me correspondía cubrir. Idealmente, podría también entrevistarle. A fin de familiarizarme con su obra, busqué en las pocas librerías que entonces había en Pachuca algún título suyo. Nadie parecía conocerlo, o recordarlo. Entré entonces a la última librería que me quedaba por visitar —por demás modesta, y hoy desaparecida—, casi sin esperanzas. Ahí, finalmente, encontré un título suyo: *Transpeninsular*.

La lectura más o menos apresurada de la novela me hizo ver, primero, que aquella contraportada que había yo leído hacía un lustro no le hacía justicia al libro, y segundo, que

me remitía a por lo menos dos materiales de tema sudcaliforniano con los que yo ya estaba familiarizado: la película *Bajo California* de Carlos Bolado y la reunión de crónicas *El otro México* de Fernando Jordán.

Al final de la conferencia sobre Rulfo pude entrevistar brevemente a Campbell; lo abordé a partir de estos temas, y el diálogo derivó al habla peninsular y a la política. Pareció sorprenderle que fuera de Baja California fuera conocida la obra de Jordán. Al final me regaló un ejemplar de la reedición de la que era, en sus palabras, su primera novela: *Todo lo de las focas*. Aunque no fue la primera en publicarse (este sitio le corresponde a *Pretextos*), quizá fue la primera que escribió, o que terminó de escribir, o que concibió.

Con la lectura de estas novelas, y del volumen de cuentos *Tijuanenses*, que después descubrí en la sala de mi tía Georgina Obregón, periodista, empecé a adentrarme en la obra del escritor bajacaliforniano. Tijuanense. Mi madre me puso en conocimiento de Federico Campbell Peña, entonces reportero en Canal 11, y, desde luego, de Margarita Peña y sus estudios tanto sobre Sor Juana como, más generalmente, sobre la literatura novohispana.

Cuando, tres años después de aquella entrevista, apliqué para ingresar a la Maestría en Literatura Mexicana de la Universidad Veracruzana, lo hice con un proyecto acerca del espacio, el territorio, en la obra de Federico Campbell. Ahí, en Xalapa, lo volví a encontrar, durante la presentación de *Padre y memoria* en la Feria Internacional del Libro Universitario, en 2010. Después de la presentación recuerdo que no vendió un solo ejemplar de su nuevo libro. Al término del evento, y de una entrevista que le hacían, me acerqué para decirle que hacía mi tesis sobre él, y lo mucho que valoraba su obra. Él me comentó que buscaba una editorial que pudiera estar interesada en reeditar *Transpeninsular*, y que en adelante ya no escribiría ficción. Que se dedicaría en exclusiva al ensayo.

Sin embargo, ya en el programa de posgrado, por múltiples motivos, opté por cambiar mi tema de investigación y volteé hacia el cuento mexicano en el siglo XIX. Pero mi interés por la obra de Campbell no había menguado. Cuando me encontré ante la oportunidad de impartir clases de periodismo, uno de los primeros materiales que contemplé para incluir en el programa fue su *Periodismo escrito*. En algún congreso presenté una ponencia sobre *Transpeninsular*.

Un par de años más tarde, el 15 de febrero de 2014, Federico Campbell murió, víctima de la influenza AH1N1, que en 2009 había paralizado al país. Al parecer, el padecimiento le había sido mal diagnosticado después de que presentara algunos síntomas tras su participación no recuerdo si en la Feria del Libro de Tijuana, o en un homenaje de que fue objeto en su ciudad natal.

“Le debes una tesis a Federico Campbell”, me dijo entonces Tania Balderas, compañera de estudios de la maestría.

Bueno. Hela aquí.

II

En algunas de las últimas entrevistas que diera a la prensa, Federico Campbell se mostraba insatisfecho con su trayectoria literaria. “No llegué a ser el escritor que pensaba que sería a los 60 años. Imaginaba que iba a ser como Mario Vargas Llosa, del que admiro su disciplina y su capacidad de trabajo” (Campbell, julio 1, 2011), le confiesa a Virginia Bautista para *Excélsior*. Y a diez años de escribir su última novela, *La clave Morse* (2001), se refiere a sí mismo como “un farsante” (Campbell, 24 de septiembre, 2011), en una entrevista con Moisés Castillo para el sitio web *Animal Político*.

Aunque él mismo se define como un escritor disperso, distraído, al que le cuesta trabajo concentrarse y terminar proyectos, tanto en estas entrevistas como en el que quizá sea su libro

de no ficción más personal, *Post Scriptum tiste* (1994), Federico Campbell quizá se trata a sí mismo con demasiado rigor y sentido autocrítico. Es verdad que su obra no es exactamente abundante y que no es el escritor mexicano de su generación con mayor éxito de público. Incluso al evocar a los nombres de los primeros escritores mexicanos que fueron relacionados con la llamada *literatura del norte* lleguen los nombres de Élmer Mendoza, Daniel Sada o Jesús Gardea antes que el de Campbell. Sin embargo, esa aparente falta de palestra no necesariamente corresponde una falta de lectores; ni a la inversa: el mismo Daniel Sada en alguna entrevista se dijo satisfecho con los “cuarenta lectores” a los que, asumía con algo de ironía, se limitaba su público (en Carrillo, 2010, p. 113). Y tampoco, claro está, es indicio inequívoco de la calidad o el valor de una obra.

A nivel de recepción, la obra de Federico Campbell ha sido vista, en términos generales, favorablemente, desde la aparición de *Pretexta* (1979), su primera novela; las reseñas no han sido abundantes, pero sí minuciosas. La revisión de su obra, comprensiblemente, tuvo un pequeño auge luego de su muerte, y algunas reediciones y antologías han empezado a confeccionarse y circular en el mercado. Desde la crítica académica, la obra de Federico Campbell empezó a ser más estudiada en la transición del siglo XX al XXI, probablemente como parte de un creciente interés en general por los fenómenos migratorios y culturales que tenían lugar a ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos, y la consecuente fascinación con Tijuana en tanto crisol de dos culturas.

No es que antes de ello fuera ignorada, sino que mientras hasta ese momento *Pretexta* había sido su libro más estudiado, a partir de este nuevo o renovado campo de investigación, especialmente en Estados Unidos, su producción de tema tijuanaense o fronterizo comenzó a despertar interés académico. Sin embargo, aunque mayormente profundas e ilustrativas, no son tampoco abundantes las investigaciones que desde esta perspectiva hay sobre su obra. Su

trabajo ensayístico, por ejemplo, que desarrolló Campbell durante un cuarto de siglo, desde *La memoria de Sciascia* (1989) hasta *La era de la criminalidad* (2014), apenas ha sido comentado. Lo mismo cabría decir sobre su trabajo periodístico, al que pertenecen los que en rigor son sus primeros libros: *Infame turba* (1970) y *Conversaciones con escritores* (1972), en los que explora el género de la entrevista, y su libro ensayístico-didáctico *Periodismo escrito*, que ha sido revisado y reeditado continuamente desde su aparición, en 1994, hasta 2016, en edición supervisada por el escritor coahuilense Vicente Alfonso, quien ha tenido a su encargo otras ediciones de la obra de Campbell. A esto habría que añadir, desde luego, reportajes y reseñas del escritor tijuanaense dispersas en seguramente no pocos diarios y revistas (al igual que varios de sus cuentos, sobre todo de juventud), y dos documentales de tema bajacaliforniano para los que hizo el guion.

El hecho de que resulte problemático identificar a Federico Campbell con una corriente, grupo o generación específica dentro de la literatura mexicana, como han observado varios críticos de su obra, tal vez también contribuya un poco a hacer de él una figura escurridiza. Mientras la crítica bajacaliforniana lo considera mayormente un escritor del centro de México por hacer de la capital del país su residencia, la crítica centralista lo considera un representante de la *literatura del norte* por proceder de Tijuana y situar en la ciudad fronteriza buena parte de su ficción. Contemporáneo de escritores tan dispares como Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Jesús Gardea, Beatriz Espejo, Hugo Hiriart o José Agustín, cuyos nacimientos no distan más de cinco años con respecto del de Campbell, no se le suele asociar ni estética ni generacionalmente con ninguno de ellos (con la posible excepción de Gardea). Fue miembro del Taller de Juan José Arreola y amigo cercano de Juan Rulfo. Sobre éste ha escrito algunos ensayos, y preparó la antología de aproximaciones a su

obra *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica* (2003); del primero, apenas hay huellas en su producción.

¿Cómo acercarse, pues, a la obra de Federico Campbell?

III

A lo largo de su obra, Federico Campbell es insistente con un concepto: el *efecto de conjunto*. Nunca lo define claramente, pero siempre que lo menciona ofrece al lector elementos suficientes como para que el lector infiera lo que esta idea implica. Además, al cabo de algunos encuentros con ella, el lector puede ir construyendo su significado a partir de los aspectos en común que tiene cada contexto en el que aparece. Ése es, de alguna manera, también un efecto de conjunto.

E independientemente de lo que Campbell pueda entender por efecto de conjunto y de las pistas que pueda ir dejando a lo largo de su obra a fin de llegar a la cabal comprensión de la idea, el concepto mismo es autoexplicativo: uno puede entender, sólo al entrar en conocimiento de él, que se refiere al efecto que produce en el receptor o espectador una cierta totalidad percibida como tal, más allá de lo que pueda sugerir cada una de sus partes, o incluso varias de ellas. Sin embargo, esta hipótesis hay que fundamentarla.

En *Post Scriptum triste*, Federico Campbell dice un poco a propósito de su propio libro: “la composición misma de un libro, por mucho que su autor abuse de las citas, es distinta a lo que dice en particular cada una de sus frases prestadas. Lo que cuenta es el efecto de conjunto. Su autor viene haciendo lo que el montajista en el cine” (2007, p. 37). Y más adelante, de la novela *Cadáver lleno de mundo* (1971) de Jorge Aguilar Mora dice que se trata de “un texto aparentemente caótico, [que] lo que consigue es ensamblar estructura, tono

y contenido, a fin de producir un efecto de conjunto en el que se organizan las formas del caos” (Campbell, 2007, p. 84).

Éstos son quizá los momentos en que con mayor claridad Federico Campbell se ha aproximado al concepto; sin embargo, ya lo había utilizado diez años antes que en su diario literario, en 1984, en un ensayo sobre Michel Foucault: “El poder es un efecto de conjunto” (diciembre de 1984, p. 47), sostiene Campbell, refiriéndose a su omnipresencia, a la imposibilidad de escapar de su ejercicio mientras se viva en sociedad.

Sin embargo, su uso parece ser menos equívoco cuando se aplica a textos. Con él, en 1989 explica el funcionamiento del libro *El teatro de la memoria* (1981) de Leonardo Sciascia, en el que el autor siciliano analiza desde distintas perspectivas el caso de una suplantación de identidad. El caso, célebre en su momento y con frecuencia socorrido con la prensa, fue la base a partir de la cual Luigi Pirandello escribió *Come tu mi vuoi* (1929). Sciascia recupera el caso y la obra pirandelliana, puntos de partida que le sirven de pretexto para desarrollar una serie de reflexiones acerca de la identidad, la memoria colectiva y la percepción de la realidad. Es conforme se avanza en la lectura que el lector va descubriendo numerosos pormenores del caso que, junto con las argumentaciones de Sciascia, permiten comprender cómo es que una mujer puede convencerse de que su marido es un hombre al que, sin serlo, ha reconocido como tal, aun ante pruebas periciales que evidencian lo incontrovertible de su error. Sólo con el desarrollo preciso de datos y argumentos al lector se le revela la coherencia del caso.

En Federico Campbell, el efecto de conjunto está sugerido, quizá en primera instancia, por la recurrencia casi obsesiva del término a lo largo de su obra, sobre todo ensayística. Como si algo quisiera decirnos. Una pista de lectura o interpretación.

Aun cuando el término no aparece en su ficción, ha sido utilizado para analizar, por ejemplo, la fragmentariedad de *Pretexta* (1979), su primera novela. Al parecer, la noción lo inquietaba aun antes de que apareciera el término. Fragmentaria es también su segunda novela, *Todo lo de las focas* (1982b). Sin embargo, el efecto de conjunto en Federico Campbell no parece limitarse a la estructuración individual de cada una de sus obras. Entre ellas también se establecen puentes, que configuran mapas. O un mapa vasto y entreverado.

Transversales a la obra de Federico Campbell también son una serie de temas que parecen por momentos erigirse en fijaciones campbellianas, los cuales constituyen, si se quiere, un más o menos complejo entramado intratextual. Son por lo menos cinco:

1. Tijuana. La ciudad natal de Federico Campbell es escenario de prácticamente toda su ficción. Aun cuando la ciudad no es mencionada por su nombre en la primera edición de *Pretexta*, por ejemplo, se ha observado que hay una serie de elementos paisajísticos que es fácil reconocer como símbolos de la ciudad. En las sucesivas ediciones de la novela, Federico Campbell ha introducido una serie de modificaciones, unas más sutiles que otras, entre las cuales destaca la mención explícita de la ciudad. Tijuana ha de ser también el escenario del casi todo el resto de su ficción: las novelas *Todo lo de las focas* y *La clave Morse* (2001), y el volumen *Tijuanenses* (1989), integrado originalmente por *Todo lo de las focas* y cuatro cuentos, al que en 2008 se añadieron dos más. También, comprensiblemente, su texto autobiográfico *De cuerpo entero* (1990). Excepción a la norma son varios de sus cuentos no coleccionados así como su novela *Transpeninsular* (2000), cuya trama, sin embargo, transcurre en la península de Baja California, territorio más amplio dentro del cual se encuentra la ciudad de Tijuana. A la ciudad fronteriza también dedica la breve colección de ensayos “Nuestra Ítaca” (2014c), y es también objeto de análisis de varios textos que integran sus diversos volúmenes ensayísticos.

2. El poder. Éste ha sido probablemente el tema que mayor interés ha despertado entre la crítica académica abocada al análisis de la obra de Federico Campbell. Dos volúmenes ensayísticos del escritor tijuanaense lo abordan desde el título: *La invención del poder* (1995) y *Máscara negra. Crimen y poder* (1995), y también se erige en columna vertebral de su entrega póstuma *La era de la criminalidad* (2014). El tema ya se había revelado como interés de Federico Campbell en una serie de ensayos publicados en diversas revistas en la década de 1980 (y aún no coleccionados) acerca de la obra de Martín Luis Guzmán, Jorge Ibarguengoitia y Luigi Pirandello, el origen del partido político hegemónico en México tras la muerte de Álvaro Obregón y las propuestas sobre el tema desarrolladas por Michel Foucault. Es también la idea en torno a la cual gira *Pretextos*. El tema es revisitado por Campbell en su extenso estudio de la obra de Sciascia, analista de las mafias sicilianas, y, con menos insistencia, en algunas entradas de *Post Scriptum triste*.

3. La melancolía. Aunque abordada explícitamente y como tema de interés en dos volúmenes ensayísticos, *Post Scriptum triste* (1994) y *Padre y memoria* (2009), la melancolía —y la que Campbell lee como su nominación clílica, la depresión, aunque hay que matizar— es un estado de ánimo recurrente en los protagonistas de la ficción del tijuanaense, que lo viven con distintos grados de intensidad y prevalencia. Incluso en sus textos ensayísticos, aunque explicita su interés clínico por el tema, parece revelarse por momentos un tono muy personal, casi confesional.

4. La memoria. De claro interés en *Padre y memoria*, el interés por los mecanismos, el funcionamiento y las manifestaciones de esta facultad de la mente, según se ha observado, ha sido patente en la estructura sobre todo de sus novelas, en las que las estructuras fragmentarias suelen ser regulares. Su relación con la invención, que Campbell documenta por lo menos desde el *Leviatán* (1651) de Thomas Hobbes, también lo lleva a analizar los

que identifica como problemas pirandellianos: la identidad, la percepción del otro y la autopercepción. A través de las conexiones que establece a lo largo de su obra, Campbell parece recrear los laberintos memorísticos que nos hacen ser quienes somos, y saltar, de manera aparentemente aleatoria, de un episodio de nuestra vida a otro.

5. La figura paterna. Constituida como uno de los dos motores centrales de *Padre y memoria*, uno de sus últimos volúmenes ensayísticos, la relación problemática con la figura paterna está presente desde la más temprana ficción de Federico Campbell. Manifiesta en la primera línea de *Pretextas*, su presentación formal en la palestra literaria, el tema aparece ya abordado en cuentos dispersos publicados en diversas revistas desde la década de 1960, y reaparecerá tanto en su ficción (salvo *Transpeninsular* y algunos cuentos dispersos) como en su producción autobiográfica y ensayística. Y mediante esta figura es posible también establecer nexos temáticos y referenciales entre la producción de Campbell en distintos géneros. El tema, además, nos remite casi inevitablemente a Franz Kafka y a Juan Rulfo; Federico Campbell examina la incidencia del tema también en Paul Auster y en otros representantes de la literatura estadounidense contemporánea.

No en todos estos temas parece, hasta el momento, haberse interesado la crítica. Tres de ellos constituyen la base a partir de la cual se procurará revelar la urdimbre que sostiene el efecto de conjunto en la obra narrativa y ensayística de Federico Campbell: el poder, la melancolía y la memoria.

IV

Antes de emprender un proyecto hasta cierto punto ambicioso que pretende analizar, si no toda, al menos sí una parte muy completa de la obra de un escritor, resulta preciso tanto

revisarla y documentar sus características, avatares y variaciones como indagar los comentarios y análisis que sobre ella se han hecho.

El hecho de que la crítica no haya sido hasta el momento muy abundante sobre la obra de Campbell ofrece la oportunidad de estudiar su obra desde varias perspectivas. Sin embargo, esto también supone algún riesgo: querer abarcar más de lo que es posible en un único proyecto de investigación. Por ello fue preciso definir límites. Una vez detectada una cierta transversalidad propia de varios temas recurrentes en la obra de Federico Campbell, fue preciso elegir cuáles de ellos podrían contribuir a desarrollar el presente proyecto. Por ser los más constantes, los que parecen acompañar al autor tijuaneño desde sus primeras hasta sus últimas obras, por erigirse en preocupaciones explícitas y por abarcar varios de los géneros en los cuales Federico Campbell decantó su obra, se eligieron los tres que dan forma al presente trabajo.

La crítica, como se ha dicho, ha centrado su interés sobre todo en las concepciones del poder y el tratamiento de lo fronterizo en Federico Campbell, especialmente en su obra narrativa. Sobre el primer tema se han detectado las raíces foucaultianas, hasta cierto punto evidentes en *Pretexta*, pero que también se nutren de otros sedimentos, patentes sobre todo en su trabajo ensayístico. De Maquiavelo a Hannah Arendt, de Elias Canetti a Hans Magnus Enzensberger, de Nicos Poulantzas a Leonardo Sciascia, el tratamiento campbelliano del tema del poder es una madeja entreverada que poco a poco va estableciendo conexiones y coincidencias entre posturas disímiles, en la que incluso resuenan ecos de propuestas sobre el tema hechas por Tzvetan Todorov o Jean Baudrillard, si bien no son citados por Campbell.

Aun antes de su aproximación a través del ensayo, el tema aparece en *Pretexta*. Estas ideas en torno a la configuración, definición y ejercicio del poder, al parecer, habrían interesado tempranamente a Campbell, que quizá intentó una puesta en escena de sus

intereses antes a través de la ficción que de la reflexión argumentativa. De este modo, es posible tomar la ensayística de Campbell, aun siendo posterior, como punto de partida o incluso teoría para desentrañar la manera en que el poder opera en *Pretexta*. Aun cuando cronológicamente la ficción preceda a la teoría, es perfectamente posible que se hayan construido desde la misma base.

Algo similar ocurre con la melancolía en tanto tema. En 1983, Federico Campbell publicó en la revista *Proceso* un artículo titulado “La bilis negra”, acerca de la melancolía y la depresión. Once años después, ese artículo se incorporaría al volumen ensayístico *Post Scriptum triste*, en donde Federico Campbell explora más prolijamente el tema, tanto desde una perspectiva literaria como desde una perspectiva clínica. Lo mismo habría de ocurrir con el ensayo “Vine a Tijuana porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Federico Campbell”, en el que el tijuanaense reflexiona sobre su propia obra: antes de incorporarse a *Post Scriptum Triste*, apareció en el volumen colectivo *Ruptura y diversidad* (Puga *et al.*, 1990, pp. 71-77).

Algún crítico ha señalado que, además del territorio, lo que termina de dar unidad a la colección de relatos que integran *Tijuanenses* es el tono melancólico que los recorre a todos, incluida *Todo lo de las focas*, originalmente publicada en 1982 pero incorporada al conjunto en 1989. En uno de sus últimos volúmenes de ensayos, *Padre y memoria*, Campbell regresa esporádicamente al tema.

La indagación literaria de Campbell en torno a la melancolía traza un recorrido que va desde la *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton hasta *Esa visible oscuridad* (1990) de William Styron: más de trescientos cincuenta años de pesadumbre. Y no perdamos de vista que las primeras descripciones del padecimiento nos pueden remontar a Hipócrates.

Para Federico Campbell, la depresión es el nombre clínico de la melancolía (2007, p. 87), una perspectiva que, si bien hay que abordar con más cuidado, coincide con la visión sobre el

tema de Julia Kristeva, quien habla de un “conjunto melancólico-depresivo cuyas fronteras están en realidad difuminadas” (1997, p. 14). La profunda revisión sobre el tema que hace Jean Starobinski (2016), también desde una perspectiva literaria y desde la historia de la medicina, así como los abordajes médicos de Marie-Claude Lambotte (1996; 2008) y Henry Lôo y Thierry Gallarda (2001), vierten un poco más de luz sobre el tema y los conceptos, y permiten identificar, para efectos de este trabajo, cuatro estados de ánimo distintos pero que guardan algún grado de similitud: depresión, melancolía, tristeza y nostalgia. Distinguirlos, definirlos, caracterizarlos, nos permite identificar también en la narrativa de Campbell las distintas aflicciones de este tipo que recorren su obra y afectan a sus personajes, partiendo, como en el caso del poder, de las pistas que su ensayísticas deja en el camino.

Se ha establecido que la depresión tiene un origen orgánico, y el órgano afectado por ella es el cerebro. El funcionamiento de este órgano ha interesado a Federico Campbell por partida doble: no sólo en torno a enfermedad depresiva, sino también en cuanto al funcionamiento de la memoria.

Aun cuando el interés de Campbell por el abordaje de este tema desde las neurociencias tenga que esperar hasta 2009, ya había recurrido a la idea de la memoria, en tanto evidencia de un hecho, para analizar la obra de Leonardo Sciascia, veinte años antes, y como conjunto de registros documentales de diversos acontecimientos, a través de la figura del Archivo de *Pretexta*. Así, las ideas de memoria colectiva y memoria oficial permiten transitar a las de memoria e identidad individuales, pues es finalmente la mente la que procesa toda esa información: los datos, los discursos, los recuerdos propios, las experiencias; los confunde, los revuelve, los inventa. Y la escritura autobiográfica, cuya principal fuente —cuando no la única— es la memoria, que también fue practicada por Campbell, no escapa a la invención: buena parte de su ficción está también salpicada de elementos de su propia vida. ¿Cuál es el límite?

Quizá sea esta tendencia campbelliana a lo autobiográfico lo que finalmente ate los cabos sueltos, lo que amalgame los temas que, aun siendo transversales a su obra, no siempre parezcan interrelacionados. Si la relación entre memoria e invención es tan estrecha, las mismas propiedades fictivas de la memoria salpicarán la invención, y la invención se verá nutrida por el bagaje de la memoria. De este modo, los mismos temas aparecerán ya en la ficción, ya en el ensayo, a veces como una confesión autobiográfica parchada por la invención, a veces como una ficción salpicada de verdad.

Si la memoria, que parece recorrer la producción de Federico Campbell, se presenta como un caos y si antes que lineal es fragmentaria, bajo esa misma premisa podría intentarse un acercamiento a su escritura. Aunque ese paralelismo entre los mecanismos y ordenaciones de la memoria se ha observado ya en la estructura de *Pretextas*, quizá resulte que ello se extienda al resto de su producción. Y tal vez sólo desde una perspectiva amplia pueda descubrirse el efecto de conjunto que se logra al desenmarañar la madeja.

Es lo que aquí se ha intentado.

CAPÍTULO I. FEDERICO CAMPBELL: OBRA Y RECEPCIÓN

*Se ruega ser conciso y seleccionar los datos,
convertir paisajes en direcciones
y recuerdos confusos en fechas concretas.*
Wisława Szymborska

Federico Campbell

La inclusión de Federico Campbell Quiroz (Tijuana, 1 de julio de 1941-Ciudad de México, 15 de febrero de 2014) en alguna generación o la clasificación de su obra dentro de alguna corriente de la literatura mexicana ha sido más bien problemática. No se le suele asociar con ningún grupo literario y su nombre tampoco suele ser de los primeros en brotar en las discusiones sobre la llamada *literatura del norte* (y menos cuando se habla de la *narconovela*: el tema del narcotráfico sólo aparece en uno de sus cuentos), pero se le incluye en su canon con la misma frecuencia con que se le excluye del bajacaliforniano. Su carrera como escritor la hizo más bien en solitario, como hizo la suya Sergio Pitol.

No sin ambigüedad, Daniel R. Fernández explica de este modo el conflicto en torno a la pertenencia literaria, estética y geográfica de Federico Campbell:

hablar de Federico Campbell como escritor tijuanense pudiera parecer en sí un tanto problemático dado que, pese a haber nacido éste en Tijuana y haber transcurrido ahí su infancia y adolescencia, Campbell ha residido la mayor parte de su vida en la Ciudad de México, donde ha trabajado como periodista para varios rotativos. No obstante, un somero vistazo a su obra en conjunto bastaría para reparar en el marcado protagonismo que la ciudad fronteriza ostenta en sus narraciones (julio de 2013).

El crítico aquí parece inclinarse por considerar a Campbell como un escritor de pleno derecho bajacaliforniano, no sólo porque ahí nació (cosa que bastaría para que casi cualquier

país le reconociera la nacionalidad) y creció, sino principalmente porque el territorio peninsular es muy frecuentado en su obra, tanto ficcionalizado en sus novelas y cuentos como analizado a partir de la reflexión que exige el ensayo.

La misma postura asume Humberto Félix Berumen cuando considera a Campbell como “uno de los primeros escritores fronterizos” por nacimiento y porque “Tijuana ocupó un importante espacio en casi toda su obra literaria, lo mismo en la narrativa que en el ensayo” (23 de febrero de 2014), si bien en vida del escritor lo había excluido, al igual que a Daniel Sada, de sus estudios sobre escritores bajacalifornianos por no vivir ni publicar en el territorio peninsular (1998, p. 54; 2001).

Más indecisa y pendular es la postura de Gabriel Trujillo Muñoz. En primera instancia, lo define categóricamente como “El hermano mayor de la narrativa bajacaliforniana actual”; y matiza y aclara: “el contexto real de sus publicaciones es el D. F. Pero su obra, tanto periodística como de ficción, ha sido una lección fundamental para los escritores bajacalifornianos posteriores a él. Lo mismo puede decirse de Daniel Sada” (1991, p. 175).

Trece años después de haber asentado esto, parece desdecirse: en *Mensajeros de Heliconia*, una amplísima investigación crítica e histórica sobre el desarrollo de la literatura en el estado de Baja California, dice de los mismos escritores bajacalifornianos ejemplares:

Aquí no aparecerán narradores bajacalifornianos, como es el caso de Federico Campbell y Daniel Sada, que no residen en la entidad. Creo que un escritor es su entorno aunque nunca le dedique un solo texto al mismo, pero su lenguaje, su forma de ver el mundo, las actitudes de sus personajes, delatan su situación geográfica, las [sic] puntos sensibles de la realidad que vive o que padece (2004, p. 411).

Del mismo modo, Trujillo Muñoz asume que Félix Berumen los excluyó de su antología *El cuento contemporáneo en Baja California* por las mismas razones: “llevan, para

1996, casi cuatro décadas de residir fuera de la entidad y, por tanto, no han escrito sus cuentos y novelas *en Baja California*” (p. 435), interpreta, con demasiado rigor geográfico.

Pero, a pesar de que no cuenta a Campbell (ni a Sada) como escritor bajacaliforniano, sí lo considera norteño:

mientras los escritores norteños ya son publicados en las principales casas editoriales del país y más de alguno —como Daniel Sada, Federico Campbell, Jesús Gardea, Luis Humberto Crosthwaite, Gabriel Trujillo Muñoz y David Toscana— en el extranjero, la crítica nacional no siempre les ha prestado la atención que merecen, tal vez porque muchas de sus obras no han sido publicadas en la capital sino en sus lugares de nacimiento o residencia (p. 535).

A la muerte de Campbell, vuelve a cambiar de parecer: se vuelca en elogios hacia el tijuaneño pero, además, y acaso lo más valioso de su aportación, da un contexto general de cómo ha sido visto Federico Campbell como escritor en Baja California en los últimos treinta años, cómo ha ido cambiando la percepción que se ha tenido de él y de su obra:

en la primera mitad de la década de los años ochenta del siglo XX, la comunidad literaria del estado era pequeña y todos nos conocíamos aunque fuera de oídas, pero los escritores tijuaneños veían a Federico como un *outsider*, como un autor no bajacaliforniano porque vivía en el Distrito Federal. Y peor, siguiendo los dogmas del arte por el arte, no lo consideraban un literato prestigioso (que ya entonces lo era con dos novelas, *Pretextos* y *Todo lo de las focas*, publicadas por el Fondo de Cultura Económica y la UNAM respectivamente) porque vivía del periodismo, lo que para muchos era un anatema, un pecado mortal.

Yo no entendía este ninguneo para quien me parecía el mejor narrador bajacaliforniano de aquel entonces. No comprendía cómo a Federico se le negaban méritos literarios y nativistas, cuando su obra era visiblemente contemporánea en estilo y buena parte de la misma era un retrato fiel de sus querencias norteñas, de sus nostalgias tijuaneñas, bajacalifornianas y sonorenses. Tal vez por eso, por ese rechazo que sentía entre aquellos que mejor debían compartir sus afanes y trabajos, cuando conocí Campbell éste parecía llevar una nube negra sobre su cabeza, una carga extrema sobre sus hombros. Era un hombre melancólico, sombrío, ensimismado, que sólo años más tarde, ya en la década de los años noventa, se volvió más sonriente y seguro de sí, más capacitado para lidiar con la maledicencia local porque ya había demostrado con creces su valor como literato, como periodista, como pensador mexicano hecho y derecho. [...]

[Pero después] Campbell fue una figura de culto en la literatura bajacaliforniana (23 de febrero de 2014, pp. 2-3)

El poeta Jorge Ortega, así como categórico fue alguna vez Trujillo Muñoz para considerar a Campbell como el hermano mayor de la narrativa de su estado, categórico es para sostener lo contrario: “Imposible situar generacionalmente a Federico Campbell en Baja California”. Y añade: “A la escala nacional me resulta incluso un escritor inclasificable, dado el carácter proteico de su labor y la gama de preocupaciones estéticas, sociales e ideológicas que jalonaron su actividad profesional”. Pero concede: “No obstante, en el contexto bajacaliforniano Campbell inaugura lo que cabría denominar provisionalmente la tradición de la diáspora” (23 de febrero de 2014, p. 8), cuyo seguidor inmediato habría de ser, desde esta postura, Daniel Sada, el otro bajacaliforniano ninguneado como tal.

Diana Encinas opta por una salida similar a la de Ortega: la de no considerar a Campbell como un escritor “de alguna región [estado] en particular”, pues ha trascendido el ámbito local, como hicieron también Daniel Sada y Jesús Gardea; sin embargo, sí pueden ser considerados como escritores *del norte*, en tanto este territorio, esta amplia región de México y sus símbolos (particularmente el desierto), están presentes en su obra (2011, pp. 132-133), así no vivan ellos en estados norteños.

El mismo criterio (por momentos incluso más laxo, o inclusivo, si se quiere) parece seguir Eduardo Antonio Parra (2015) para incluir a Campbell dentro de la tradición de escritores *del norte*, que hace remontar hasta el Ateneo de la Juventud, con Julio Torri, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes; en su recuento incluye a “narradores nacidos o radicados en el norte de la nación [México] o fascinados por él”. Para él, las “diferencias de lenguaje, de pensamiento, de idiosincrasia, de clima, de paisaje y de atmósfera [...], giros del lenguaje, [...] alusiones al entorno o [...] carácter de los personajes” son los elementos constitutivos que hacen que un escritor pueda ser considerado como parte de “lo que la crítica literaria llama narrativa del norte o narrativa de la frontera” (Parra, 2015, pp. 9-10), sobre la que no se ha dejado de discutir.

Si nos apegamos a los criterios de Parra, Federico Campbell resulta ser incuestionablemente un escritor adscrito a esta tradición, y perteneció a una generación cuyos miembros, entre los que se cuentan Sada y Víctor Hugo Rascón Banda, “emigraron al centro con grandes porciones de norte en la cabeza”, como lo hicieron no pocos antecesores suyos, “aunque no circunscribieron del todo su obra a una temática y a un lenguaje nortefíos” (p. 14).

Pero, ¿es reconciliable, entonces, la idea de que Campbell pertenezca a la literatura del norte con la de que no pertenezca a la de Baja California?

Si tomamos, como parece hacerlo Trujillo Muñoz en *Mensajeros de Heliconia*, como criterio de exclusión el hecho de que Federico Campbell no contribuyó con su presencia física al desarrollo e impulso de la literatura dentro de los límites geográficos específicos que supone Baja California, entonces sí habría que excluirlo de la historia de la literatura de ese estado, y por simple asociación territorial, de la del norte. Si, en cambio, se asume una perspectiva más abierta y hasta objetiva, como la de Encinas, Ortega y Parra (que por momentos también abrazan Trujillo Muñoz y Félix Berumen), y se consideran criterios inherentes a la propia obra del escritor (como la ficcionalización de un territorio) por encima de, por ejemplo, su lugar de residencia, entonces Campbell pertenecería a la tradición de la literatura del norte y a la de Baja California (aun con el condicionante de la diáspora). Las dos ideas resultan, en efecto, irreconciliables, y elegir una u otra tal vez dependa de qué es lo que se quiera definir: la obra de un autor a partir de sus características intrínsecas, o el desarrollo de la producción literaria en una región geográfica perfectamente delimitada. Ambas tienen, desde luego, su importancia, y aun cuando el criterio geográfico se imponga, el escritor que elige el éxodo (o que se ve forzado a él) merecería alguna atención, si la cultura o idiosincrasia de su región de origen, como observa Parra, forma parte constitutiva de su obra.

Esta discusión en torno a la pertenencia o no de Campbell a la literatura bajacaliforniana es satirizada por Luis Humberto Crosthwaite en su cuento “Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana” (1993), en el que especula que Campbell, de haber mantenido su residencia en Tijuana, muy probablemente no habría podido desarrollar su carrera literaria como lo hizo.

Generacionalmente, también Campbell toma distancia de sus contemporáneos: aun a pesar de haber participado en el célebre taller de Juan José Arreola en la Casa del Lago, nunca pareció interesarle demasiado la obra de sus compañeros de taller, ni estar en contacto con ellos. Tampoco con Arreola, a pesar de la admiración que, según ha expresado, sentía por él (Pazarín, 1995, pp. 17ss). Daniel Salinas Basave también señala ese hecho: que Campbell se distanció de las escuelas y corrientes mexicanas, y fue, en cambio:

un compulsivo explorador y lector de escritores de los más diversos estilos e idiomas que en aquel momento [las décadas de 1960 y 1970] no publicaban en México o ni siquiera estaban traducidos. [...] Campbell vivió parte de sus años de formación escritural alejado de los círculos y los espacios en donde se formaron los escritores mexicanos de su generación. [...] En este sentido, Federico fue un incurable solitario (2016, pp. 17-18).

Y, sin embargo, también fue, junto con Daniel Sada y Jesús Gardea, uno de los primeros escritores “del norte” cuya obra fue conocida y reconocida en el centro del país, y quizá involuntariamente formó parte de ese conjunto de pioneros de la llamada *literatura del norte*.

La postura de Tomás Martínez Gutiérrez tiende, con altas dosis de objetividad, más hacia lo estético que hacia lo geográfico, más considerando las características de la obra en sí que los datos registrados en el acta de nacimiento y la credencial de elector, y considera a Campbell como un adalid de la “revalorización del realismo” (2015, p. 127), misma adscripción que le otorga Cristopher Domínguez Michael (17 de febrero de 2016).

La narrativa de Federico Campbell

Primera etapa: *Todo lo de las focas, Pretextas, Tijuanaenses*

La obra narrativa de Federico Campbell no es precisamente vasta: cuatro novelas (*Pretextas o el cronista enmascarado*, 1979; *Todo lo de las focas*, 1982b; *Transpeninsular*, 2000; *La clave Morse*, 2001) y tres volúmenes de cuentos (*Los Brothers*, 1982; *Tijuanaenses*, 1989, en cuyas posteriores ediciones se incluyeron su segunda novela y un par de cuentos más; *Territorios sentimentales*, c. 1990), a más de algunos relatos sueltos, aparecidos en revistas, suplementos, antologías y *blogs*.

La distancia que separa sus primeros libros de ficción de los últimos, una brecha de once años, permite distinguir una primera etapa como narrador de una segunda, entre las cuales media una relativamente abundante producción ensayística.

El nombre de Federico Campbell, asienta Marco Antonio Campos, empezó a ser conocido en la esfera periodística en la década de 1970, gracias a la publicación de algunos reportajes en el *Proceso* de Julio Scherer y un par de libros de entrevistas a escritores, principalmente españoles, para de ahí saltar a la palestra literaria con *Pretextas* (noviembre de 1979, p. 50). Dichos libros de entrevistas son *Infame turba* (1970) y *Conversaciones con escritores* (1972), y abren el sendero que habría de ocupar varias páginas de la obra de Federico Campbell: la relación entre literatura y periodismo. Cuando éstos, en rigor sus primeros libros, vieron la luz, Federico Campbell ya había publicado en revistas un puñado de cuentos que luego habrían de pasar más de medio siglo olvidados.

En el número 3 de la revista *Mester*, producto del taller de creación literaria de Juan José Arreola, aparecen los que parecen ser los primeros textos publicados de Federico Campbell: dos cuentos, titulados “Octavia” y “Las uñas mordidas” (julio de 1964, pp. 54-

59). Algunos años después aparecieron “El olivo, el polvo” (1966) y “El sol de la infancia” (febrero de 1968), ambos en la *Revista de la Universidad de México*; ahí mismo, algunos años más tarde, habría de ver la luz, bajo el título “Todo lo de las focas” (julio de 1978), un adelanto de su segunda novela, publicada cuatro años más tarde. Arturo Texcahua sostiene que en “El olivo, el polvo” ya están presentes los rasgos estilísticos que caracterizarán a toda la narrativa de Federico Campbell (en Campbell, junio de 2014, p. 76). “El sol de la infancia” fue recogido en el volumen póstumo *Regreso a casa* (2014c).

Pretextos o el cronista enmascarado fue la novela que hizo que el nombre de Federico Campbell empezara a ser objeto de atención por parte de la crítica literaria; tiene al crimen como uno de sus ejes, en la modalidad de difamación. En ella, un periodista, Bruno Medina, recibe y acepta el encargo de escribir un libelo infamatorio en contra de otro periodista, Álvaro Ocaranza, antiguo profesor suyo y crítico del *statu quo*, pero la fijación por ser descubierto le impide a Medina llevar a cabo exitosamente la operación. Un triángulo amoroso constituye una de las subtramas de la novela. La acción también transcurre en Tijuana, y aunque en la primera edición de la novela no se menciona el nombre de la ciudad, es posible identificarla por una serie de referentes tópicos, el Casino de Agua Caliente el más notable de ellos; el nombre de la ciudad aparecerá en el texto a partir de la segunda edición (Vicente Alfonso, agosto 30 de 2014; Martínez Gutiérrez, 2015). Se aborda aquí, en una obra de ficción, el tema del poder (hermanado al de la corrupción), que habría de ser recurrente en la ensayística de Campbell.

Todo lo de las focas es, en términos generales, una historia de melancolía, amor y crimen que transcurre en la Tijuana inmediatamente posterior a la segunda guerra mundial: la de la infancia y adolescencia de Campbell. El crimen que adereza la historia de amor no es, como quizá podría suponerse, un crimen pasional, sino un aborto. El tono general de la novela será el de la melancolía, la ausencia, la insatisfacción, la añoranza, y ésta será una atmósfera que

caracterizará a la futura narrativa de Campbell. La novela fue reeditada en solitario en 2005, e incluida como parte de *Tijuanenses* en 1989, 1996 y 2008, y dentro del volumen *Regreso a casa* en 2014. En los avatares correspondientes a cada una de estas ediciones, esta novela ha sufrido variantes que van desde la puntuación (significativamente en algunos casos) y algunos detalles estilísticos hasta el cambio de nombre del personaje femenino coprotagonico.

Los seis cuentos que constituyen la que parece ser la edición definitiva de *Tijuanenses*, la de 2008, fueron publicados poco a poco, ora sueltos, ora conjuntados, en la década de 1980. En 1982, en la *plaquette Los Brothers*, editada por la UAM, aparecieron dos de ellos: el que da título al volumen y “Anticipo de incorporación”. “Insurgentes Big Sur” fue incluido en la *Antología de la nueva literatura bajacaliforniana* (1987), editada por Óscar Hernández Valenzuela, y en *Ciudad mirada* (2011), compilación a cargo de Enrique Romo. En *Tijuanenses* (1989) se recogen estos tres cuentos, más el que da título al volumen y la novela *Todo lo de las focas*.

El cuento “De caminos” forma parte de *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera* (1990), una antología preparada por Leobardo Saravia Quiroz en la que Campbell, único de los antologados conocido por entonces, comparte créditos con “un puñado de escritores apenas en circulación, pero ampliamente conocidos en la gran manzana de sus casas” (Di Bella, 9 de marzo de 2014, p. 7), y habría de ser incluido, además, en el volumen de ensayos *Máscara negra: Crimen y poder* (1995) del mismo Campbell, antes de incorporarse a *Tijuanenses* en 2008. Esta inclusión de lo que se considera un cuento en un volumen de no ficción podría hacer pensar que en realidad se trata de una crónica que un par de veces ha pasado por cuento. El cuento también fue incluido, con el título “Tijuana bajo la niebla”, en el volumen *Nuevas líneas de investigación: 21 relatos sobre la impunidad* (2003), coordinado por Martín Solares.

“El hombrecito de Marlboro” será el sexto relato breve que se suma a la familia de *Tijuanenses*.

Una *plaquette* con tres cuentos de Federico Campbell (“Octavia”, “Territorios sentimentales” y “Metabolismo de la pasión”) fue publicada alrededor de 1990 bajo el título *Territorios sentimentales*.¹ El primer cuento, de ambiente rural, parece estar escrito un poco en el estilo de Cesare Pavese, y su acción se sitúa en Suiza, una rareza en la ficción de Federico Campbell; los otros dos transcurren en la Ciudad de México. Los tres narran historias de amor y desamor: el desencuentro de tres parejas ante diversas circunstancias. Se entiende que no formen parte de la familia de *Tijuanenses* porque la ciudad fronteriza no tiene la menor incidencia en esta tercia; sin embargo, estos tres cuentos, acaso por ser poco conocidos, quizá debido a la circulación y tirada limitadas de la edición (la *plaquette* carece de colofón), no se han reeditado ni reseñado. La única referencia a este volumen corre a cargo de Álvaro Cepeda Neri (21 de junio de 2015), y es más bien anecdótica. *Territorios sentimentales* fue editado por el Instituto Mexiquense de Cultura, como parte de la colección Cuadernos de Malinalco, proyecto dirigido por Luis Mario Schneider y Sofía Urrutia.

Un cuento más de Campbell apareció a principios del nuevo siglo: “Enterrar a los muertos” en 2004, en un volumen colectivo de circulación limitada, editado por el Instituto Electoral del Distrito Federal, en el que colaboran además Ethel Krauze, Humberto Guzmán y Silvia Molina.

¹ La *plaquette* no tiene fecha de impresión; sin embargo, el ejemplar consultado para esta investigación, por cortesía de Álvaro Cepeda Neri, cuenta con una dedicatoria autografiada de Federico Campbell, fechada el 13 de diciembre de 1990; en la breve semblanza del autor, se da cuenta ya de la publicación de *Tijuanenses*, que es de 1989. A menos que Campbell haya jugado una broma con la fecha en la dedicatoria, o haya tenido un descuido monumental, el pequeño volumen tuvo que haberse editado en 1989 o en 1990.

A ello habría que añadir los textos de ficción no publicados físicamente pero que Campbell subió al *blog Los Brothers* entre 2006 y 2008. Son éstos “Rancho aparte”, “Zurcido invisible”, “No te digo que no” y “Onicofagia”.

Adicionalmente, el *Diccionario de escritores mexicanos* en línea consigna la existencia de ficciones de Federico Campbell aparecidas en antologías, periódicos, suplementos y revistas: “Infarto menguante” en *Cuadernos del viento* (1966), “Desplazamiento” en *El Heraldo Cultural* (12 de marzo de 1972), “Territorios sentimentales” y “Metabolismo de la pasión” en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (1982) —estos dos habrían de integrarse ocho años después a la *plquette Territorios sentimentales*—, “Los sueños sueños son” en *El buscón* (1983) y “Rancho aparte” en *Confabulario* (2005). También documenta la existencia de un poema de Campbell, que apareció en *Cuadernos del viento* (1964) bajo el título “No hablamos de nosotros”. Daniel Salinas Basave (2016) refiere otro poema de Federico Campbell, que se habría publicado en esa misma revista: “Recuperación de Taormina”.

Los cuentos que integran *Tijuanenses* tienen un aspecto en común que los hermana, y que puede parecer muy obvio, pero no está de más enunciarlo: sus personajes son tijuanaenses, habiten o no Tijuana. Tal vez ello explique por qué dicho volumen no recoge la cuentística completa de Campbell: porque no todos sus cuentos transcurren en la ciudad fronteriza, ni son originarios de ella todos sus personajes, ni es un referente o una presencia (vaga o clara) en todos ellos.

Segunda etapa: *Transpeninsular, La clave Morse*

En la frontera de los siglos XX y XXI aparecieron los últimos ejercicios narrativos ambiciosos de Federico Campbell: *Transpeninsular* (2000; Premio Bellas Artes Colima para Obra Publicada 2000) y la breve *La clave Morse* (2001).

En la primera, al igual que en *Pretextas*, los personajes son periodistas. Campbell reconstruye desde la ficción la travesía que hiciera el cronista Fernando Jordán por la península de Baja California en la década de 1950 a fin de publicar crónicas de viaje en la revista *Impacto*. Esta novela parece apartarse de los temas insignia de la narrativa de Campbell, pero cobra importancia el tema de la memoria: a partir de recuerdos de quienes lo conocieron, una de las dos voces narradoras de la novela reconstruye la vida de Jordán; la otra, la suya propia. Quizá esta novela constituya el único intento de acercamiento que tuvo Campbell con el género fantástico: en un momento de la novela, los dos periodistas, Esteban (dueño de una de las dos voces narrativas que dan cuenta de los hechos) y Jordán, pertenecientes a tiempos distintos, se encuentran en un mismo espacio: el desierto de Baja California. En la novela se sugiere que Esteban es originario de Tijuana, y aunque las acciones no transcurren en esa ciudad, sí se desarrollan en el territorio más amplio que la contiene: la península de Baja California.

En *La clave Morse*, que el propio Campbell reconoce como autobiográfica (2007, p. 56; 2009, p. 86), a través de recuerdos familiares se busca asimismo reconstruir la figura del padre del narrador. El personaje, aunque esto no es relevante para la trama, también es periodista: es alguien que, a través de diversos testimonios, asentados en recuerdos, en la memoria, intenta reconstruir la imagen de su padre. Salinas Basave vierte luces sobre la identidad de los personajes ficcionalizados: el narrador es evidentemente Federico Campbell; Sarina, una hermana del narrador, es Azucena Campbell, hermana de Federico; Silvia, la otra hermana del narrador, es Olivia Campbell, la otra hermana de Federico (2016, p. 101).

La ensayística de Federico Campbell

La obra ensayística de Campbell, más vasta que su narrativa, se produjo entre 1989 y el año de su fallecimiento. Está integrada por *La memoria de Sciascia* (1989), *Post scriptum triste* (1994), *Periodismo escrito* (1994; edición revisada y aumentada, 2016), *Máscara negra: Crimen y poder* (1995), *La invención del poder* (1995), *Padre y memoria* (2009), “Nuestra Ítaca”, incluido en *Regreso a casa* (2014c), y *La era de la criminalidad* (2014). A ella habría que añadir el relato autobiográfico *De cuerpo entero* (1990), y *La ficción de la memoria* (2003) —antología preparada por Campbell que reúne diversas perspectivas críticas en torno a la obra de Juan Rulfo—, así como varios ensayos, no coleccionados, aparecidos en algunas revistas, prólogos, y una serie extensa de artículos de prensa, no todos coleccionados, aparecidos en diarios y suplementos como *La Jornada Semanal*, *Milenio Semanal* y *Punto y Aparte*, entre otros, y los portales web *Homozapping* y *Frontera*.

La memoria de Sciascia es un amplio análisis de la obra del escritor italiano Leonardo Sciascia, quien a través de la ficción desmenuza los mecanismos del poder, la corrupción y la mafia en Italia. El tema del poder, por el que Campbell ya había mostrado interés en un extenso análisis sobre la obra de Martín Luis Guzmán aparecido en la revista *Texto Crítico* (1982) y en otro, apenas posterior, sobre Michel Foucault en *Dialéctica* (diciembre de 1984), resurgirá como eje torácico en tres de sus volúmenes ensayísticos posteriores: *Máscara negra: Crimen y poder*, *La invención del poder* y el póstumo *La era de la criminalidad*.

El primero es una recopilación de los artículos publicados por Campbell en la columna que da nombre al volumen, aparecidos entre 1988 y 1993 en *La Jornada Semanal*; aun si el libro no recopila los artículos en orden cronológico (sería preciso cotejar con esmero la

estructura del libro con el orden de aparición de los artículos en prensa), éstos evolucionan temáticamente a lo largo del volumen.

Los primeros ensayos tratan desde distintos ángulos el tema de la novela negra: sus orígenes, sus expresiones, sus elementos, sus temas, sus autores, sus estructuras (1995, pp. 9-118), y, teniendo la obra de Leonardo Sciascia como eslabón entre un mundo y otro, entre la novela y la realidad (pp. 119-147); los últimos se ocupan de la vida y los crímenes políticos en México, la corrupción y la impunidad, el ejercicio del poder (pp. 182-228), así como el narcotráfico y los primeros textos de ficción que, en México, lo incorporaban (pp. 148-181).

De la misma época es *Post scriptum triste*, una colección miscelánea de ensayos de variada extensión y temática, sin título, separados unos de otros por indicaciones tipográficas. En ellos reaparece el tema del poder (algunos de sus ensayos aquí reunidos se encuentran con otro tratamiento en *Máscara negra*), y se incorporan otras reflexiones: sobre Tijuana, ciudad natal del escritor, sobre la creación literaria, sobre la depresión (a la que dedica dos de los textos más extensos del volumen), sobre la fotografía y el cine, y sobre la memoria, y sobre la literatura.

Así como *Máscara negra* recoge las colaboraciones de Campbell para *La Jornada Semanal*, *Padre y memoria* recoge varios textos concebidos como artículos para su columna “La hora del lobo”, del suplemento dominical del diario *Milenio*. Acaso sea por eso que los artículos que componen el libro, si bien vistos individualmente no producen ese efecto, considerados como conjunto tienden a repetir temas, reflexiones, ideas, recursos estilísticos, inferencias. Igualmente, el origen periodístico de la mayoría de los artículos que integran estos libros explica su brevedad, pues la redacción periodística, muchas veces, conlleva una limitación de espacio, inherente a las posibilidades físicas del medio (Ortiz, 1985, pp. 53-88).

Los ensayos iniciales de *Padre y memoria* giran casi obsesivamente en torno a la figura del padre en la literatura (desde la obligada referencia a Franz Kafka hasta, y especialmente, la

literatura estadounidense contemporánea: Paul Auster, Raymond Chandler, Jonathan Franzen, Raymond Carver, Sam Shepard, pasando por Handke y Rulfo, entre otros). A partir de la mitad del volumen, la memoria empieza a cobrar protagonismo como segundo gran eje temático del volumen; se la aborda no sólo como problema de la literatura, en la obra de Proust y de Borges, así como materia prima del proceso de creación literaria (“La acción de escribir es una acción de la memoria”, Campbell, 2009, p. 38), por ejemplo, sino como problema de las neurociencias. La obra de Oliver Sacks es el eslabón que une a una y otra aristas de la memoria que, en los ensayos finales del volumen, se vuelve a tratar en su relación con la literatura.

La reedición de *Padre y memoria* (2014d) añade cuatro ensayos inéditos, sobre los mismos temas, además de que modifica el título de cinco de los textos originalmente publicados, y el orden de varios ensayos en el volumen.

Periodismo escrito es a la vez un manual y una reflexión sobre el ejercicio de dicha actividad, un poco en la línea del célebre *Manual de periodismo* (1986) de Vicente Leñero y Carlos Marín. Su más reciente reedición (2016) incluye un ensayo adicional de Vicente Alfonso sobre el ejercicio periodístico, e incorpora algunos ensayos adicionales de Federico Campbell, no todos sobre periodismo, y algunos ya publicados en *Padre y memoria*.

La colección “Nuestra Ítaca” reúne veinticinco ensayos, casi todos inéditos, en torno a la ciudad de Tijuana: su historia, sus mitos, su configuración en la literatura, su actualidad, su panorama cultural, artístico y social, sus personajes.

La era de la criminalidad (2014), en tanto, consta de una serie de artículos en los que Campbell vuelve sobre el tema del poder, especialmente a propósito de su ejercicio en México. En este volumen ensayístico póstumo (en una edición que incorpora los volúmenes *La invención del poder*, al que se añaden seis artículos temáticamente pertinentes que no figuran en la edición original del libro, sino que fueron escritos por Campbell en los umbrales

del siglo XXI [pp. 309-336], y *Máscara negra*), Campbell recupera la madeja con que comenzó a confeccionar el tejido de *La invención del poder*; aquí, a más de una introducción si no teórica al menos conceptual (pp. 641-657) en la que presenta el problema que ha de tratarse a lo largo de los ensayos inmediatos, Campbell se vuelca directamente sobre el tema del poder en México, tomando como ejes principales la corrupción y la impunidad. A las ideas de poder anteriormente desarrolladas en su obra ensayística, en *La era de la criminalidad* Campbell introduce otra variante: las fuerzas y los poderes que operan al margen de la ley pero en complicidad con la autoridad, y que, conforme se permite su funcionamiento, su existencia, cobran autonomía con respecto tanto de la ley como de la autoridad. Con la noción de Canetti, que recupera Campbell, en torno a la fuerza como origen del poder (Canetti, 2007, pp. 331ss), se intenta explicar aquí un fenómeno de Estado: el de la llamada narcoinsurgencia, que Campbell compara, tanto en sus similitudes y diferencias, con la mafia, la camorra y otras organizaciones criminales italianas (Campbell, 2014, pp. 733-747, 755-765, 771-793). En los últimos ensayos del volumen, Campbell se vuelca sobre la ficcionalización literaria, cinematográfica y televisiva tanto de la mafia como de las organizaciones narcotraficantes latinoamericanas (pp. 794ss).

A la obra de no ficción de Campbell habría que añadir también el par de guiones que hizo para sendos documentales de Sergio A. Ortiz Salinas: *Ruinas de la Antigua California* (1985), en colaboración con Gabriel Trujillo Muñoz, y *Cien años de Santa Rosalía* (1986), y los diversos reportajes y artículos que escribió durante su época de reportero, enviado, corrector de estilo y editor en *Proceso*, que terminó en 1988 (Salinas Basave, 2016, pp. 71-73).

Federico Campbell ante la crítica

Pretexta o el cronista enmascarado es, por mucho, la obra de Federico Campbell más visitada por la academia. Dos estudios relativamente tempranos, publicados un lustro después que la novela, hacen énfasis en sus características estructurales y destacan algunos aspectos que marcarán el derrotero que la crítica académica posterior seguirá, en las décadas venideras, con análisis más profundos y específicos.

En el primero de los estudios comentados, Nadia Medina y Valentina Pabello (enero-junio 1983) hacen un intento por esclarecer la diégesis de la novela y por identificar y enumerar las voces narrativas que dan cuenta de los hechos.

Sobre el primer aspecto, sus resultados son poco concretos y están orientados no a enunciar la diégesis de la novela, sino a enumerar las diégesis posibles de la novela, identificadas a partir de las diferentes versiones (a veces radicalmente contradictorias) de algunos hechos que dan los personajes (p. 123). Tres años más tarde, Gonzalo Martré (1986) dará la razón a Medina y Pabello al definir a *Pretexta* como una “Novela circular difícil de analizar por la ambigüedad de la línea argumental. El autor va cambiando hechos ya antes definidos y embrollando intencionalmente la trama a fin de confundir al lector” (p. 132).

Sobre el segundo aspecto, las autoras identifican hasta diez “narradores explícitos”, que bien pueden ser otros tantos desdoblamientos o *voces* de un solo narrador omnisciente (Medina y Pabello, enero-junio de 1983, pp. 123-124). De mayor interés son sus propuestas, apenas esbozadas, sobre las repeticiones temáticas y enunciativas que recorren la novela y que podrían funcionar como *leitmotifs* (sobre las informaciones o versiones que aparecen en prensa, sobre crimen e impunidad, sobre la calidad moral de los actos del protagonista, Bruno Medina, y la obsesión de éste de no ser descubierto como redactor de un texto difamatorio)

[pp. 125-127], y sobre el trazo y la caracterización de los personajes: la multiplicidad de personalidades que desarrolla Bruno y la percepción ambigua que se tiene sobre Ocaranza, bien como “eterno luchador contra las injusticias”, bien como “oportunista” (p. 127).

Antonio Pino Méndez publicó, no sólo en el mismo año sino también en el mismo número de la misma revista que Medina y Pabello, otro análisis semiótico-estructuralista de *Pretextas* (enero-junio 1983). La lectura de Pino Méndez propone, a partir del modelo actancial de Algirdas Julien Greimas, la existencia de tres dicotomías que rigen el desarrollo de la novela: degradación-integridad moral, impostura-autenticidad, identidad-colectividad (p. 132). La primera dicotomía define la relación entre los protagonistas: Bruno Medina y Álvaro Ocaranza, en la que el primero tiene el propósito de degradar al segundo ante la opinión pública y termina siendo él mismo, en más de un sentido, objeto de degradación (p. 134); la segunda se centra en el complejo proceso de escritura del libelo y en los intentos de Bruno de ocultar su identidad en tanto autor del texto difamatorio (pp. 136, 143); la tercera explica el progresivo desequilibrio mental de que es presa Bruno hacia el final de la novela, cuando pierde el sentido y la noción de su propia identidad, y confunde episodios de su vida con los de la vida de Álvaro Ocaranza (pp. 133-135), para descubrir finalmente que “su vida y su personalidad han estado permanentemente en crisis” (p. 136).

El interés de Pino Méndez radica en algunas características estructurales de la novela, especialmente en la caracterización del narrador. Pino Méndez reconoce, en contraste con Medina y Pabello, sólo dos narradores, o voces narrativas: el primero es el omnisciente, que da cuenta más o menos imprecisa de los acontecimientos que integran la trama de la novela pero no se toma la molestia de esclarecer, de las varias versiones que hay sobre algunos acontecimientos, cuál es la verdadera (p. 142); el segundo narrador “está integrado a base de fragmentos, de textos que son organizados por un narrador anónimo en virtud de un objetivo

concreto: armar la biografía denigrante del profesor Ocaranza” (p. 143). A este respecto, Pino Méndez resalta el dominio de múltiples tipos de lenguaje de que hace gala este segundo narrador: técnico, llano, coloquial, judicial, poético, científico, retórico (*idem*).

Pino Méndez coincide con Medina y Pabello en la caracterización que se hace de Ocaranza en la novela, de quien dice: “la actitud mesurada, sobria y coherente de Ocaranza ante las falsedades que se afirman de él en el libelo de Bruno, muestra la firmeza de principios y convicciones del Profesor, basamentos de su integridad moral” (p. 134), y a pesar de que detecta que por parte del narrador hay alguna “simpatía” hacia este personaje, no deja de apuntar que también se mantiene hacia él una “actitud crítica” y que en sus cualidades se hace tanto hincapié como en sus defectos (p. 144). Pino Méndez, además, es el primero en enunciar, así sea sutilmente, uno de los temas que habrán de ser muy frecuentados por Federico Campbell en su obra posterior: el poder, representado en *Pretexta* por Bruno, en tanto agente del sistema político que busca mantener un determinado *statu quo* (p. 145).

El interés académico por *Pretexta* habría de conocer su auge en el siglo XXI: entre 2002 y 2015, tanto artículos académicos inherentes a la obra y comparativos como tesis de posgrado de universidades de México y Estados Unidos se han enfocado en algunos de los aspectos de la novela apenas tratados por Medina y Pabello, Pino Méndez, y Méndez Ródenas, entre los cuales sobresalen los siguientes:

1. La construcción de la imagen del poder y el papel de la escritura, mediante la difamación, en su ejercicio.

2. El desdoblamiento o la proyección de Bruno Medina, autor de un libelo infamatorio contra Álvaro Ocaranza, en una doble personalidad cuya propia biografía se confunde con la del biografiado.

3. El carácter metatextual de la novela, cuya constitución sugiere que ella misma es el libelo que uno de los personajes ha estado redactando.

4. Las referencias a hechos históricos concretos que permiten contextualizar la ficción en una época y lugar determinados (Tijuana, Baja California, México, a principios de la década de 1970).

Estas preocupaciones son comunes, en distintos grados, a quienes se han acercado a la novela en cuestión de Federico Campbell; entre ellos, Aurelia Gómez de Unamuno (2008, pp. 202-240) y Tomás Martínez Gutiérrez (2015, pp. 85-131) son quienes han realizado análisis más a profundidad sobre esta novela del tijuanaense, y han llegado a tratar aspectos no abordados en otros trabajos, tales como la estructura de la novela, los recursos narrativos utilizados en ella, sus elementos paratextuales² y su relación con el resto de la obra de Campbell, tanto narrativa como ensayística.

Sebastian Thies (2002) propone a *Pretextas* como una obra que de “manera abiertamente satírica [...] vincula a la memoria, la escritura y las manipulaciones de la historia por parte del poder” (p. 78). Thies problematiza aquí un tema que Federico Campbell habrá comenzado a desarrollar (y seguirá desarrollando) especialmente en sus volúmenes ensayísticos: el de la memoria, y trata igualmente el del poder.

Más que las relaciones entre personajes, las voces narrativas, la trama, la estructura de la novela, Thies se decanta por una lectura que gira en torno a las representaciones simbólicas que pesan en esencialmente un elemento de la novela: el llamado Archivo, una iglesia devenida hemeroteca que funciona también como oficina de Estado. Para Thies, el Archivo

² Efrén Ortiz (1985, pp. 53-88) entiende como elementos paratextuales de un documento impreso todos aquéllos que trascienden su mensaje textual o icónico; es decir, su configuración física y comercial: dimensiones, espacios, distribución de elementos visuales, extensión y volumen del objeto físico, precio, forma de distribución, tiraje, etc.

es un centro simbólico del poder, o de uno de sus brazos: ahí “se almacena la memoria colectiva y, además, se dirigen las actividades de la propaganda estatal” (p. 78). Se trata de una oficina de propaganda, o de comunicación social, que se encarga de “suprimir sucesos reales [y] fabricar construcciones ficticias con las que forja una memoria histórica conforme a las necesidades políticas de la autocracia” (pp. 81-82). Al igual que Pino Méndez, Thies se preocupa, más que por la figura de Ocaranza, por la de Bruno y su relación con la “maquinaria” del poder, en tanto instrumento de ésta, así como por la fragilidad del equilibrio mental de Bruno, que termina siendo víctima del mismo aparato del que ansía formar parte, o del que, incluso, se siente parte (p. 83). Thies, asimismo, trata apenas superficialmente otro de los temas que serán recurrentes en la obra narrativa de Campbell: la figura paterna, presente en las líneas iniciales de la novela como una autoridad a la que se desobedece, y, simbólicamente, en Ocaranza: “Al atentar en su libelo contra la reputación de Ocaranza, [Bruno] quiere librarse más bien de una figura que por su integridad ética representa para él una a autoridad paternal” (pp. 81-83), con la que, desde el inicio de la novela, Bruno marca una suerte de distancia.

Prácticamente los mismos temas que resultan de interés para Thies lo son para Yu Jin Seong (enero-junio 2013), cuyo artículo recupera algunos de los hilos del tejido de Thies: la memoria y el poder son también sus principales focos de atención.

El Archivo como centro simbólico de poder es retomado por Seong (pp. 3-7), quien lee *Pretexta* a la luz de las teorías sobre el poder de Michel Foucault, sobre las cuales el propio Federico Campbell había desarrollado alguna idea (diciembre de 1984). Seong, siguiendo a Foucault, entiende que en *Pretexta* el poder no se “limita [...] a una entidad física, como un tirano o un Estado, sino que [se] describe como una suerte de red de relaciones que ‘está presente pero invisible’” (pp. 2, 9), si bien su *imagen* “se encarna en el Archivo” (p. 3). El

Archivo funciona, explica Seong en consonancia con Thies y con Gómez de Unamuno (2008, p. 209), como un panóptico, como una estructura física desde la cual “las miradas deben ver sin ser vistas a fin de vigilar y controlar a los individuos con mayor intensidad, discreción y eficacia” (Seong, enero-junio 2013, p. 6), en la que además se escribe, se crea, se fabrica la historia oficial, “a base de editar, interpretar, modificar, borrar o excluir los diversos datos y registros del Archivo” (p. 12). Coincide con Thies asimismo en que Bruno Medina es a la vez representante y víctima de ese sistema de poder que controla el archivo, y sugiere complementariamente que lo que hace el poder con la historia oficial es lo mismo que Bruno hace con la vida de Álvaro Ocaranza (pp. 13-14).

Un par de preocupaciones finales aborda Seong: una interna y otra contextual. La primera consta en el desequilibrio mental de Bruno Medina, al que es llevado por sus propios temores (p. 16), y las distintas voces en que se desenvuelve, que sugieren que su personalidad se ha desdoblado o perdido contacto con la realidad (p. 17). El elemento contextual: así como han hecho Gómez de Unamuno (2008, p. 211) y Martínez Gutiérrez (2013; 2015, pp. 106, 116, 128), Seong ha procurado vincular los acontecimientos contextuales de la novela, aquella realidad social inmediata en la que se tienen lugar las acciones y las tensiones entre Bruno Medina y Álvaro Ocaranza, con los movimientos estudiantiles surgidos en México en 1968 (enero-junio 2013, pp. 2-3); tal vínculo es inexacto por razones que más a fondo explican Gómez de Unamuno y Martínez, y que relacionan dicho contexto con la llamada Guerra Sucia de inicios de la década de 1970, y con acontecimientos propios de la historia local de Tijuana de la misma época.

Complementariamente, Martré se refiere a *Pretextas* como “absolutamente prescindible en la saga del 68” (1986, p. 133), en tanto su contextualización se corresponde más con otros acontecimientos: “De ninguna manera es identificable la algarada estudiantil del ‘Club Campestre’ de Tijuana con el MPE-68. Ni como clave ni con la mejor voluntad del mundo”

(*idem*), apunta categórico. No obstante, Martré establece un vínculo con otro hecho acontecido en la Ciudad de México y ve “una paráfrasis [en una de las líneas argumentales de la novela] del golpe contra Julio Scherer en *Excélsior*” (p. 133), cuyo caso coincide mucho con el del personaje Álvaro Ocaranza y su relación laboral con el ficticio diario *El País* (pp. 130-132).

A este respecto, Salinas Basave abona lo siguiente, sugiriendo que el episodio del diario ficticio *El País* no está basado en el Caso *Excélsior*, sino en el diario *ABC* de Tijuana:

el desmoronamiento del periódico *ABC* de Tijuana [es] la versión bajacaliforniana del golpe a *Excelsior* [sic] [...] Aconsejado por operadores de Bucareli, el gobernador de Baja California decidió aplicarle a *ABC* la receta aplicada por Luis Echeverría al diario *Excelsior* de Julio Scherer. Bastaba con comprar a alguien de su equipo, infiltrar esquiroles, promover una huelga fantasma, sembrarle a [Jesús] Blancornelas una denuncia penal por fraude y acabar con la incómoda publicación que no alcanzó a cumplir tres años de vida antes de ser desmembrada. [...] De la misma forma que del golpe a *Excelsior* brotó *Proceso*, del desmembramiento del *ABC* brotó *Zeta* (2016, pp. 62-63).

Eso es precisamente lo que ocurre en *Pretextas* con *El País* y Álvaro Ocaranza. Sin embargo, Federico Campbell reconoce explícitamente que el personaje de Álvaro Ocaranza está parcialmente basado en Julio Scherer (Campbell, 2007, p. 161).

Los que hasta el momento son posiblemente los análisis más a profundidad de *Pretextas* o *el cronista enmascarado* de Federico Campbell son los acercamientos de Aurelia Gómez de Unamuno (2008) y Tomás Martínez Gutiérrez (2013; 2015). Ambos corresponden a tesis de posgrado o a textos derivados de ellas.

Gómez de Unamuno vuelve su mirada sobre tres aspectos de la novela que ya habían sido atendidos por sus predecesores: la memoria, el poder y la función del Archivo en la narración; además, disecciona algunas características de la estructura de la novela, también previamente atendidas en otros artículos que se habían ocupado de ello.

La propuesta interpretativa de Gómez de Unamuno establece en primera instancia un vínculo teórico entre historia, memoria y poder, apoyándose en propuestas teóricas de Michel de Certeau, Michel Foucault y Walter Benjamin, cuya conclusión principal es que la memoria y el discurso históricos son producto de una selección de acontecimientos avalada como oficial y aceptada por el poder, o el sistema de poder, generalmente encarnado en un Estado, y legitimado a través de la figura del historiador (2008, pp. 194-198); el libelo, prosigue, es una de las herramientas que, al margen de la historia oficial, cumple las mismas funciones que ésta, pero su vínculo con el aparato estatal debe quedar lo más lejano y disuelto posible, a fin de mantener la autoridad (o su imagen) en los aparatos e instituciones oficiales (pp. 201-211).

La trama de *Pretextas* parte, argumenta, de esta lógica. La biblioteca-hemeroteca que contiene al Archivo es el sitio en donde se “elabora la realidad”, y “el espacio físico [que] metafóricamente impondría un ordenamiento sobre la realidad caótica” (pp. 213, 214), y de él Bruno Medina obtendrá la información, legitimada por discursos médicos y judiciales (pp. 198, 218), con la que comenzará a confeccionar el libelo en contra de Álvaro Ocaranza. Bruno se convierte así en el agente mediante el cual el poder ejecuta sus operaciones (p. 218), y es también víctima del poder mismo, de ese poder al cual sirvió y cuyos alcances conoce, los cuales lo orillaron a temerle al tiempo que le servía, a tal grado que perdió tanto su equilibrio mental como su identidad individual (p. 219).

Como Medina y Pabello y como Martré, Gómez de Unamuno ve en *Pretextas* una novela compleja en su estructura, plena de vaivenes temporales (pp. 212ss), cuya “estrategia narrativa [...] es presentar retazos de escritos que el lector deberá ordenar en el transcurso de la lectura; a su vez, la narración en tercera persona no anuncia al lector el cambio de registro marcado por la tipografía o cambio de narrador. [...] *Pretextas* demanda un lector activo que deberá intuir por el contexto las diferentes fuentes de información y los rastros de la realidad a partir de lo

desplazado, de lo que no se dice” (p. 227). Versiones irreconciliables sobre un mismo acontecimiento (p. 228), relaciones complejas entre los protagonistas (p. 224), excesos y mecanismos del Estado (p. 232), diálogo entre alta cultura y cultura popular (p. 231) son otros ingredientes que abonan a construir la complejidad estructural y temática de la novela.

Gómez de Unamuno trasciende la disección un tanto fría hecha por los primeros analistas de la novela y desarrollada a partir de modelos semióticos y estructurales, si bien retoma una de las dicotomías propuestas por Pino Méndez como ejes de la novela (anonimia/colectividad-identidad), e indaga un poco más en sus significaciones profundas, en lo que dice sobre las operaciones del poder en una época más o menos concreta en la historia de México (p. 227, nota al pie) y, en pocas palabras, “devela los mecanismos burdos de intervención y desinformación como un segundo campo de batalla del poder hegemónico” (p. 211) mediante, sostiene, una parodia, una *pretexta* (pp. 210, 230-232).

Ahora, ¿qué es una *pretexta*? Dentro de la misma novela, Federico Campbell explica el significado de la palabra que le da título: “Ocaranza quería que estableciéramos con precisión la etimología de *pretexta*, la rozagante toga que llevaba por abajo una tira de púrpura y que vestían magistrados, cónsules, pretores, censores, ediles y dictadores de la escena romana” (2014b, p. 51). Pero también era el nombre genérico con el que se conocía a un tipo de obras de teatro que, “Más que para ser representadas en un escenario, [...] se escribían para leerse ante el público. [...] Poco importaba su redondez como pieza de teatro; su importancia estribaba en la parodia, en el cumplimiento de una función que ahora sería como la de los periódicos a fin de dirimir un asunto de la historia local más inmediata” (pp. 51-52) y que versaba sobre las vicisitudes de las autoridades que portaban la toga *pretexta*. En *Post Scriptum triste* es más preciso: “así [*pretexta*] se les decía a ciertas tragedias latinas de la época de Séneca que estaban adobadas con historias y

personajes de la realidad política más inmediata” (2007, p. 161), con lo cual da a entender que esta novela sí tiene referentes reales.

Parece que Campbell deduce cuáles autoridades romanas eran las que usaban la toga pretexta a partir de la definición que Diomedes hace de la tragedia *pretextata*, que se centraba en la vida de estos personajes (Pérez Gómez, 1992, p. 442). Otra característica de esta forma dramática es que “implica, en primer lugar, que el trabajo del autor sobre la materia que le sirve de objeto literario se encuentre sometido al mantenimiento de la verdad histórica, al menos en aquello que atañe a la presentación de los hechos concretos” (*idem*), es decir, históricamente verificables. La única obra de este género que sobrevive íntegra es *Octavia*, atribuida a Séneca (*idem*), “tragedia pretextata que refleja las maquinaciones de Nerón para dar muerte a su esposa” (Campbell, 2014b, p. 51). Rolando Ferri (2003, pp. 5-9) descarta la posibilidad de que Séneca fuera el autor de dicha obra pues en la misma trama hay referencias precisas sobre la muerte del filósofo romano, que, de haber sido escritas por Séneca, resultarían ser predicciones muy certeras acerca de su propia muerte.

De modo que el libelo elaborado por Bruno Medina en *Pretextata* debió haber funcionado más o menos como la *tragedia pretextata* en la Antigua Roma: para elaborar un juicio o retrato paródico de un personaje real en un contexto histórico determinado y verificable.

Bueno. Sobre la novela de Campbell, pues, Gómez de Unamuno sugiere además algo en lo que Martínez Gutiérrez habrá de ser más categórico y explícito: que si bien el mismo texto podría sugerir que lo que se está leyendo es en realidad el libelo escrito por Bruno, la verdad es que ése es otro de los puntos en los cuales la novela es ambigua (2008, pp. 230-231). Martínez Gutiérrez (2013) aduce que lo que se está leyendo no es el libelo escrito por Bruno, aunque así pareciera en primera instancia, y que no puede serlo por, en esencia, la

cantidad de lenguajes presentes en ella, de los cuales Bruno sería incapaz, y que más bien es, como apuntaba Gómez de Unamuno, “una variación libre de la pretexto”.

Tomás Martínez Gutiérrez, en los dos trabajos analíticos que dedica a *Pretexto* (2013, 2015), vierte luz sobre estas cuestiones y ensaya una explicación a otras tantas que hasta ese momento sólo habían sido enunciadas.

Martínez Gutiérrez centra su atención en la relación que hay entre escritura, poder e invención. Argumenta que el actuar del poder, al manipular el pasado y su documentación a fin de construir una memoria colectiva artificial que responda a sus intereses y conveniencias, no responde a una acción ni de creación ni de invención, sino que “La imaginación, la fabulación al servicio de los intereses del poder no es creación, sino distorsión” (2015, p. 83). Campbell, prosigue Martínez Gutiérrez, no pretende recrear un pasaje histórico concreto, sino un contexto específico, y develar cuáles son los mecanismos y medios de los que en dicho contexto echó mano el poder para conseguir sus fines. En este sentido, la obra de Campbell se distancia, por ejemplo, de la de Jorge Ibarguengoitia (*El atentado, Los pasos de López*) y de Martín Luis Guzmán (*La sombra del caudillo*), en las que es posible identificar en los personajes ficticios a personajes históricos reales. El de Campbell “es un problema de contexto histórico” (p. 100), pues “*Pretexto* no necesariamente tiene la intención de abordar un hecho histórico, sino que aborda una trama sobre el poder político y la manipulación del lenguaje en un periodo histórico” (p. 128).

A este respecto, Martínez Gutiérrez hace una observación pertinente sobre las ediciones de *Pretexto*: en la primera, de 1978 (que es, por ejemplo, la que analiza Martré), no se enuncia explícitamente a la ciudad de Tijuana como *loecus* de los acontecimientos, si bien hay una serie de marcadores que llevan al lector que conoce la ciudad a identificarla como tal, pero a partir de 1988, las ediciones de la novela explicitan a Tijuana como el lugar

en donde se desarrollan las acciones (2013; 2015, pp. 123-124). Esto, por ejemplo, desvincula claramente a la novela de los acontecimientos ocurridos en Tlatelolco en 1968 (2015, p. 107), como había advertido Martré, pero sí la contextualiza en la época de la llamada Guerra Sucia y observa el mismo vínculo que Martré con el Caso *Excélsior* (p. 116). Para la labor de contextualización temporal de la diégesis, Martínez Gutiérrez se vale de la figura del *libelo*, el documento de cuya confección se encarga Bruno y que fue un recurso frecuentemente utilizado en la década de 1970 en México para desprestigiar a figuras públicas que eran críticas con el gobierno en turno y el Estado (pp. 90-92, 128).

En *Pretextas*, Bruno, más allá de su condición de personaje con conflictos internos, personales, es también el elemento mediante el cual se representa el actuar del poder. Si, como observó Seong, el poder en la novela no es algo visible sino un conjunto de relaciones, es Bruno el personaje a través del cual el ejercicio del poder se visibiliza, se encarna. Es a un tiempo representación de cómo el poder y su maquinaria absorben al individuo (Martínez Gutiérrez, 2015 pp. 104-105) y de “la imposibilidad de mantener una distancia crítica con los recuerdos; [pues] antes bien, se entrega completamente a ellos” (2013). Bruno cumple, así, una doble función de representación: de un conflicto social y de un conflicto individual. Hacia él, más que a Ocaranza, la víctima, se vuelca el análisis de Martínez Gutiérrez.

Adicionalmente, establece vínculos entre memoria individual, memoria colectiva y lo que define como *distorsión*, que permite construir una versión dada de la historia. Si el poder se permite legitimar los discursos históricos, bien puede legitimar una distorsión de la realidad, distorsión que comisiona. La memoria documental es menos volátil que la memoria neurológica, y en tanto la primera es definida por las instituciones de Estado, el poder, en estrecho vínculo con ellas, tiene una alta “injerencia en la construcción de la memoria colectiva” (2015, p. 69), pues tiende a legitimar tanto los discursos históricos como los

periodísticos, y estos, según Ryszard Kapuściński, son en el fondo discursos históricos que se construyen cotidianamente (2002, pp. 32ss). Bruno es el artífice reconocible de ese ejercicio y, como observa Gómez de Unamuno, también una víctima más.

La fragilidad de la identidad de Bruno, que descansa en su memoria, se desmorona al confundirse ésta con la vida de Ocaranza, construida y documentada por Bruno mismo, del mismo modo en que la memoria colectiva pierde fuerza ante la voz autorizada del discurso oficial (Martínez Gutiérrez, 2015, pp. 69-71, 97, 104). Las vidas de Bruno y Ocaranza devienen indistinguibles para él, del mismo modo en que para la colectividad resultan la memoria colectiva y el discurso oficial.

Martínez Gutiérrez relaciona también a la memoria con la estructura de la novela: la segunda no es lineal porque la primera no lo es (2013; 2015, p. 109). Por ello encontramos en *Pretextas* contradicciones, versiones irreconciliables sobre un mismo hecho, numerosas analepsis y prolepsis: porque la estructura de la novela descansa sobre la manera en que la memoria funciona. Ese “aparente caos”, sugiere, va cobrando sentido y se va ordenando conforme avanza la novela: sólo se le puede apreciar apelando al “efecto de conjunto” que la obra, vista como un todo, revela (2015, p. 120).

La multiplicidad de lenguajes tiene su explicación en la configuración del narrador: para Martínez Gutiérrez no hay en la novela los diez narradores que encuentran Medina y Pabello, sino uno solo: un focalizador, que permite el reconocimiento de numerosas voces y, por tanto, de numerosos lenguajes (2015, pp. 69, 100-102, 113, 128).

Una cosa más observa Martínez Gutiérrez: *Pretextas o el cronista enmascarado* no es sólo una novela que adquiere sentido pleno a la luz de la integración de cada una de sus partes, sino que forma parte de un proyecto estético más amplio: el de la obra en conjunto de

Federico Campbell, al cual *Pretextas* se integra plenamente en 1988, cuando Tijuana aparece mencionada explícitamente dentro de la ficción (pp. 123-126).

La novela corta *Todo lo de las focas* (1982b), que luego de su publicación fue integrada al volumen de relatos *Tijuanenses* (1989; 1997; 2008; 2015), también ha sido objeto de interés de la crítica académica, aunque no, como *Pretextas*, desde prácticamente el momento de su publicación, sino más bien con el inicio del siglo XXI, en un momento en que entre los estudios culturales parecía haber un marcado interés por temas como lo fronterizo, y las identidades y culturas híbridas.

Los análisis en torno a *Tijuanenses* y *Todo lo de las focas* se han concentrado sobre todo en la configuración de la ciudad de Tijuana, su distanciamiento y relación con la “leyenda negra”, y los estereotipos que pesan sobre la ciudad fronteriza como un espacio que permite comportamientos sociales, públicos y privados, vetados en Estados Unidos durante el tiempo de la “prohibición”.

Distinto es el acercamiento de Daniel R. Fernández (2006; julio de 2013), cuya propuesta general consiste en ver al personaje-narrador de *Todo lo de las focas* como un ente indisociable del territorio en el que transita: Tijuana. Fernández considera tres dimensiones de la obra:

1. El narrador como un errabundo que no se siente parte de su entorno, y su imposibilidad de aprehenderlo.
2. La ciudad como una ficción, o más bien, como una *fantasmagoría*, una superposición de tiempos (los recuerdos, la memoria y el pasado de la ciudad en convivencia con su presente) en un mismo espacio físico real.
3. La otredad, representada por Beverly, el principal personaje femenino de la novela (personaje que en la primera edición de la novela lleva el nombre de Emily, y a veces es llamada cariñosamente Milly).

Para Fernández, los primeros dos puntos son prácticamente uno mismo, pues la ciudad que se nos presenta en la novela es la Tijuana percibida subjetivamente por el narrador, y por tanto no resultará ni efectivo ni fructífero analizar un elemento independientemente del otro: la fuerte interrelación entre *loecus* y narrador obliga a verlos si no como un todo, sí al menos como un continuo (2006, Coda).³

De este modo, más que una Tijuana real, la de *Todo lo de las focas* es una Tijuana imaginada, “[a] ‘phantom’ city charted in the narrator’s subjectivity, an urban landscape perceived through and produced by the narrator’s own fears, anxieties, and desires” (Fernández, 2006, Introduction).⁴ El narrador-protagonista la recorre una y otra vez a lo largo de la novela, en un infructuoso intento por recuperar un pasado, una ciudad que ya no existe (Introduction, Flânerie). Fernández encuentra en la novela de Campbell una Tijuana que no habita el protagonista, sino que intenta, fallidamente, habitar a través del recuerdo: “Campbell’s Tijuana is also eerily inhabited by the images and memories of the departed and of bygone times”⁵ (Flânerie) que el narrador trata de recuperar y poseer, pues ello implicaría recuperar “the multiplicity of fossilized selves embedded in the multi-layered seiments of the city’s psycho-geologic memory”⁶ (Introduction). La historia de *Todo lo de las focas* es la historia de esa búsqueda inútil:

³ No fue posible localizar física o digitalmente una copia de la tesis doctoral *Fronterascape: Voyeurism and Liminality in Carlos Fuentes, José Agustín and Federico Campbell* de Daniel R. Fernández tal y como fue defendida por su autor. Los fragmentos citados de dicho documento provienen del capítulo IV del manuscrito digital facilitado por el mismo Fernández para esta investigación, del cual es imposible obtener una paginación que se corresponda con la tesis doctoral presentada ante la University of Columbia. En vez de la paginación, se optó por indicar el apartado del capítulo al que corresponde cada cita proveniente del manuscrito.

⁴ “Una ciudad ‘fantasma’ trazada por la subjetividad del narrador, un paisaje urbano percibido desde y producido por sus miedos, ansiedades y deseos”.

⁵ “La Tijuana de Campbell está vagamente habitada por las imágenes y los recuerdos de personas y tiempos idos”.

⁶ “La multiplicidad de yoes fosilizados incrustados en las cuantiosas capas de los sedimentos de la memoria psicogeológica de la ciudad”.

[El narrador protagonista] se desplaza por la urbe de manera obsesiva, caminándola y descaminándola, tratando de recuperar, de exhumar en cada rincón, en cada calle, en cada ruina, aquella Tijuana perdida, o, más bien, aquellas múltiples Tijuanas que se han esfumado o que han quedado soterradas, pero no sin antes haber dejado el espacio urbano sembrado de espectros, de huellas que se niegan a desaparecer y que el narrador rastrea con obcecado empeño (Fernández, 2013).

Beverly es para el narrador una figura (un actante, en términos de Greimas) tan esquiva e inaprehensible como Tijuana, y ambas representan para el narrador el deseo inalcanzable, imposible, que siempre se le niega o le es negado (Fernández, 2006, Beverly).

Esa relación o identificación entre Beverly y Tijuana, ambos arquetipos de *lo femenino* en la novela por oposición al narrador mismo, en función de una identidad por otredad, había sido ya vista por María Elvira Villamil: “el que mira y habla es un hombre de Tijuana, un ser marginal que sueña con, y es ya parte del otro, de un ‘femenino’ símbolo de la cultura estadounidense” representado por Beverly (2003). Villamil también sugiere la posibilidad, sin profundizar en ella, de que Beverly no sea un personaje real dentro del universo real de *Todo lo de las focas*, sino una invención o alucinación del narrador protagonista (2003), mientras que, en un sentido similar, Frauke Gewecke sugiere que se trata de “diferentes mujeres, que llevan todas el nombre de ‘Beverly’” (2012), sin echar tampoco mayores luces al respecto.

El personaje de Beverly en *Todo lo de las focas* también es objeto de interés de Debra A. Castillo. Al igual que María Elvira Villamil, y a diferencia de Daniel R. Fernández, la identifica más con Estados Unidos que con Tijuana, en tanto mantiene la relación personaje-territorio (Castillo, 1998, p. 100). De este modo, no resulta gratuito que el capítulo que dedica al análisis comparado de *Todo lo de las focas* de Federico Campbell y *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo lleve por título “Deterritorializing Women’s Bodies: Castillo, Campbell” (Desterritorializando cuerpos de mujeres: Castillo, Campbell).

Para Castillo, la relación entre el narrador protagonista y Beverly en la novela de Campbell está construida a base de oposiciones que van de las claramente identificables, como el género, hasta las más borrosas, como los límites entre la realidad y el delirio o la ensoñación. Una de las más significativas es el origen, la nacionalidad, la cultura, pues cada personaje encuentra una fascinación exótica por el otro: “[a] spiritual element is sought in the other country, the other sex, the other race, the exotic and abstracted Other who merges with the narrative self. [...] the encounter between two cultures and to people opens a site not only of exchange but also of often bitter cultural contestation”,⁷ dice Debra A. Castillo sobre las coincidencias en los libros de Ana Castillo y Federico Campbell (1998, p. 102).

Más en concreto sobre la Beverly de Campbell, encuentra que el personaje femenino está configurado en la novela desde una perspectiva masculina: “He molds his image of the beloved woman as a series of snapshots representing the different phases in her life” (p. 104),⁸ como una mujer en principio más cercana a una fantasía o a un estereotipo (hispano, añade Castillo), que a una figura real, en toda su complejidad (p. 105). Sin embargo, conforme la trama avanza y las identidades de ambos personajes se confunden, la Beverly idealizada cede su lugar a una Beverly tangible. Las dicotomías antes claramente trazadas comienzan a fusionarse. Ya no tenemos por un lado a un hombre mexicano introvertido, pusilánime, indeciso, pueblerino y fantasioso, y a una mujer estadounidense extrovertida, multifacética, determinado, cosmopolita y activa por otro, sino a un solo continuo narrativo en el que las realidades, los cuerpos, las voces de uno y otro, e incluso la vida y la muerte, se amalgaman (pp. 108, 111-114, 123). La

⁷ “Existe una búsqueda de un elemento espiritual en el otro país, el otro sexo, la otra raza, el Otro exótico y abstracto que se fusiona con la voz narradora. [...] el encuentro entre dos culturas y dos personas permite abrir un espacio de intercambio cultural, pero también de resistencia”. Traducción propia.

⁸ “Él construye su propia imagen de la mujer amada como una serie de instantáneas que representan distintas etapas de su vida”. Traducción propia.

otredad se diluye, toda posible frontera queda borrada. En la última secuencia de *Todo lo de las focas*, los personajes están a punto de cruzar, finalmente, la frontera que separa a México de Estados Unidos.

La certera lectura de los paralelismos entre los personajes y sus contextos que hace Debra A. Castillo se ve, sin embargo, empañada también por alguna sobreinterpretación: “The *foca* also evokes the *foco* —the narrative focus and the ever-present focusing and framing lens of the narrator’s camera. The *focas* frame this border-tale of sea barriers and land fences; they also recall the interlingual obscenity, *fóquin*, the graphic signifier of a violent attempt to break down physical boundaries and merge one self with another” (p. 114).⁹

Aun cuando Castillo apenas repara en el carácter exploratorio del narrador que reconoce, literalmente, un territorio e intenta apropiarse de él, metafóricamente (pp. 106-107), Villamil, como Fernández, también ve al narrador protagonista como un *flâneur*, “un vago voyerista que no tiene espacio de arraigo” (2003).

La Tijuana ficticia, construida a base de recuerdos y “fragmentos de otros espacios y tiempos” yuxtapuestos también está ya en Villamil, quien considera que la ciudad de la novela es, más que un espacio real, una heterotopía, “un lugar que cambia constantemente de forma, un espacio que puede verse figurativamente como perturbado, desarreglado” (2003). Es también una idea que retoma Gewecke, quien ve en la Tijuana novelada una “*ciudad ficción*, un *collage* donde se funda, en la mente del narrador-protagonista, el pasado vivido con un presente deseado, inventado” (2012).

⁹ “*Foca* también sugiere *foco*, el objetivo narrativo y la lente omnipresente de la cámara del narrador que enfoca y encuadra. Las *focas* enmarcan esta historia fronteriza de barreras marítimas y cercas terrestres; también evocan la obscenidad interlingüística, *fóquin*, el significante gráfico de un violento intento de hacer ceder límites físicos a fin de que dos seres se fusionen”. Traducción propia.

Fernández, en sus dos trabajos sobre *Todo lo de las focas*, y Villamil, en su análisis (cuya versión abreviada servirá de prólogo para la edición de 2005 de la novela de Campbell), coinciden también en señalar la importancia simbólica del Casino de Agua Caliente de Tijuana, que funciona como referente geográfico (y que carga con una honda significación simbólica para los habitantes de la ciudad) y también como una estructura que a la vez que guarda o representa el pasado y la memoria de la ciudad, se erige como torre de control de Tijuana (Fernández, 2006, Flânerie, Beverly; Villamil, 2003). Con ellos coincide la visión de Miguel Ángel Pillado con respecto de dicha construcción: “Para el hombre [el protagonista], las ruinas del complejo son una especie de almacén donde se archivan recuerdos de su adolescencia” (2014, p. 6). Para Fernández, el casino en la novela “funciona como una especie de inconsciente de Tijuana, el sitio donde la ciudad esconde sus tesoros ocultos, sus deseos prohibidos y soterrados, la memoria de sus oscuros pecados” (2013).

Las mismas funciones cumple, según Seong, Thies y Martínez Gutiérrez, el Archivo en la novela *Pretextas*, y según Villamil, una similar la hemeroteca del cuento “Anticipo de incorporación”.

En términos generales, tanto Diana Palaversich como Miguel Ángel Pillado destacan aspectos similares en torno a *Todo lo de las focas*. Más que concentrarse en su trama, estructura o personajes, ponen su atención en la Tijuana construida por el protagonista de la novela. Coinciden con Villamil y Fernández en que la descrita no es del todo una Tijuana real o tangible, y añaden el componente nostálgico: no es sólo una ciudad imaginada, sino una ciudad evocada, y esta característica no es privativa de *Todo lo de las focas*, sino que es transversal a todos los relatos de *Tijuanenes* en que la ciudad más célebre de Baja California figura como territorio, bien enunciado, bien donde tienen lugar las acciones:

La ciudad de la memoria y la nostalgia que emerge de *Tijuanenses* de Federico Campbell es un lugar poseído por recuerdos íntimos que encadenan al individuo a la ciudad. En varios cuentos de la colección se reconoce que la identidad y el sentido de pertenencia de los protagonistas están íntimamente ligados a barrios y espacios concretos de la Tijuana del pasado. [...] El narrador-personaje del relato más largo de la obra, “Todo lo de las focas”, es un ser enajenado, pasivo y melancólico, un hombre que no vive la vida, sino que la contempla e imagina. [...]

[L]a ciudad del presente se vuelve invisible y cede paso a la Tijuana de otras épocas evocada por la voz nostálgica del narrador-personaje, [...] la ciudad actual, menos glamurosa, más pobre y más grande se desdibuja para verse sustituida por la Tijuana de antaño, que surge de la memoria del narrador (Palaversich, 2012, pp. 101, 102).

Para Pillado, la Tijuana que traza Campbell en *Tijuanenses*, y no sólo en *Todo lo de las focas*, es una ciudad que, aun cuando está forjada a base de recuerdos, es más tangible y sobre todo más real que la Tijuana estereotípica: “la Tijuana de la ‘leyenda negra’ se desdibuja para ser remplazada por otra realidad histórica, confeccionada por la gratificación psíquica del narrador, donde imágenes de un pasado dorado y próspero contrastan con la visión que acentúan [*sic*] su carácter pernicioso e inmoral” y cede su lugar a una ciudad que reconoce el “derecho de existencia y la legitimidad de otras historias —alternativas, desestimadas o ignoradas” (2014, p. 7). A ese ejercicio lo define como una “contranarrativa que busca reconfigurar lo que se cuenta de Tijuana y de sus habitantes desde un régimen hegemónico de representación” y “busca descolonizarse de las identidades por imposición” (p. 1).

A propósito de los cuatro cuentos cortos que integraban originalmente *Tijuanenses*, aparte de lo dicho hasta ahora, es preciso señalar un par de errores de interpretación que cometen Villamil y Fernández al momento de abordar estas ficciones: sostienen que tres de los restantes relatos están ubicados en la ciudad fronteriza, cuando en realidad sólo uno de ellos, el que da título a la colección, se desarrolla en esa ciudad: los otros tres tienen por escenario Tula e Ixmiquilpan (“Los Brothers”), Hermosillo (“Anticipo de incorporación”) y la Ciudad de México (“Insurgentes Big Sur”), pero sus protagonistas son originarios de Tijuana y evocan la ciudad.

Estos cuatro relatos han recibido menos atención que *Todo lo de las focas*, pero también han sido abordados desde perspectivas académicas.

A pesar de la inexactitud ya señalada, Fernández acierta en ver en Tijuana a una Ítaca para Federico Campbell, “an obsessive echoe that travels across the five stories that comprise *Tijuanenses*”¹⁰ (2006, Introduction). Esta analogía homérica será retomada por el mismo Campbell en su entrega ensayística póstuma: “Nuestra Ítaca” (Campbell, 2014c), sobre la ciudad de Tijuana.

Villamil (2003) lee a “Los Brothers” como un relato de viaje, a la usanza de las novelas de viaje de tradición estadounidense (*On the Road* de Jack Kerouac como botón de muestra), y heredera de esa tradición, en el que el automóvil es un símbolo de poder y libertad, como lo es en la cultura estadounidense. Situado en México, en el estado de Hidalgo, el relato tiene proporciones menos épicas o legendarias que aquellas *road novels*.

En este mismo relato, Pillado encuentra un distanciamiento entre los protagonistas, tijuanenses, y la cultura prehispánica mexicana: no sienten mayormente como *suyas* las ruinas toltecas que visitan. Sin contacto con el pasado prehispánico, “el narrador enfatiza su desconocimiento de la geografía, los pueblos y las culturas indígenas del centro de México” y “el pasado indígena pierde legitimidad como discurso definitorio de su identidad” (Pillado, 2014, pp. 19, 20). Con la misma extrañeza con que Tijuana es vista desde el centro del país, es visto el centro del país por los tijuanenses, lo cual “abre paso a otras subjetividades no canónicas” en torno a los discursos dominantes de identidad nacional (p. 18).

Sobre *Tijuanenses*, Gabriel Trujillo Muñoz sostiene que en ellos “la frontera es una línea invisible entre lo legal y lo ilegal, donde la muerte y sus sicarios siempre tienen la última

¹⁰ “Un eco obsesivo que atraviesa los cinco relatos que integran *Tijuanenses*”.

palabra, el disparo final” (2005, p. 26), cosa que apenas es válida para el cuento “De caminos” (publicado en 1990 y en 1995 antes de integrarse a *Tijuanenses* en 2008), que el crítico bajacaliforniano seguramente tuvo en mente al afirmar, con algún tremendismo, que “la vida en la frontera es un lenguaje aparte que debe ser negociado todos los días, un ritual de sobreentendidos cuyo código cambia a diario, como le ocurre al policía de caminos que se topa con una caravana de narcos en el libro de Federico Campbell, *Tijuanenses*” (p. 25).

De las últimas producciones narrativas de Federico Campbell se ha, comprensiblemente, discutido menos. Sobre *Transpeninsular* (2000), a un par de años de salida la novela, Víctor Gil Castañeda y Michel Adriana Torres Gutiérrez observan un notable interés por el lenguaje, no porque la novela sea experimental en esta dimensión, sino porque éste y la escritura son preocupaciones centrales para sus dos personajes principales: Esteban y Fernando Jordán. Periodistas ambos, están en busca de una expresión propia que, de alguna manera, los tortura a lo largo de la novela y les lleva a replantearse no pocos aspectos de sus propias vidas (2002, pp. 170-171). Éste es uno de los varios paralelismos que encuentran en la novela. Otros son: los viajes a través de la península de Baja California, de sur a norte por parte de Esteban y de norte a sur por parte de Jordán, la estrecha relación entre literatura y periodismo, las penínsulas de Italia y Baja California (pp. 172-174). Gil Castañeda y Torres Gutiérrez entienden como un acto simbólico el momento en que el personaje Fernando Jordán quema sus cartas y otros documentos: “la escritura queda convertida en cenizas y las palabras que tanto costaron, que fueron elaboradas con mucho esfuerzo, pasan al olvido y al triste recuerdo” (p. 172). Un acierto notable se encuentra en este acercamiento: Gil Castañeda y Torres Gutiérrez encuentran en un pasaje de *Transpeninsular* el único acercamiento que Campbell habría de tener con el género fantástico (2002, p. 171), a pesar de que la lectura de la novela pareció ser, al menos por momentos,

apresurada: afirman también que el personaje de Fernando Jordán “participó como marino en el ejército norteamericano y luchó contra los japoneses” (p. 174), cuando lo que en realidad sucede en la novela es que el personaje posee un *jeep* que perteneció a alguien que sí combatió en Japón.

Más exhaustivo es el análisis que de la novela hace Pilar Bellver Sáez, quien ve en el desierto bajacaliforniano en que se sitúa la ficción, como Villamil en *Todo lo de las focas*, una heterotopía, “un espacio a la vez real e imaginado [que] emerge como una realidad geográfica concreta que atrae poderosamente a los personajes, y que pone de relieve la necesidad de echar raíces que sigue definiendo al ser humano incluso en el actual contexto de globalización”, un espacio en donde es posible un “ordenamiento alternativo de la realidad” (2012, pp. 4, 7).

Bellver Sáez coincide con Gil Castañeda y Torres Gutiérrez en la existencia de paralelismos en *Transpeninsular*, tanto entre los protagonistas de la novela como en la preocupación por la escritura, el periodismo y la literatura (pp. 4, 9), y sugiere que hay una más: “la historia colectiva de la península y la historia individual de Jordán [son] viajes paralelos de regreso a un punto cero, a una nada original” (pp. 13-14), representada por el desierto, el espacio árido, hostil, inconquistable de la que Campbell mismo llama “península de piedra” (2000, p. 9).

La lectura de Bellver Sáez hace énfasis especialmente en el territorio, el espacio físico y geográfico en que se desarrollan las acciones y sus implicaciones, significados y simbolismos. A partir de una propuesta de Zygmunt Bauman, desarrolla la idea de que, si bien el pensamiento moderno opera a base de dicotomías, en *Transpeninsular* se encuentra una que, por encima de otras que pueden existir, rige el sentido profundo de la narración: la oposición desierto-ciudad, que equivale a la oposición barbarie-civilización (p. 7). Para la

investigadora, en la novela “el desierto bajacaliforniano se representa como un paisaje que no puede ser controlado ni por la voluntad del hombre ni por los avances tecnológicos impulsados por [la] revolución científica de los últimos siglos. La aridez de la península pone límites al exceso de confianza del ser humano” (p. 13). Es, en ese sentido, un espacio de resistencia y, en una lectura social (y hasta política) que hace Bellver Sáez, es la concreción del fracaso de los programas y modelos de progreso y desarrollo que se han intentado implementar en México en la última mitad del siglo XX, desde que Fernando Jordán (el verdadero y ficticio) recorrió la península hasta que lo hizo Esteban, el personaje de la novela (pp. 6, 10, 14). “El triste fin del negocio datilero de Jordán [en su finca de La Paz] permite a Campbell mostrar los optimistas augurios del periodista como una manifestación más de las vanas fantasías civilizatorias que, desde la conquista, vienen caracterizando la historia de la península en la novela” (p. 12) y que, concluye el texto, están destinadas a no florecer.

Finalmente, no resultará ocioso observar que Bellver Sáez encuentra en *Transpeninsular* algunos rasgos que previamente habían sido señalados por otros investigadores en otras obras de Campbell, además de la configuración ficcional, heterotópica, de un espacio geográfico concreto.

Como el relato “Los Brothers”, *Transpeninsular* es también una novela de viajes (pp. 4, 14), y, como en *Tijuanenses*, Campbell desmitifica la imagen hegemónica o romantizada de un territorio: ni Tijuana es sólo la leyenda negra ni el territorio bajacaliforniano es paradisiaco en todos sus puntos, sino más bien un “espacio abandonado o ignorado” (pp. 5, 15).

De *La clave Morse* (2002), apenas Alejandra Sánchez Aguilar ha observado que dicha novela “incluye fragmentos textuales extraídos de su autobiografía *De cuerpo entero. F[ederico] C[ampbell]*”, la cual “constituye el preámbulo de su autobiografía ficcional. [...] Si su autobiografía puede ser desplazada en calma al territorio de la ficción, es porque desde

su origen posee una fuerte carga ficcional y literaria” (2013, p. 116). Añade además que la dificultad entre distinguir la ficción de la realidad dentro de la propia obra de Campbell subraya “la delgada línea que separa los discursos documentales de los literarios” (p. 120), en tanto un mismo fragmento textual puede indistintamente formar parte de ambos tipos de escritura. Otras coincidencias entre la biografía de Campbell y su ficción, especialmente la volcada en *Tijuanenses* y *La clave Morse*, ya habían sido señaladas por Pillado (2014, p. 1) y Salinas Basave (2016, pp. 45, 64-65, 101).

Finalmente, el *Diccionario Enciclopédico de Baja California*, preparado por Leobardo Saravia Quiroz y Gabriel Trujillo Muñoz, considera a *La clave Morse* como “obra maestra” de Federico Campbell, por encima de *Pretextas* y *Todo lo de las focas* (2011, p. 383).

La recepción de la obra de Federico Campbell

La crítica literaria no académica ha sido, en términos generales, benévola desde el inicio con la obra de Federico Campbell, y hasta generosa, si bien no ha sido precisamente profusa y ha tendido a centrarse en apenas un puñado de aspectos: periodismo, política (poder), contexto de la ficción y el sutil vínculo de la obra del tijuanense con el género negro o policiaco (Martínez Gutiérrez, 2105, p. 66), así como su carácter autobiográfico (Félix Berumen, 17 de febrero de 2002; 23 de febrero de 2014; Di Bella, marzo 9 de 2014; Glantz, julio de 2015, p. 10).

Una reseña muy temprana de Marco Antonio Campos sobre *Pretextas* inauguró este sendero, diciendo que se trata de “Una de las novelas más sorprendentes que han salido últimamente”, y emparentándola con los relatos policiacos que produjera Jorge Luis Borges, con *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco por su sobriedad y “emoción intelectual”, con las

propuestas estéticas de Luigi Pirandello, Alain Robbe-Grillet y Salvador Elizondo tanto por su preocupación por el lenguaje como por el juego de identidades que propone, y con *Cien años de soledad* en cuanto a estructura (19 de noviembre de 1979, p. 50). Añade que “*Pretexta* servirá, dentro de su género, como referencia necesaria para la crítica” (p. 51).

La precisión de la prosa y el hábil manejo del lenguaje, de distintos lenguajes, es otro aspecto que destaca Campos (p. 51), con el que coincidirá Sara Sefchovich al señalar que la de Campbell “es una escritura precisa y de gran efectividad” (en Trujillo Muñoz, 1991, p. 181), y Ana María Jaramillo encuentra que con *Pretexta* “Campbell escribió una de sus obras más ambiciosas teniendo justamente como temática la vida del periodista” (diciembre de 2001, p. 85).

Sobre la misma novela, José de la Colina afirma que, en cuanto a temática, se trata de una obra que conjuga desde la ficción las relaciones del poder y la documentación con la cual Campbell revitalizó la escritura ficcional que trata el mismo proceso de escritura, así como la de tema político. Con *Pretexta*, “Campbell aportó a la literatura un libro entre los mejores y más perturbadores que se han escrito en nuestra lengua” (6 de marzo de 2014),¹¹ determina finalmente, en coincidencia con el juicio de Campos (19 de noviembre de 1979, p. 51).

Sobre ella, Leobardo Saravia Quiroz señala una característica en torno al poder que habría de llamar la atención de la crítica posterior: éste está definido como “un *Big Brother* omnisciente y ubicuo [...] reconocible no por su rostro sino por las acciones que [lo] colman y definen” (c. 2000, p. 4).

¹¹ La reseña de José de la Colina aparecida en *Letras Libres* es una reelaboración de una reseña suya a propósito de *Pretexta* que el mismo Federico Campbell recupera en su blog *Federico Campbell*, en una entrada fechada el 3 de diciembre de 2006. Al pie del texto hay una fecha: 18 de noviembre de 1979, que probablemente sea la de la publicación original de la reseña de De la Colina. No se indica dónde apareció originalmente la reseña. Cfr. <www.federicocampbell.blogspot.com/2006/12/>.

De *Tijuanenses*, Saravia Quiroz señala el tono melancólico y destaca la “intensidad inusual de Campbell para describir el desencuentro amoroso, [...] las tragedias diarias, la realidad anticlimática de sus días” que constituye “un esfuerzo por recobrar la memoria sentimental que en muchos casos lo es colectiva” (c. 2000, p. 4), por oposición a la memoria colectiva, documental, configurada en *Pretextos. Tijuanenses*, concluye Saravia Quiroz, “nos confirma a un Campbell como un escritor en pleno dominio de sus facultades, al que esperan proyectos mayores” (p. 6).

Fabienne Bradu, por su parte, ha observado la perspectiva nostálgica con que, en todas las narraciones que integran la colección, se intenta recuperar un territorio y un tiempo perdidos. La retratada en el volumen es “la Tijuana de la infancia y la adolescencia: es una ‘Tijuana adolescente’, [...] es una ciudad-tiempo, un paisaje que recoge en su fisonomía una indecisión y su consecuente nostalgia. Más que un paisaje, Tijuana es, en la ficción de FC, un tiempo y una atmósfera, [...] una ciudad que encierra toda una época vivida e irremediamente perdida” (octubre de 1989, p. 48). Un tono nostálgico recorre sus páginas, observa Bradu, que surge a partir de una serie de pérdidas que constituyen pequeñas (y no tanto) tragedias personales para los personajes: de la juventud, del amor, de la tierra natal, del padre. “[E]l paisaje nace, como milagrosamente, acorde a la deriva del desconsuelo, al hastío de la desolación, al dolor de la pérdida. Inesperadamente, el sol está ausente de esta Tijuana en blanco y negro” (p. 49).

Bradú señala el carácter por momentos fantasmal, por inaprehensible, de Beverly, el principal personaje femenino de *Todo lo de las focas* (*idem*), característica que, además de establecer un paralelo entre ella y Tijuana, llama también la atención de la crítica académica; asimismo, Bradú tiene en alta estima “el último e inolvidable párrafo” del cuento “Los Brothers”, al que considera como “uno de los finales que merecerían estar en alguna antología

de cuentos mexicanos. (Toda vez que a alguien se le ocurriera organizar una que tuviera por título: ‘los mejores finales en los cuentos mexicanos.’[])” (pp. 49-50).

Alejandro Toledo hace una lectura interesante del volumen: propone que los cinco relatos que integran *Tijuanenses* son episodios distintos de la vida de un mismo personaje, que están dispuestos en orden cronológico (21 de abril de 1990).

Sobre *De cuerpo entero*, Toledo se limita a enunciar su carácter más bien descriptivo, mientras que Luis Felipe Ortega observa lo complejo que puede ser clasificar el texto, y que define como un trabajo con una “prosa sencilla” y “autobiográfico que se puede leer como cuento, y que por su brevedad lo hace pertenecer a *Tijuanenses*” (1990).

A *Transpeninsular*, Gabriel Trujillo Muñoz la emparenta con *Pretextas*, en tanto posee tintes de novela negra (sobre todo al final) y la define como un “intento *thrillesco*, dicho cinematográficamente, de aproximarse a Jordán desde la óptica del escritor y periodista tijuanense que remonta el viaje imaginario para encontrarse con el personaje de nuestra plática” (2000). Él y Patricio Bayardo Gómez (2000) ven aquí una romantización de Fernando Jordán, que se dan a la tarea de desmitificar.

Con *La clave Morse*, la última producción narrativa de Campbell, Jaramillo confirma la importancia de la memoria en la obra narrativa de Campbell (diciembre de 2001, p. 86), y a ello Félix Berumen añade la de la figura paterna en la que considera “la novela más intensa y, también, la más depurada de Federico Campbell”, donde “la escritura es [...] más pulida, más expresiva y mucho más exacta en sus pretensiones narrativas” (17 de febrero de 2002).

A propósito de la reedición de *Post Scriptum Triste* (2007), Ana García Bergua apunta algunos de los temas que serán columnas vertebrales de este volumen: la depresión, la identidad, las relaciones entre literatura y poder, lo fronterizo en un sentido más que

geográfico, que conviven en un “diario literario [...] ameno y profundo, [...] atormentado y melancólico, centrado en el estudio de las percepciones” (20 de enero de 2008).

En la primera década del siglo XXI, Vicente Alfonso se dio a la tarea de revalorar la obra de Federico Campbell. Y aunque por momentos sus revisiones no pasan de ser enunciativas o descriptivas, al cabo de algunos artículos examina más cautelosamente la obra de Campbell, que, argumenta, se aparta de los lugares comunes que suelen abordarse en la literatura de la frontera.

En la obra de Campbell frontera es cualquier punto en donde se tocan dos realidades distintas, [...] fronteras físicas como la que divide al agua de la tierra, al aire del suelo y a la luz de la oscuridad. Explora también fronteras políticas y jurídicas, como la que divide a México de Estados Unidos y hurga además en fronteras psicológicas como la que divide al niño del hombre, a lo real de lo imaginario, a lo legal de lo ilícito, al futuro del pasado (Vicente Alfonso, 11 de octubre de 2008).

Observa también que la obra de Campbell está atravesada obsesivamente por los mismos temas, presentes ya en “la primera página” de *Pretextas* (Vicente Alfonso, 30 de agosto de 2014), y aun las mismas frases, lo cual ha hecho que se le considere tal vez como un autor “monotemático” o “repetitivo”, aunque bien se puede argumentar que toda la obra de Federico Campbell integra un solo y ambicioso proyecto estético unificado (Martínez Gutiérrez, 2013).

A la muerte de Campbell, comprensiblemente, su obra y legado también fueron revalorizados. Félix Berumen y Trujillo Muñoz, que en algún momento lo habían exiliado, lo repatriaron literariamente. Ignacio Almada Bay (1 de abril de 2014) encomió la introducción que hizo a México de la obra literaria de Leonardo Sciascia; Juan Villoro (27 de febrero de 2015) destacó su labor como editor y propulsor de jóvenes talentos mediante la editorial La Máquina de Escribir; Margo Glantz reclamó para él el lugar que se había ganado a pulso en la literatura mexicana (julio de 2015, p. 12).

Christopher Domínguez Michael reconoce la valía y calidad de obras como *Pretexta* y *Todo lo de las focas* (17 de febrero de 2016), e incluyó a Campbell en la segunda edición (1996) de su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (no lo había incluido en la de 1989). Pero no todo fueron elogios. “Campbell ha hecho una excelente novela”, dijo en su momento Marco Antonio Campos acerca de *Pretexta*. “¿Podrá hacer *la gran*?” (19 de noviembre de 1979, p. 51), lo retó. Según Domínguez Michael —cuyo exigente gusto le permite calificar de “mediocre” a Toni Morrison (19 de octubre de 2016)—, no lo logró: “La inmensa mayoría de los escritores no escribimos nunca una obra maestra pero a muchos no les importa y se resignan. Federico, que no la escribió tampoco, no se conformó e hizo de su vida literaria [...] una búsqueda bien connollyana” (17 de febrero de 2016).¹² Tal vez, sólo tal vez, a Federico Campbell las esperanzas que cifró Marco Antonio Campos en él le terminaron pesando demasiado.

Sobre la ensayística de Federico Campbell: Una revisión pendiente

La ensayística de Federico Campbell ha sido poco abordada desde la crítica académica. Apenas se asoma un trabajo reciente de Dolores Rangel (julio-septiembre 2016), que aborda *Padre y memoria* y *Post scriptum triste*. En su artículo, esencialmente descriptivo, Rangel enuncia las preocupaciones temáticas y estéticas de Federico Campbell —la memoria, la relación con el padre, el silencio creativo, la identidad, la depresión y la melancolía—, así

¹² “La función genuina de un escritor es producir una obra maestra y ninguna otra finalidad tiene la menor importancia”: Cyril Connolly, citado por Federico Campbell (2008, p. 122), retomado por Domínguez Michael (17 de febrero de 2016).

como el carácter autobiográfico de parte de su narrativa y parte de su ensayística. Al hacer dialogar estas preocupaciones temáticas, Rangel concluye que los ensayos de estos dos volúmenes de Campbell son un intento del tijuanaense de explorar, en la literatura, los temas que a él personalmente le obsesionan, que retoma desde otros ángulos en su ficción, así como de construir una identidad propia a través de la escritura, una imagen propia que, al estar afectada por el filtro de la memoria, no necesariamente se corresponderá con la del Federico Campbell real. Campbell se vuelve su propia invención, como invención es todo lo que es procesado por la memoria, aun la literatura más personal y pretendidamente apegada a la realidad, por ejemplo, la que aborda el tema de la relación conflictiva con el padre.

Campbell deja entrever que ciertas producciones literarias, en especial de ficción, son resultado de la necesidad de recordar una paternidad muchas veces dolorosa que le permite al individuo recrearse para poder ser. Sin embargo, como esta invención es falsa en vista de que la memoria cambia los hechos evocados, el ser que deviene de este encuentro con el recuerdo no será sino un engaño también (p. 49).

Para Rangel, la escritura ensayística de Campbell en estos dos libros, aun si parece dispersa y repetitiva, obsesiva, está toda orientada a configurar un yo memorioso, a medio camino entre el real y el meramente ficticio.

Este trabajo pionero de Rangel bien puede erigirse en punto de partida para una indagación más profunda del trabajo ensayístico de Federico Campbell, que permanece mayormente inexplorado.

Bastaría el trazo de una pluma para reconstruir aquellos privilegios que se había empeñado en demoler, aquellas injusticias que le había sido posible reparar.

Leonardo Sciascia

Descripción de una lucha

El poder es una de las preocupaciones principales de la obra ensayística de Federico Campbell, en tanto idea, concepto y ejercicio. Sus primeros acercamientos al tema se dieron en sendos análisis de las propuestas teóricas de Michel Foucault y de la obra de Martín Luis Guzmán. En estos ensayos tempranos estará ya sembrada la semilla que germinará, primero, en *Crimen y poder* (1995) y *La invención del poder* (1995), y después en *La era de la criminalidad* (2014).¹³

Un recorrido por las primeras dos colecciones de ensayos permite identificar las ideas, preocupaciones o concepciones que Campbell tenía sobre el poder, su constitución, sus formas, sus mecanismos, su ejercicio. Son éstas:

1. Que el poder es insustancial, y es, a diferencia de sus efectos, invisible.
2. Que el poder es siempre ejercido por un sector de la sociedad que puede permitirse, invariablemente, concretar sus intereses.

¹³ El volumen titulado *La era de la criminalidad* recoge, además del conjunto de ensayos que dan título a esa colección, ediciones revisadas de *Crimen y poder* y *La invención del poder*. Las referencias a este último título provienen de la edición incluida en *La era de la criminalidad* (2014, pp. 15-336).

3. Que hay un *principio del poder*, el cual consiste en que el único (o último) propósito del poder es reproducirse y conservarse.

4. Que la publicidad —la imagen del poder— es fundamental para su conservación.

5. Que el verdadero poder implica impunidad.

En “Michel Foucault: El poder propiamente dicho”, una suerte de texto de divulgación de las ideas de Foucault sobre el poder, el Estado y el conocimiento, Campbell hace énfasis en una preocupación que será central en la concepción de poder del pensador francés: el poder existe en el Estado y sus instituciones, sí, pero no exclusivamente ahí, sino que también está “en toda la sociedad, en todos los intersticios, en y a través de una serie de intercambios a veces impredecibles” (diciembre de 1984, p. 47). Sin embargo, prosigue Campbell, es justo en el Estado en donde es más notoria su presencia: “Muy bien. De acuerdo”, dice sobre la condición relacional del poder según Foucault. “Pero, ¿y el poder tal cual? Es justamente el que se refiere al Estado, a sus agencias y a sus actividades”, que se ejerce mediante la fuerza, depositada en sus cuerpos de seguridad: “el ejército y la policía” (pp. 48, 49).¹⁴

La relación entre poder y fuerza ya había sido descrita por Elias Canetti en *Masa y poder*. En Canetti, como en Foucault, hay una condición relacional que da sentido al poder: éste es consecuencia de la relación desigual que hay entre dos fuerzas. Canetti vincula la noción de poder con la más primaria de fuerza. Quien posee el poder es porque posee la fuerza, y por esa misma razón es capaz de imponer condiciones siempre favorables a él. El efecto de la fuerza, dice Canetti, es inmediato y poco duradero, y el sometimiento, que es su consecuencia, se da en un espacio reducido, limitado por el alcance físico directo de quien

¹⁴ En este breve ensayo, Campbell también establece un primer vínculo entre las ejecuciones públicas (le legitimación del crimen), las confesiones escritas de los condenados y la novela policiaca, sugiriendo que en unas se podría rastrear el origen de la otra (diciembre de 1984, p. 45), tema (y relación) que abordará más amplia y detalladamente en *Crimen y poder* (1995).

aplica la fuerza para someter. “Con *fuerza* se asocia la idea de que algo está próximo y presente. Es más coercitiva e inmediata que el poder. Se habla, con mayor énfasis, de fuerza física. A niveles inferiores y más animales, es mejor hablar de fuerza que de poder. [...] Cuando la fuerza dura más tiempo se convierte en poder” (Canetti, 2007, p. 331).

El poder, en cambio, es más duradero y se extiende a una suerte de *espacio posible* en el cual es potencialmente posible aplicar la fuerza, con el mismo fin de obtener un sometimiento. “Pertenece al poder —en oposición a la fuerza— una cierta ampliación: más espacio y también algo más de tiempo” (p. 332).

Canetti desarrolla: “El poder es más general y más vasto que la fuerza, *contiene* mucho más, y no es tan dinámico. Es más complicado e implica incluso una cierta medida de paciencia” (p. 331). Y ejemplifica con el caso de un gato que atrapa a un ratón, y que juega con él, dejando que escape, pero sólo hasta donde el gato puede alcanzarlo. El gato somete físicamente al ratón mediante la fuerza; cuando lo libera, pero está en posibilidad de someterlo físicamente sin someterlo *de facto*, lo controla mediante el poder.

No bien el ratón se vuelve y corre, escapa de su régimen de fuerza. Pero está en el poder del gato el hacerle regresar. Si le deja ir para siempre, lo ha despedido de su esfera de poder. Dentro del radio en que puede alcanzarlo con certeza permanece en su poder. El espacio que el gato controla, los vislumbres de esperanza que concede al ratón, vigilándolo meticulosamente, sin perder su interés por él y por su destrucción, todo ello reunido —espacio, esperanza, vigilancia e interés destructivo— podría designarse como el cuerpo propiamente dicho del poder o sencillamente como el poder mismo (pp. 331-332).

A mayor fuerza física, entonces, corresponde mayor control posible, y, por tanto, mayor poder. Tal vez Canetti va demasiado lejos con la idea de interés destructivo, y mientras Foucault no la considera como componente esencial del poder, Maquiavelo más bien la tolera

en tanto necesidad posible a fin de conservar el poder (el principado), aunque también vincula la violencia, la fuerza física, con cierta animalidad:

Hay dos maneras de combatir: una con las leyes y otra con la fuerza. La primera es propia del hombre, la segunda lo es de los animales; pero, como muchas veces la primera no basta, conviene recurrir a la segunda. [...] Tener por preceptor a un maestro mitad bestia y mitad hombre no quiere decir otra cosa sino que un príncipe necesita saber usar una y otra naturaleza, y que la una sin la otra no es duradera (Maquiavelo, 2006, p. 81).

Por su parte, Tzvetan Todorov sugiere que, más que interés destructivo, hay un placer en el sometimiento del otro, cuando el ejercicio del poder se lleva a extremos enfermizos.

El resto de las características que Canetti atribuye al poder —incluido su origen en función de una estrecha vinculación con la fuerza física— son abordadas por Michel Foucault, en tanto que Campbell se interesa más por el ejercicio pragmático del poder, especialmente desde las instituciones del Estado.

El ejemplo de Canetti deja, por supuesto, muy en claro cómo funciona el poder en una escala muy primitiva, en aquella en la que las relaciones entre seres están regidas por la lógica de lo salvaje. Pero el poder, en una sociedad compleja, aun si descansa sobre una base de fuerza (como se ha discutido desde Maquiavelo hasta Baudrillard) es también más complejo. En lo salvaje, siguiendo el ejemplo de Canetti, las relaciones entre seres son efímeras: un gato no estará en constante interacción con *un ratón* (aunque sí lo esté con *los ratones*); en las sociedades, las relaciones entre seres específicos suelen ser más duraderas y definen tanto la conducta del individuo como su interacción con su entorno, su contexto. Y aun esas relaciones efímeras están reguladas *no sólo y no siempre* por la fuerza, sino por un complejo entramado social.

La fuerza, pues, no es la única condicionante del poder. O lo es indirectamente, y opera mediante mecanismos complejos que no hacen visible, en primera instancia, la lógica de

fuerza que mueve a toda la maquinaria. Todorov observa mediante un ejemplo cotidiano: “En todas las relaciones sociales, el detentador de un poder, por mínimo que sea, puede sacar provecho de él haciéndoselo sentir a aquel sobre el que lo ejerce: ¿quién no ha sufrido bromas por parte de las porteras [...], de los guardianes de los estacionamientos o de agentes de policía, bromas que les producían placer tan evidente?” (2009, p. 213).

Más compleja que la relación simple de fuerza de que Canetti se vale para explicar el origen del poder, es la relación de autoridad, que analiza Todorov. Pero aun por encima de la autoridad, otros factores determinan los grados o alcances de poder de dos o más individuos en una interacción dada.¹⁵

Para Michel Foucault, no hay interacción humana que no sea una relación de poder, una “microlucha”, que nunca está definida, que siempre es cambiante, y que hay condiciones que cambian todo el tiempo que inclinan esas luchas a favor de uno u otro de los actantes. La del poder es una lucha “perpetua y multiforme”, que no tiene resultados o vencedores definitivos (Foucault, 2013, p. 77). En *Vigilar y castigar*, Foucault habla de la violencia, la fuerza aplicada, como una forma primitiva del poder, que se ha complejizado y, sobre todo, sofisticado conforme las sociedades han evolucionado (2014b, pp. 240-241). Ahora hay todo un sistema, un complejo, una serie de dispositivos que se encargan de tratar de mantener invariable una estructura de poder, dentro de la cual hay constantes microluchas cotidianas, relaciones que se modifican, posiciones que se alteran. Y todo ello ocurre debido a que todas las relaciones humanas son móviles y desiguales (2014, p. 89).

¹⁵ Federico Campbell no cita a Tzvetan Todorov en sus reflexiones sobre el poder, sin embargo, algunas ideas del pensador búlgaro parecen coincidir con algunas de Campbell, por un lado, mientras por otro algunos tipos descritos por Todorov en *Frente al límite* encajan con los comportamientos de los personajes principales de *Pretextos*, como se verá más adelante.

En un instante dado, el portero de Todorov está en una posición de poder y lo ejerce haciendo una broma o no dejando pasar a un inquilino. En otro instante, el inquilino puede saber algo del portero que éste prefiera mantener secreto, y puede así doblegar la voluntad del portero. En otro instante, el portero puede ser denunciado ante el comité vecinal por un segundo inquilino que no recibe los favores que el primer inquilino. En uno más, un visitante corpulento puede, mediante la fuerza, imponerse al poder de ser portero. Así, el poder que Todorov, en su ejemplo, atribuye al portero, es sólo una fotografía, un instante en el continuo evolutivo de las relaciones de poder. Y eso son las relaciones de poder para Foucault: un continuo de interacciones humanas, posibles gracias a las relaciones —constantes o efímeras—, a través de las cuales el poder se redistribuye constantemente, y cambia de manos a cada instante (2013, p. 120).

Esto ocurre, pues, a una escala pequeña, cotidiana. A escalas mayores, las relaciones son, consecuentemente, más complejas. Y conforme las sociedades se vuelven más complejas, otros mecanismos de ejercicio del poder surgen por necesarios (Foucault, 2014b: pp. 131, 240-241).

Esta idea compartida por Canetti, Foucault y Baudrillard (2009, pp. 54-55) de la fuerza y la violencia como origen —o forma primitiva— del poder está también en Campbell, quien se apoya en Hannah Arendt y Max Weber:

El poder brota, dice Hanna [sic] Arendt, dondequiera que la gente se une y actúa de concierto: el poder surge entre los hombres cuando actúan juntos y desaparece en el momento en que se dispersan. Pero hay algo que está en el origen de todo poder: la violencia, la contención de la violencia, la fuerza en potencia. [...] Y para Max Weber, el poder viene a ser el imperio del hombre sobre el hombre basado en los medios de violencia legítima. [...] lo que ha sucedido con el paso del tiempo es que el poder ha ido adquiriendo una dinámica propia (Campbell, 2014, p. 19).

Esa dinámica propia es la que analizan —todos precedidos de alguna manera por Maquiavelo— Foucault, Baudrillard, Todorov y el mismo Campbell, quien además añade que el poder es una invención: no existe por sí mismo, sino que se produce a partir de interacciones y relaciones humanas: “El poder nace de un acuerdo entre los hombres que lo delegan al jefe de la tribu y por ello mismo lo hacen jefe. Allí y entonces inventan el poder, de la noche a la mañana, de un instante a otro” (p. 18). Esa invención, pues, no es una ocurrencia, sino una delegación, basada en relaciones de fuerza o autoridad (pp. 43, 120), construida a partir de ahí, convertida en lucha entre quienes lo ejercen y quieren conservarlo, y quienes quieren acceder a él, ejercerlo y conservarlo.

Entonces, “¿Qué son las relaciones de poder?”, se pregunta Michel Foucault. “El poder es en esencia relaciones, [...] les permite [a los individuos] actuar los unos sobre los otros. [...] no podemos limitarnos a localizarlas en los aparatos de Estado o deducirlas íntegramente del Estado” (2013, pp. 163-164). Foucault distingue el poder institucional o de Estado, figura con la que convencionalmente se relaciona al poder, del poder cotidiano, producto de las relaciones humanas. Sugiere que se manifiesta cuando un sujeto hace lo que otro quiere. Todorov coincide con él: “Esto se llama poder, la dominación del espíritu y de la carne” (2009, p. 209).

La idea de fuerza está presente también en Todorov: hay dominación de la carne. La del espíritu, su complemento, se consigue mediante mecanismos más sutiles y sofisticados, que son los que “el filósofo de la cabeza rapada” —como llamaba Campbell a Foucault— se aboca a analizar, especialmente en *Vigilar y castigar*.

Foucault propone que ante el crecimiento de la sociedad, los mecanismos tradicionales del poder (que se valen de la fuerza y la violencia) resultan obsoletos, ante la dificultad que implica aplicarlos a un tejido social cada vez más grande, numeroso, y disperso en el espacio. Dado el crecimiento del cuerpo sobre el que ha de ejercerse el poder, éste habrá de valerse

de medios que dependan cada vez menos de lo físico y cada vez más de lo formativo, lo psicológico y lo correctivo. “Los controles psicológicos son siempre más eficaces que los controles físicos”, dice en una entrevista (2013, p. 131).

Dichos controles, propone (a partir de Louis Althusser), descansan en el ejército, la escuela, el hospital y las instituciones del Estado.¹⁶ Y es mediante la disciplina que operan.

En principio, los individuos “otorgan su adhesión al Estado, aceptan todo, los impuestos, la jerarquía, la obediencia, porque el Estado protege y garantiza contra la inseguridad” y delegan en él la responsabilidad de formar ciudadanos de bien (p. 51). Es esta delegación la que el Estado aprovechará para, mediante la disciplina, “construir una máquina cuyo efecto se llevará al máximo por la articulación concertada de las piezas elementales de que está compuesta”, a fin de “componer fuerzas para obtener un aparato eficaz” para la conservación del poder (2014b, p. 191).

El control y la vigilancia de los individuos en este proceso garantizarán que la meta se cumpla. En los reductos formativos (escuela, ejército, fábrica, institución gubernamental, etc.) se procura fomentar un determinado comportamiento y una determinada visión de mundo. “Las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que realizaron han llegado a formar, en torno de los hombres, un aparato de observación, de registro y de encauzamiento de

¹⁶ Aunque crítico con él, Foucault desarrolla algunos de sus postulados a partir del pensamiento de Louis Althusser (*Cfr.* Monge, diciembre 2017, pp. 91-118). Explican Armand y Michèle Mattelart: “Althusser opone los instrumentos represivos del Estado (ejército, policía) que ejercen una coerción directa, a los aparatos que cumplen funciones ideológicas y que denomina ‘aparatos ideológicos de Estado [AIE]’. Estos aparatos significantes (escuela, iglesia, medios de comunicación, familia, etc.) tienen la función de asegurar, garantizar y perpetuar el monopolio de la violencia simbólica, la que se ejerce en el terreno de la representación. [...] Y gracias a ellos actúa concretamente la dominación ideológica, es decir, la forma en que una clase con poder (sociedad política) ejerce su influencia sobre las demás clases (sociedad civil)” (2017, pp. 68-69). Pierre Bourdieu atribuirá la misma función a una serie de comportamientos y relaciones sociales interiorizados por el individuo, sin necesidad de vigilancia, control o intervención, en primera instancia, por parte de una institución.

la conducta” (p. 203). Así, el Estado se hace de voluntades: quienes vigilan que la formación de los individuos se cumpla de acuerdo con lo establecido también fueron en algún momento formados por el Estado e incorporados a su mecanismo. Más que su voluntad, cumplen la del Estado; más que sus propios fines, persiguen los de aquél.

La inspección funciona sin cesar. La mirada está por doquier en movimiento [...] para que la obediencia del pueblo sea más rápida. [...]

El gran encierro por una parte; el buen encauzamiento de la conducta por otra. [...] Dos maneras de ejercer el poder sobre los hombres, de controlar sus relaciones, de desenlazar sus peligrosos contubernios. La ciudad apestada, toda ella atravesada de jerarquía, de vigilancia, de inspección, de escritura (pp. 228, 230).

El individuo, pues, reproduce, una vez fuera del espacio físico en que es rigurosamente vigilado, fuera del encierro, los comportamientos que ahí le fueron inculcados. Campbell lo advierte: el individuo así formado tiende a volverse policiaco:

Al policía lo podemos tener en casa: en nosotros mismos, pues tal vez sin querer desarrollamos una personalidad policiaca. Tender preguntas capciosas y aparentemente inocentes es policiaco. Por su carácter vigilante y persecutorio, la inquisición de este policía que llevamos dentro sin saberlo difiere del interrogatorio del reportero o del psicoanalista o del gastroenterólogo; lo mismo indagar e intentar corroborar lo que nos dicen las personas más cercanas a nosotros, porque ponemos en práctica un espíritu de suspicacia y de persecución. Nos volvemos autoritarios e intolerantes (Campbell, 1995, p. 25).

El individuo no es, pues, sino reflejo del aparato que lo formó. Se comporta no como a él le conviene, sino como al Estado le conviene. Y es ahí en donde queda de manifiesto el ejercicio del poder: en el control de la voluntad del otro. “Tener poder quiere decir tener la capacidad de determinar el comportamiento de los demás, de hacer que los demás hagan lo que espontáneamente no harían”, nos dice Norberto Bobbio (citado por Campbell, 2014, p. 199).

Todorov advierte el peligro potencial de este tipo de sociedades, en las que el individuo actúa no según su propia conciencia, sino según un dictado superior, y no en función de

conseguir sus propios objetivos, sino los del aparato en el que está inserto. La capacidad que menciona Bobbio puede provenir tanto de una relación de fuerza como de una relación de autoridad, jerárquica. Para Todorov, “un ser que no hace más que obedecer órdenes no es ya una persona. [...] Someterse a las leyes y a las órdenes [es] cumplir un deber; se [puede] estar orgulloso de ello y hasta considerarse como particularmente virtuoso por actuar así; ponerse en consonancia con las exigencias del estado (que son exigencias supremas) [crea] una buena conciencia”, especialmente en los regímenes totalitarios (2009, p. 193). A este estadio en que el individuo pierde su voluntad, o la somete al dictado de alguien más, individuo o institución, Todorov lo llama “despersonalización”: el individuo no piensa o no actúa por sí mismo, sino que incorpora a su cosmovisión tanto como a su actuar los principios, valores, metas y objetivos del Estado al que política, jurídica y administrativamente está adscrito.

El objetivo del sistema era transformar a cada uno [de los guardianes] en rueda de una inmensa máquina, de manera que no dispusiera ya más de su voluntad. Los guardianes testimoniaban esta transformación diciendo que ellos se sometían a las órdenes, que consideraban la obediencia como su deber; no se daban cuenta de que semejante sumisión implicaba su propia despersonalización, puesto que aceptaban convertirse en medios y no ya en fines (Todorov, 2009, pp. 192-193).

Ello es consecuencia del proceso que según Foucault se lleva a cabo desde las instituciones del Estado en las que el ciudadano, a cambio de seguridad, delega las tareas de formación del individuo: el Estado, el poder, moldea e incorpora al individuo a su maquinaria, y lo convierte en un instrumento más del sistema orientado a su, si no único, sí primordial objetivo: conservar el poder (Maquiavelo, 2006, pp. 81-84).

El individuo se convierte, pues, en un vigilante *de facto*: “Ya se le preste la forma de príncipe que formula el derecho, del padre que prohíbe, del censor que hace callar o del maestro que enseña la ley, de todos modos se esquematiza el poder en una forma jurídica y

se definen sus efectos como obediencia. Frente al poder sujetador que es ley, el sujeto constituido como sujeto —que está ‘sujeto’— es el que obedece” (Foucault, 2014, p. 80).

Y ese individuo vuelto policía que tenemos en casa descrito por Campbell, hombres “que son como armas o cosas” (Campbell, 1995, p. 111), no es sino el sujeto despersonalizado de Todorov, formado así por los aparatos disciplinarios descritos por Foucault. “La ideología totalitaria considera a los seres humanos individuales como instrumentos, como medios para la realización de un proyecto político, incluso cósmico”, reflexiona Todorov (2009, p. 186). La meta ya no es la realización del individuo, sino la supervivencia maquiavélica del Estado.

Una de las ideas más conocidas de *Vigilar y castigar* de Foucault es la del panóptico de Bentham (2014b, pp. 227ss), una edificación desde cuyo centro *es posible observar* todo lo que ocurre en cada uno de los demás compartimentos, mientras que desde éstos no es posible ver al vigilante. De este modo, para ejercer un dominio sobre los individuos, en quienes se inculcó una determinada cosmovisión desde los aparatos formativos del Estado, no es precisa ya la fuerza física: basta con su posibilidad: el individuo que *se sabe vigilado* observará un comportamiento que evite el castigo. Es una forma de dominio, de ejercicio del poder, propia de las sociedades complejas: ahí donde la fuerza física pierde eficacia entran en juego los mecanismos psicológicos de sujeción y control. Lo “esencial es que [el individuo] se sepa vigilado; no tiene necesidad de serlo efectivamente”, determina Foucault (2014b, p. 233).

El poder, que tradicionalmente era “lo que se ve, lo que se muestra, lo que se manifiesta”, la fuerza, se transfigura y deviene un conjunto de mecanismos que lo invisibilizan en su ejercicio, pero lo revelan en sus resultados, que son los comportamientos de los individuos que se encuentran bajo su égida (p. 218).

La lógica del panóptico de Bentham que se reducía a un espacio físico, a un encierro, propio de los aparatos formativos del Estado según Foucault, deja atrás su lógica arquitectónica y se disemina por todo el tejido social: la vigilancia que en la estructura física se ejercía desde un centro se ejerce ahora desde inúmeros puntos de la sociedad. No hay ya torre de vigilancia desde la cual se contempla todo el panorama, sino vigilantes dispersos por todas partes. Tales son los individuos policía de Campbell y los guardianes de Todorov: individuos despersonalizados que han hecho suyas las razones del Estado, por medio de los cuales éste se perpetúa y ejerce el control sobre el resto de la ciudadanía.

Así, el individuo en sociedad, como el individuo sujeto a la estructura panóptica, guardará el comportamiento esperado, sea vigilado o no, no porque se sepa vigilado, sino porque sabe que *puede estar siendo vigilado*. Así, más allá de las relaciones de fuerza, los mecanismos de vigilancia se revelan mediante sus efectos:

inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio [...] el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se lo mira, pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado (Foucault, 2014b, p. 233).

El ejercicio del poder, entonces, funciona mejor mientras más se desapegue de sus formas tradicionales de violencia (pp. 240-241) y mientras mejor oculte sus objetivos y sus mecanismos (2013, p. 81); es decir, mientras menos visibles sean.

Canetti y Todorov coinciden en ello. El Nobel búlgaro enfatiza la importancia de la secrecía para alcanzar, mediante el ejercicio del poder, su conservación y los objetivos planteados: “El secreto ocupa la misma médula del poder”, sostiene. Y vuelve a los ejemplos de la vida salvaje: “El acto de *acechar*, por su naturaleza, es secreto. Uno se esconde o se

mimetiza y no se da a conocer por movimiento alguno. [...] para que al final se logre algo, la paciencia ha de crecer al infinito. Si se acaba un instante demasiado temprano, todo habrá sido en vano” (2007, p. 342).

Así como, para retomar el ejemplo de Canetti, el gato se oculta para acechar al ratón que será su presa, el detentador del poder oculta sus objetivos, muestra una faz que no es la suya, o que es la más inocente de las suyas:

El detentador del poder, que de él [el secreto] se vale, lo conoce bien y sabe apreciarlo muy bien según su importancia en cada caso. Sabe qué acechar, cuándo quiere alcanzar algo, y sabe a cuál de sus ayudantes debe emplear para el acecho. Tiene muchos secretos, ya que es mucho lo que desea, y los combina en un sistema en el que se preservan recíprocamente. [...] El poderoso cala, pero no permite que se le cale. El más reservado debe ser él mismo. Nadie debe conocer su convicción ni sus intenciones (p. 345).

Piénsese en *Ricardo III* de William Shakespeare (1967, pp. 277-385). Para alcanzar su objetivo, la corona, el Conde de Gloucester oculta su verdadero objetivo de cuantos sean cercanos al círculo del poder, y su verdadera personalidad (o la más profunda) a casi todos con quienes interactúa: su único confidente es Buckingham, que al final no puede con el peso de lo que sabe, y *no sabe o no puede seguir ocultando*. Y cuando la verdadera, o la más profunda, cara de Ricardo III se descubre en toda su plenitud, comienza su caída, la caída de quien se había jactado de ser capaz de enviar a Maquiavelo de nuevo al colegio, y de escuchar lo que dicen los demás antes que hablar él mismo y revelar lo que mueve su corazón. “El poder es tolerable sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo”, nos recuerda Foucault. “Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos” (2013, p. 81). Cuando sus mecanismos, u objetivos, se revelan, el poder se tambalea; no necesariamente cae, aunque sí se tambalea. Cuando se revela que la seguridad de la que hablaba Foucault (o el “proyecto cósmico”, superior, de Todorov), que es la razón

por la cual el individuo confía en el Estado, no es el objetivo primordial de éste, sino que lo es la conservación del poder, se pierde la confianza en él.

A esa tendencia, o propósito último del Estado, y en general del detentador del poder, a conservarlo, Federico Campbell la llamará, a partir de *Política y delito* de Hans Magnus Enzensberger, *principio de poder*: “Lo que [Enzensberger] hace es remitirnos a un *principio de poder* elemental, de la misma manera en que existe un principio de placer o un principio de realidad. [...] el poder habrá de cumplirse indefectiblemente y habrá de preservarse por encima de todas las cosas, por encima de la vida o la muerte. Está en la naturaleza del poder preservar su ser. Al menos eso se desprende del paradigma maquiavélico” (1995, p. 102).

Campbell hace derivar esa noción del *principio del poder* de la del *principio del placer* de Sigmund Freud: el placer busca sobre todo repetirse y preservarse. El hombre siempre busca repetir y preservar aquello que le procura placer, a costa prácticamente de lo que sea (Campbell, 2014, pp. 43-44), del mismo modo en que el detentador del poder busca preservarlo a costa de lo que sea. ¿Hay algo que hermane al placer y al poder? Tzvetan Todorov sugiere que sí, que el ejercicio del poder procura placer: “el objetivo del poder es el poder mismo, y el goce que procura es inmaterial. [...] el poder es aquí un objetivo en sí mismo” (2009, pp. 213, 212).

Una de las fuentes de las observaciones de Todorov son los testimonios de quienes ejercieron el poder, especialmente durante el momento más crudo de algún régimen totalitario, o aquéllos que padecieron su ejercicio. En dichos testimonios (pp. 209ss), se revela el placer que producía la sumisión del otro. El ejercicio del poder comporta un placer que le es propio. Por ello lo preciso de conservarlo: “jerarquía y poder son compatibles pero distintos, y se percibirá como una transformación perversa de la relación jerárquica en relación de poder los casos en que los oficiales superiores exijan muestras de sumisión para lograr así un placer personal” (p. 211). Bajo la protección del poder, el poder que espera un

comportamiento específico por parte de los individuos a quienes forma y sobre los cuales se extiende, el individuo protegido por el poder, incorporado a él, suspende “sus reacciones habituales ante otros seres humanos. Estas transformaciones proceden de dos fuentes: el adoctrinamiento ideológico y la necesidad de eficiencia” (Todorov, 2009, p. 213), características inherentes a los dispositivos disciplinarios propios de las sociedades complejas que propone Foucault. Y mientras mayor sea el poder que se detente, mayor será el placer que de su ejercicio se obtenga y mayor la tendencia del individuo a no ver a los demás seres humanos como seres humanos, sino como instrumentos, como medios. La despersonalización opera en un doble y hasta en un triple efecto: “A fuerza de considerar al otro como simple elemento de un proyecto que le trasciende, se acaba por olvidar que es un ser humano; pero a fuerza de someterse uno mismo a las exigencias del sistema, uno se transforma en pieza de una máquina” (2009, p. 207). Despersonalización del sometido y de quien somete. El tercer efecto es la satisfacción personal que obtiene quien ejerce el poder:

Esta satisfacción se alimenta exclusivamente de la constante sumisión del otro. Yo gozo directamente de mi poder sobre él, sin pasar por la mediación de una racionalización que toma la forma de una ley, de un deber o de una palabra del jefe: es una *libido dominandi*. [...] El poder que nos interesa aquí [...] atañe únicamente a las relaciones intersubjetivas: el poder de una persona sobre otra, y el goce que la primera obtiene del ejercicio mismo de ese poder (pp. 207-208).

Todorov abreva de otra de sus fuentes, de la que también se sostiene Campbell: la idea de “pulsión de dominación” (o de “apoderamiento”, según la traducción que se consulte) o *Bemächtigungstrieb*: la tendencia del individuo a dominar al otro, a ejercer el poder, ejercicio que le procura un placer no necesariamente de tipo sexual (p. 212). Freud explica la lógica de esta pulsión a través de un ejemplo tomado del comportamiento infantil: el niño que experimenta una vivencia displacentera, como una pérdida (así sea momentánea) o un

capricho no cumplido, procurará, a través del juego, repetir la vivencia. ¿Por qué, si fue displacentera? Porque cuando la recrea, él tiene el control sobre los acontecimientos:

[El niño] En la vivencia era pasivo, era afectado por ella; ahora se ponía en un papel activo repitiéndola como juego, a pesar de que fue displacentera. Podría atribuirse este afán a una pulsión de apoderamiento que actuara con independencia de que el recuerdo en sí mismo fuese placentero o no. [...] el niño trueca la pasividad del vivenciar por la actividad del jugar, inflige a un compañero de juegos lo desagradable que a él mismo le ocurrió y así se venga en la persona de este sosias (1974, II).

En los ejemplos de Todorov ocurre algo análogo: el individuo sometido al poder totalitario, algo que está fuera de su control pero al que se somete por instinto de supervivencia (lo que para Freud es la pulsión de autoconservación), experimenta ese placer, o desquite, sometiendo a su voluntad a los individuos con respecto de los cuales se encuentra en una posición de poder. El juego infantil se repite: una situación no necesariamente placentera se trueca, se reproduce, en una placentera, a través de la ilusión de tener el control. En el régimen totalitario, objeto de estudio de Todorov, el subalterno es el niño que juega a ser adulto, a ser el dictador, el que controla el mundo. Y eso puede ocurrir en casi cualquier situación de sometimiento ante un poder.

Campbell se apoya también en el rumano Emil Michel Cioran: “dominar es un placer: un vicio. Por eso no hay prácticamente ningún caso de dictador jefe absoluto que haya abandonado el poder de buen grado. [...] El poder es diabólico: el diablo no fue más que un ángel con ambición de poder, luego entonces ni un ángel puede disponer del poder impunemente. Desear el poder es la gran maldición de la humanidad” (citado por Campbell, 2014, p. 37). Y esa idea, la que vincula al ejercicio del poder con la obtención de un placer, es recurrente en Campbell (1995, pp. 102ss; 2014, pp. 29, 39-45, 194-197).

Sea porque en su ejercicio se esconde una gratificación, sea por la pulsión freudiana, el poder es algo a lo que, quien lo ejerce, se niega a renunciar y procura conservar. Tal es el eje de *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo. Y mientras Maquiavelo explica cómo, otros intentan explicar por qué.

La autoconservación es, así, la lógica del poder. Y si Maquiavelo justifica la necesidad de hacer cuanto sea necesario por conservar el poder (el principado), Todorov intenta explicar por qué existe esa necesidad, qué rige los comportamientos, inhumanos en casos extremos, que ésta provoca.

El príncipe al que Maquiavelo dirige sus consejos y enseñanzas es un ser despersonalizado, en los términos de Todorov, que ha dejado de ver al individuo como fin, como ser humano, y apunta sólo al objetivo supremo de preservar el poder. Maquiavelo argumenta que, con tal de conservarlo, el príncipe, el detentador del poder, tiene permitido crear necesidades en quienes están sujetos a su jurisdicción a fin de hacerlos dependientes del Estado (2006, p. 53), fingirse clemente (p. 77), hacerse temer (pp. 78-79), usar la fuerza aun obviando la ley (p. 81), quebrantar la palabra empeñada (p. 82), aparentar tener cualidades que no posee (p. 83) y fomentar la división entre sus súbditos o dependientes, se trate de individuos o de provincias (p. 99), entre otras cosas, tomando siempre las precauciones pertinentes. Campbell, Todorov y Foucault intentan explicar por qué. A ese instinto de preservación del poder, análogo al de la preservación y búsqueda del placer, atribuyen esa ambición. Finalmente, “Alcanzar la inmortalidad es la máxima aspiración del poder” (Foucault, 2013, p. 129).

Para Maquiavelo, una de las estrategias fundamentales para conservar el poder —o para conseguirlo— es mantener una cierta imagen: que la imagen que se tiene de uno, del príncipe, se corresponda con lo que la población espera de él, aunque no se corresponda con la realidad del príncipe:

Todo príncipe debe desear ser tenido por clemente y no por cruel. Sin embargo, debe cuidar de no usar mal esta clemencia. [...]

Si las posee [a las cualidades que se esperan de él] y las observa siempre, serán perjudiciales, y si parece poseerlas, le serán útiles. Puedes parecer manso, fiel, humano, leal, religioso y serlo, pero es preciso retener tu alma en tanto acuerdo con tu espíritu que, en caso necesario, sepas variar de un modo contrario. [...] un príncipe [...] no puede observar todas aquellas cosas por las cuales los hombres son considerados buenos, ya que a menudo se ve obligado, para conservar el Estado, a obrar contra la fe, contra la caridad, contra la humanidad, contra la religión. Es menester que tenga el ánimo dispuesto a volverse según los vientos de la fortuna y las variaciones de las cosas se lo exijan, y [...] a no apartarse del bien mientras pueda, sino a saber entrar en el mal cuando hay necesidad (2006, p. 77, 83).

Campbell identifica ese comportamiento del príncipe, del detentador del poder, con los actuales aparatos de propaganda y comunicación social del Estado. Para él, el aparato propagandístico es fundamental para conservar el poder, pues éste también se sostiene, a más de los mecanismos foucaultianos, en la imagen que de él se tiene. La propaganda “tiene que ver con la imagen. Con lo que se ve y se dice y no con lo que se hace o palpa. [...] La verdad no es la relación justa entre el hecho y el dicho, sino lo que el poder establece como verdad con su enorme aparato de propaganda. El que grita más fuerte y más veces es el dueño de la verdad. La verdad del poder” (2104, p. 44), afirma.

Jean Baudrillard llamará a esto “simulación”. Si el poder (sus detentadores) ha perdido legitimidad *de facto*, debe recuperarla a través de la imagen que de él se tenga. Debe aparentar ser lo que se espera de él, aun si no lo es. Para Baudrillard, lo que Maquiavelo propone no es sino una simulación en el espacio del poder, que es el de la política, orientada a conseguir un efecto de credibilidad, de verosimilitud, que tenga incidencia en la realidad (2007, p. 33). El modelo tiene, así, más peso que el original, porque es la imagen precisamente la que se puede manipular, definir. “El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad” (p. 45), dar a entender, simular, que no es el aparato totalitario

que tradicionalmente ha sido, sino que ha cambiado. El aparato, entonces, se dedica a producir signos de lo que se espera que sea, que son lo que se muestra.

Desde hace mucho tiempo, el poder no sueña más que en producir signos de su realidad. De pronto, ha entrado en escena otra figura del poder, la de la demanda colectiva de signos de poder, unión sagrada que se produce en torno a su desaparición y para conjurarla. Todo el mundo se adhiere más o menos a esta demanda por terror al hundimiento de lo político. [...]

La única arma absoluta del poder consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción. Para lograrlo se desvive, es lo más claro de su acción, en prodigar crisis y penuria por doquier. “Tomad vuestros deseos por la realidad” puede llegar a entenderse como un eslogan desesperado del poder (pp. 51, 53).

Mientras la realidad es una, la imagen que el poder da de la realidad es otra, y es ésta la que surte efecto, la que define la imagen que la población tiene del poder. De ahí la gran importancia que el poder le da a su aparato de propaganda, a la imagen que de él se genera en el campo mediático (Campbell, 2014, pp. 59-60, 87, 135, 290), y a los signos del poder que se filtran en las sociedades (Foucault, 2013, p. 85).

Por supuesto, la idea baudrillardiana de simulación también soporta la teoría de la vigilancia posible de Foucault: no es necesario vigilar si la población se siente vigilada, como no es necesario que el poder guarde un comportamiento esperado si se simula que lo guarda. “El espacio mismo del poder, el espacio político, puede que no sea más que un *efecto de perspectiva*”, sentencia Jean Baudrillard (2007, p. 33). Y Campbell: “Lo que importa de la propaganda es la repetición, el efecto de conjunto. [...] La verdad que prevalece es la que promueve el aparato propagandístico del gobierno: la verdad del poder. El trabajo del Ministerio de Propaganda consiste en ir construyendo el presente histórico. El pasado se lo deja a los historiadores del régimen” (2014, p. 138), que recupera la célebre idea del efecto

de la propaganda atribuida a Joseph Goebbels, ministro de Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich alemán (1933-1945).

Y la misma sociedad, pues, ya no demanda un cierto comportamiento por parte del poder, sino la imagen de ese comportamiento. Pero el poder no es, o no siempre, mera y pura simulación, como sugiere Baudrillard. Tal vez ésa sea su aspiración, pero aún se sostiene en agentes reales y tangibles. En relaciones de fuerza y aparatos e instituciones de control y encauzamiento.

Del ejercicio del poder según lo entienden Foucault y Todorov se obtiene una conclusión en principio lógica: si hay quienes ejercen el poder, hay quienes están a él sometidos. Así, no en función de individuos o bestias sometidos a una relación directa de fuerza, sino en las sociedades complejas, el poder para Campbell es también “la capacidad de una o varias clases para realizar sus intereses específicos” (2014, p. 28). Se apoya en Nicos Poulantzas: “No es posible situarse fuera del poder o escapar a las relaciones de poder. La capacidad de una clase para realizar sus intereses está en oposición con la capacidad (y los intereses) de otras clases: el campo del poder es, pues, estrictamente *relacional*” (citado por Campbell, 2014, p. 28).

La fuerza ha devenido poder, y éste lo ejercen, en las sociedades complejas, unos individuos sobre otros; tales individuos, detentadores del poder, son las clases poderosas, privilegiadas, cuya voluntad se cumple por encima de la voluntad de quienes están sujetos al poder, y aun por encima de la ley. Foucault reafirma la idea; para él, las relaciones de poder no son sino “dominación de la clase burguesa o de algunos de sus elementos sobre el cuerpo social” (2013, p. 42). Esa dominación supone, igualmente, el control sobre las instituciones disciplinarias —que Foucault describe puntualmente en *Vigilar y castigar*— y sobre las que llamará instituciones de poder: la policía, el ejército y la administración pública (la burocracia), las más notorias (p. 121).

De estas instituciones, Todorov encuentra en aquellas directamente relacionadas con la violencia y la fuerza física —la policía y el ejército— los pilares principales del poder, especial pero no exclusivamente en los regímenes totalitarios. Del mismo modo en que la vigilancia es efectiva aun sin realizarse, sino con la simple posibilidad de que se realice, lo es la violencia: “[Con] un control total sobre los medios de [...] coerción (la policía), con la amenaza de violencia física y de muerte, el poder totalitario obtiene la sumisión de sus víctimas. Es indiferente que éstas sea[n] numerosas; al no disponer de ninguna organización, cada ser está solo ante una fuerza infinitamente superior, y, por lo tanto, es impotente” (Todorov, 2009, p. 138).

Foucault ya había advertido, por un lado, que el poder simultáneamente temía y no temía a las masas. Temía, por un lado, porque a nivel físico la masa es superior, y no porque está desorganizada, no cohesionada, tal como sugería Maquiavelo que debía mantenerse. El poder, finalmente, no es únicamente una relación de fuerza: es el control sobre el otro lo que lo determina. Y el poder, prosigue Foucault, así como no se limita a lo físico, tampoco se limita a lo jurídico. Está por encima de las leyes y, a menudo, las utiliza para disfrazar su voluntad de legalidad (1980, pp. 103-107; 2014, pp. 81ss).

Leonardo Sciascia, escritor fetiche de Campbell, se había ya acercado a esta idea en *Puertas abiertas*, al establecer la distinción entre drama y tragedia:

la ley no admite este tipo de fantasmas [los de las pasiones]; y tampoco los habría admitido en el caso de Hamlet, si Hamlet hubiera estado en el nivel de las leyes y no por encima de ellas: en eso, recordaba el juez, residía la diferencia que un profesor suyo, al hablar de [Vittorio] Alfieri, hacía entre la tragedia y el drama: tragedia era lo que sucedía en una esfera situada fuera del alcance de la ley; drama, lo que estaba sujeto a la fuerza y el rigor de la ley; diferencia no exhaustiva, parcial, y sin embargo bastante fecunda en el uso escolar. La ley sólo admite un fantasma: el de la locura (2005, p. 62).

Y es el cuerpo social que tiene el privilegio de estar por encima de la ley el que detenta el poder.

De aquí se desprende una idea que Campbell asociará con el poder: la de impunidad. “El poder es, siempre, en última instancia, poder de matar. [...] Si no se puede matar impunemente, entonces se carece de poder” (2014, pp. 146, 41). A esta idea Campbell vuelve sistemáticamente en su obra ensayística y acaso puede considerarse un *leitmotiv* suyo (1995, pp. 10, 33-49, 102-105, 180, 191-197; 2004, pp. 67, 71; 2014, pp. 25, 117, 145-146). Nuevamente, parte de una propuesta de Enzensberger: “Entre asesinato y política existe una dependencia antigua, estrecha y oscura. Dicha dependencia se halla en los cimientos de todo el poder, hasta ahora: ejerce el poder quien puede dar muerte a los súbditos. El gobernante es el *superviviente*” (citado por Campbell, 1995, p. 102), y así ha sido desde, por lo menos, los tiempos de la Antigua Grecia y la República Romana: “En la sustancia misma del Estado, desde los tiempos de Licurgo o de Julio César, pervive el germen de su criminalidad”, sostiene Campbell (p. 49).

A fin de cuentas, el poder se manifiesta en última instancia en una relación de fuerza. No renuncia nunca, por más precisos, sutiles, complejos y civilizados que sean sus mecanismos de preservación, a su animalidad. Si el poder es siempre en última instancia poder de matar, todo su aparato se ha erigido para no ejercerlo mientras no sea necesario, pero para ejercerlo impunemente si lo es. Finalmente, el Estado “no se juzga ni se procesa a sí mismo” (Campbell, 1995, p. 33). Porque en sus mismas manos están los instrumentos que permiten hacerlo y, a fin de conservar el poder, nunca lo utilizará en su contra.

La imagen del poder en Pretextas

Pretextas [o el cronista enmascarado] (1979) es la obra de Federico Campbell más estudiada por la crítica, y acaso también la más conocida. El poder es el tema que más ha llamado la atención de sus estudiosos, y en particular su vínculo con el Estado, con un poder institucional. En ello, y en la identificación de una antigua iglesia devenida Archivo del Estado con el símil que Michel Foucault hiciera entre el panóptico de Jeremy Bentham y los sistemas de control de las sociedades contemporáneas (2014b, pp. 228-260), han recaído las preocupaciones de los estudios de Gómez de Unamuno, Martínez Gutiérrez y Seong. Pero las relaciones de poder recorren también otros pasadizos de la novela.

En pocas palabras, la trama de *Pretextas* es ésta: Bruno Medina es contratado por el gobierno para escribir un libelo difamatorio en contra de Álvaro Ocaranza, antiguo profesor suyo y trabajador de *El País*, un diario crítico, incómodo para el Estado, contrapeso a la prensa oficialista; para Bruno resultará imposible cumplir con su misión ante el temor, cada vez más profundo, de ser descubierto como autor del libelo —y de convertirse él mismo en una víctima del sistema para el que hace la conjura—, lo cual lo hace obsesionarse con no dejar el menor rastro de su personalidad en el texto que elabora y, como consecuencia de ello, perder progresivamente el contacto con la realidad.

Más allá de las observaciones de Sebastian Thies en torno a la recreación en Álvaro Ocaranza de una figura paternal para Bruno Medina, es verdad por lo menos que, en una temporalidad que antecede a las acciones de la novela, Ocaranza es para Medina una figura de autoridad: el profesor. Y si ya se rebeló contra el padre —una figura de autoridad más cercana a él y a la que se debe, tradicionalmente, más respeto—, debería resultar para el personaje menos problemático rebelarse contra el maestro. O nada problemático en absoluto.

Esa primera insolencia contra una figura de autoridad, el padre —las aristas de cuya relación se desconocen—, abre la novela: “Que nunca fuera a trabajar para el gobierno le había pedido su padre muchos años atrás. [...] Las palabras de su padre se iban desvaneciendo de su memoria casi un instante después de que las pronunciara” (p. 11). La desobediencia hacia el padre y las consecuencias de ello son el catalizador de la acción, de una rebelión doble: contra el padre y contra el maestro. Esta primera desobediencia definirá tal vez la forma en que Medina se relaciona con otras figuras de autoridad, que encarnan uno u otro tipo de poder.

La relación de poder no se limita a Medina y Ocaranza. Es más, la lucha de fondo no se da entre ellos. Así como Bruno Medina es un instrumento del Estado, o está a su servicio, Álvaro Ocaranza está, al menos en principio, supeditado al diario *El País*. Ocaranza se desencantó pronto de la idea de que *El País* pudiera convertirse en un medio libre, una voz distinta a la “variedad de periódicos que en rigor, bien vistos, eran el mismo pero con diferente título” (p. 104), pues reproducían mayormente la misma información proveniente de las mismas fuentes. Poco a poco ese proyecto de prensa libre se vio consumido por las prácticas que eran comunes a otros medios: *El País* “Se convirtió en el sistema de sonido, en la caja de resonancia, de todos los que no sabían hablar y mucho menos escribir”, es decir, la esfera del poder de Estado, y “no de los que no tenían voz ni medio en donde expresarla”, lo que había sido uno de los ideales de Ocaranza (p. 105). Quienes habían depositado su fe en ese proyecto, Ocaranza entre ellos, “propiciaron una cierta conciencia por parte de autores y lectores. Fue una época de limpieza y valentía que era iluso suponer eterna. [...] A menos de un año de aparecer en los puestos, *El País* dejó de jugar el rol del último reducto democrático liberal del gobierno, pues el Estado lo mantenía” (p. 106), como al resto de los periódicos.

En ese diario Ocaranza había creído encontrar una posibilidad de ejercicio periodístico libre, y ello implicaba una forma de oposición: una voz, si no la del diario, al menos la de

Ocaranza, cumplía ese papel, que se oponía a la hegemonía informativa impuesta, controlada, vigilada y perpetuada por el Estado. Era Ocaranza, su voz, el punto de resistencia que Michel Foucault ve como necesario para poder hablar de relaciones de poder, pues son el elemento al que éste se enfrenta (2014, p. 90), y que dan sentido a la relación de poder, el contrapoder a neutralizar (2014b, p. 253) antes de que crezca y se expanda.

A fin de apagar este fuego, el Estado infiltró en el diario a sus elementos y corrompió a los que ya lo integraban: “la censura se hizo sentir en el seno del periódico. El dueño ficticio se pegó a su oficina prácticamente día y noche. Por el teléfono llegaban las órdenes de publicar desplegados tendientes a distorsionar lo que sucedía en las calles” (Campbell, 2014b, p. 107). Pero, aun así, el diario intervenido y bajo supervisión constante, Ocaranza logró mantener su voz contestataria dentro de las páginas del diario, más por incompetencia de los vigías que por genialidades propias:

El dueño aparente [...] carecía por fortuna de la más mínima sensibilidad ante la información y el lenguaje. De ahí que en los primeros meses de trabajo Ocaranza fuera dejando atrás poco a poco la autocensura y abandonándose a los dictados de su glándula crítica. Utilizaría el medio de otros (un poder sordo, invisible, allá arriba) para ponerlo al servicio de otras causas y otras voces (pp. 106-107).

Aun con el diario copado, Ocaranza parece seguir representando una amenaza para el Estado. E incluso con Ocaranza fuera del diario (p. 37), pues quienes ahora tomaban las decisiones lo expulsaron del rotativo, era preciso ejecutar acciones más severas en torno suyo. Aun si la voz de Ocaranza ya no tenía un espacio en *El País*, su reputación pervivía; lo que había dicho, escrito, seguía revoloteando en el aire. Era preciso desacreditarlo para mantener la credibilidad del Estado. Es entonces que se recurre a Bruno Medina, que, al parecer, conoce bien a Ocaranza.

Poco se dice en *Pretexta* de la relación entre Ocaranza y Medina previa a la historia que se narra; apenas se informa que Ocaranza fue profesor de Medina en un taller de teatro, y que Medina se refiera y dirige a Ocaranza como “profesor Ocaranza” (pp. 35-36). Hay, sin embargo, un elemento que genera tensión entre ellos: Lauca Wolpert García, “La Quebrantahuesos”, exalumna también de Ocaranza y antigua pareja tanto de Ocaranza como de Medina; es un personaje vago y hasta desdibujado que parece ser el origen de algún conflicto en la relación entre alumno y antiguo profesor, lo cual contribuiría a explicar por qué Medina acepta, sin mayor cargo de conciencia, la encomienda de ultrajar a Ocaranza (pp. 15ss).

Si en la relación alumno-profesor Medina ostentaba un papel de subordinado, de punto de resistencia ante el poder (que detentaba Ocaranza), ahora, como parte de la estructura que ha desmantelado al diario *El País* y que pretende desacreditar la credibilidad y reputación personal y profesional de Ocaranza, está del lado opuesto: del lado del ejercicio de poder. Y para el propio Bruno es así, además de una manera en que puede demostrar, acaso demostrarse a sí mismo (en tanto no recibirá crédito público por su trabajo), sus virtudes como escritor.

Tomás Martínez Gutiérrez ya ha hablado sobre qué es el libelo y cuál era el papel que jugaba en la esfera política en el México de la década de 1970, sobre no sólo su función, sino su efectividad, como medio de descrédito de algún personaje de la vida pública, cuyas ideas regularmente eran críticas o contrarias al *statu quo* (2013; 2015). Álvaro Ocaranza es, en *Pretexta*, el objeto del descrédito, el protagonista del libelo que Bruno Medina se encargará de redactar. Al servicio del Estado, Bruno sentirá que el poder de las instituciones lo abraza, lo infatúa, lo hace tan invulnerable como al Estado mismo: “Se había vuelto, era cierto, ni modo, un agente de la escritura secreta, un halcón de la literatura [que] se sabía protegido, por su propio talento y desde arriba, invulnerable, porque así era, cómo dudarle, un creador invisible, omnipotente, divino, situado en todas partes y en ninguna” (Campbell, 2014b, p. 24).

A fin de completar su misión, Bruno Medina tendrá acceso al Archivo, espacio de la novela minuciosamente diseccionado por Thies y Seong: una antigua iglesia devenida centro documental administrado por el Estado, en donde Medina podrá encontrar toda la información que necesita acerca de Ocaranza para dotar de verosimilitud y sustento a su biografía infamante: documentos oficiales, diarios, cartas y otros documentos personales, registros médicos y legales, notas de prensa, antecedentes laborales, entre otros materiales. Esa información sobre Ocaranza, que ahora estaba en sus manos, lo hacía sentir todavía con más poder sobre su antiguo profesor: no sólo tenía a su favor la maquinaria gubernamental que le permitiría actuar libremente en contra de Ocaranza, sino que además ahora conocía sus secretos, que podría revelar, hacer públicos, darles forma. Medina se sentía ya parte del poder.

En este momento Medina se ha convertido en algo que Todorov identifica con un guardián: alguien que está al servicio del poder, incorporado a la maquinaria, cuyas acciones están orientadas a perseguir los objetivos de ésta, pero que no está en la cúspide de la estructura de poder, sino en uno de los estratos más bajos; el guardián, sin embargo, se siente parte importante de esa estructura, y hace suyos los objetivos de ésta. Todorov explica que “el poder totalitario podía lograr que [los guardianes] cumplieran las tareas que les eran prescritas sin necesidad de tocar la estructura moral del individuo; [...] la implicación del individuo en una red ‘total’ tiene por efecto [...] la docilidad de su comportamiento y la sumisión pasiva a las órdenes” (2009, p. 137). Eso es lo que ocurre con Medina en *Pretextos*: al ser absorbido, hace suyos los principios, objetivos y necesidades del sistema que lo absorbe. La misión de desprestigiar a Álvaro Ocaranza no es ya del Estado, sino de Medina. Se ha vuelto un asunto personal.

Pero no todo es tan sencillo para Medina. Su constante contacto en el Archivo empezará pronto a resultarle inquietante. “Las galerías del poder: las largas oficinas toda pulcritud, el

cielo y el infierno a los que todos sin excepción aspiraban”, que en algún momento significaron para él la protección y la invulnerabilidad que le permitiría actuar libremente contra su antiguo profesor, “tomaron de pronto para Bruno Medina la forma de un instituto en el que la obediencia, el silencio, la contenida y callada anulación de sí mismo constituían las cualidades a las cuales debía apuntar sus esfuerzos. [...] educarse en la disciplina y en la discreción” (Campbell, 2014b, p. 71). Medina comienza a ver al Archivo justo como Foucault ve a los centros disciplinarios de las sociedades modernas. De pronto, Medina ya no era el poderoso: “Debía proceder con la humildad del criado, con la dignidad del artista. La displicente esclavitud de un amanuense como él, la subordinación, la lealtad al jefe, esa especie de servidumbre voluntaria, no serían olvidadas nunca” por sus superiores (*idem*).

Una duda lo asalta de súbito: si el gobierno para el que ahora trabajaba guardaba sobre Ocaranza semejante registro, ¿qué podía garantizarle a él, a Bruno Medina, que no guardaran uno equivalente sobre él? Nada. Por eso ahora, si asumía una actitud arrogante con respecto a Ocaranza, debía asumir una dócil y sumisa con respecto a la maquinaria a la que cree pertenecer. “Son ellos mismos [los guardianes] esclavos de los que están arriba, y tiranos de los que están abajo”, explica Todorov; “su soberanía en una de las direcciones debe ser compensada con la ausencia de libertad en otra” (2009, p. 210), como el niño de Freud, que se desquita con otros niños por no poder hacerlo con sus padres. Y ésta es justamente la posición en la que se encuentra Medina y de la que, a razón de su frecuente contacto con el Archivo y sus superiores, se vuelve consciente.

Si, como observan Thies y Seong, el Archivo cumple en *Pretextas* las funciones del panóptico de Bentham que analiza Foucault, hay que atender al francés. El sistema de poder, dice:

Debe también dominar todas las fuerzas que se forman a partir de la constitución misma de una multiplicidad organizada, debe neutralizar los efectos de contrapoder que nacen de ella y que forman una resistencia al poder que quiere dominarla: agitaciones, revueltas, organizaciones espontáneas, coaliciones [...]. De ahí que las disciplinas utilicen los procedimientos de tabicamiento y de verticalidad. [...] la disciplina tiene que poner en juego las relaciones de poder, no por encima sino en el tejido mismo de la multiplicidad, de la manera más discreta que se pueda [...] vigilancia jerárquica, el registro continuo, el juicio y la clasificación perpetuos. En suma, sustituir un poder que se manifiesta en el esplendor de los que lo ejercen, por un poder que objetiva insidiosamente aquellos a quienes se aplica; formar un saber a propósito de éstos, más que desplegar los signos fastuosos de la soberanía (Foucault, 2014b, p. 253).

El actuar del poder es sutil en *Pretextas*: antes que hacer alarde de su fuerza y dominio en el terreno físico, lo hace en el terreno psicológico, no sólo con respecto a Ocaranza —a través del libelo, instrumentalizando a Medina—, sino también con respecto a Medina, haciéndole saber, indirectamente, de lo que es capaz.

El poder en *Pretextas*, sin rostro pero de efectos visibles, indirectamente personificado, vigila no gracias a una estructura física, como el panóptico de Bentham, sino gracias a un sistema ubicuo de vigilancia y documentación. Así como Bruno Medina, hay otros “espías” del sistema de poder cuya misión es recolectar información y archivarla para hacer uso de ella en el momento en que resulte conveniente. Otros espías que lo espían a él. Los vigilantes también son vigilados (Foucault, 2014b, p. 207).

Otras figuras que pueden identificarse con los guardianes de Todorov o los vigilantes de Foucault son los trabajadores del diario *El País*, que se someten a los lineamientos oficiales y que forzaron la salida de Álvaro Ocaranza del diario. Ocaranza los describe:

Los responsables [de que el diario perdiera su cariz crítico] no estaban entre los trabajadores sino entre los directivos, en quienes florecía la ineptitud y la indolencia en proporción creciente al aumento de sus privilegios. Y por otra parte a ellos no se les privaría, es decir, no se privarían a sí mismos de sus cuantiosos ingresos. [...]

En los más altos puestos sobraba gente ignorante del oficio y sin más méritos que el de organizar y hacer funcionar una red y una corte de vasallos soplones y chismosos que lograron, como se lo proponían, envenenar todas las relaciones de trabajo (Campbell, 2014b, pp. 182, 183).

Y en otro momento:

Eso de los jefes [del periódico] hace pensar más bien en una hermandad criminal, en una mafia [...] era muy evidente el tipo de relaciones que se empezaban a establecer entre estos jefes y los de más arriba. Esto viene de arriba, nos decían. Y a callarse. Ya estaba harto. Muy liberales, muy liberales, pero a la hora de la hora nos salían con que no hay que ser tan desorientadores, tan provocadores, ese artículo no va, [...] era una condición que tenía su correspondencia con el envilecimiento moral de los jefes [...] Había cacicazgos aquí y allá para mantener el equilibrio, decían, de la cooperativa, tiranuelos que adoptaban las formas más groseras en los talleres, algún jefe que manejaba permisos y suspensiones y “horas extras” a cambio de regalos (pp. 37-39).

Los directivos del periódico —no necesariamente periodistas— cumplen más el papel de censores que de jefes de información o editores, de misioneros del Estado preocupados por que los objetivos del sistema de poder se inocularan también en el diario crítico. Son los vigilantes vigilados, carentes ya de albedrío propio. Al igual que Bruno, han sido, según término de Todorov, despersonalizados, despojados de su individualidad, de su humanidad. Cosificados. Y ese proceso lleva su tiempo —cuando hay resistencia— y tiene sus métodos.

Las observaciones que hace Foucault acerca de la disciplina coinciden en algún punto con los apuntes de Todorov sobre los regímenes totalitarios: “El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y retirar, tiene como función principal ‘enderezar conductas’ [...]. No encadena las fuerzas para reducirlas; lo hace de manera que a la vez pueda multiplicarlas y usarlas. [...] La disciplina ‘fabrica’ individuos; es la técnica específica de un poder que toma a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio” (Foucault, 2014b, p. 199). Y gracias a la vigilancia jerarquizada, complementa, “El poder disciplinario [...] se convierte en un sistema ‘integrado’ vinculado desde el interior a la economía y a los fines del dispositivo en que se ejerce” (p. 206).

Si en el panóptico de Bentham la vigilancia se lleva a cabo gracias a una cierta disposición arquitectónica de las recámaras de una construcción, en la sociedad se lleva a

cabo gracias a la dispersión de los vigilantes; la mirada que todo lo abarca desde un punto central cede su lugar a una multiplicidad de puntos desde los cuales todo puede ser visto. En ambos casos, no es que el individuo esté todo el tiempo vigilado, sino sabe que en cualquier momento puede ser visto. ¿Y qué efecto tiene este sistema de vigilancia?

Inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; [...] lo esencial es que [el individuo] se sepa vigilado; no tiene necesidad de serlo efectivamente. [...] el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se lo mira, pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado (p. 233).

En *Pretextas* de Federico Campbell, el Archivo se iguala al dispositivo panóptico que analiza Foucault en el hecho de que “todos los acontecimientos están registrados” y “cada individuo está constantemente localizado” (p. 229), de que en él, en el Archivo, se concentra la información que recopila el ejército de vigilantes que despliega el poder: “de ahí vendrán todas las órdenes, ahí estarán registradas todas las actividades, advertidas y juzgadas todas las faltas” (p. 203). Quizá no sea casual que Campbell describa al Archivo no como el panóptico, sino asimilándolo a edificaciones que son para Foucault centros disciplinarios por excelencia:

como una gran fábrica o una penitenciaría se levantaba el edificio antiguo de una iglesia transformada [...] los muros elevados [...] ocultaban todo movimiento hecho que allí tuviera lugar. [...] No tenían nada de laberíntico aquellos aposentos, al contrario: constituían un orden cerrado y pulcro. [...]

Como un seminario o escuela correccional, la gran fábrica [el Archivo] concentraba el acervo de su propio mundo y sus habitantes (Campbell, 2014b, pp. 15-16, 90)

Es al Archivo a donde recurre Bruno Medina no sólo para documentarse sobre los pormenores de la vida de Ocaranza, sino también para recibir órdenes y reportar avances de su trabajo (pp. 62-64, 95-101, 137).

Hay, además, una lógica de vigilancia que atraviesa la novela: Ocaranza (y probablemente muchos más) está siendo vigilado por el Estado, al igual que los periodistas de *El País* y el mismo Bruno Medina, que conforme avanza la novela cobra conciencia de esa posibilidad, que lo atormentará. Y ese efecto de vigilancia está implícito, desde los primeros capítulos, sobre Medina: ¿por qué Bruno Medina es elegido por el Estado para encargarse del caso Ocaranza? Porque lo conocen, saben que puede hacer el trabajo sucio que le es encomendado y que no representa riesgo alguno para el aparato de poder.

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault describe y analiza los mecanismos disciplinarios de las sociedades modernas orientados a mantener un orden o estado de las cosas. En *Frente al límite*, Tzvetan Todorov se aboca a analizar el comportamiento de los individuos en los regímenes totalitarios. Ambos coinciden en varias de sus observaciones, especialmente en torno a los mecanismos de control de los individuos, a pesar de que, en apariencia, hablan de sociedades distintas. Tal vez en el fondo no lo sean tanto. Y algunas de las relaciones sociales construidas entre los actantes de *Pretextas* de Federico Campbell, así como comportamientos y reflexiones de los personajes, encajan también en esa imbricación que hay entre las observaciones de Foucault y las de Todorov.

Foucault sugiere la existencia de un mecanismo llamado “sanción normalizadora” (2014b, pp. 199, 207ss). La disciplina tiene un objetivo: “construir una máquina cuyo efecto se llevará al máximo por la articulación concertada de las piezas elementales de que está compuesta. [...] componer fuerzas para obtener un aparato eficaz” (p. 191), que contribuya a conseguir los objetivos del Estado, que son uno: conservar el poder. Por tanto, se espera que

ninguno de los individuos formados en los centros disciplinarios del Estado contravenga estos objetivos. Cuando alguno de esos individuos no cumple con la expectativa, entra en juego esta sanción normalizadora: “Lo que compete a la penalidad disciplinaria es la inobservancia, todo lo que no se ajusta a la regla, todo lo que se aleja de ella, las desviaciones. [...] El castigo disciplinario tiene por función reducir las desviaciones. Debe, por tanto, ser esencialmente *correctivo*” (p. 209); la disciplina “castiga haciendo retroceder o degradando. [...] La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye. En una palabra, *normaliza*” (pp. 212, 213).

Para Foucault, las cárceles y los hospitales, que estudió ampliamente, son ejemplos claros de este componente excluyente y normalizador del sistema disciplinario: quien, por la razón que sea, no se ajusta a la norma, a lo esperado, es excluido del tejido social y recluido en un centro en el que, en el discurso, habrá de rehabilitarse, normalizarse, para así poder volver a integrarse a la sociedad para la que ha sido formado.

En una primera instancia, la posición crítica del diario *El País* en *Pretextos* supuso esa discrepancia con respecto de la normalidad, de las expectativas esperadas por el Estado del comportamiento de los medios a los que subvenciona. La primera reacción del Estado fue excluirlo de la posibilidad de imprimir, negándole la posibilidad de adquirir papel (Campbell, 2014b, pp. 106, 113); la segunda, intervenir el diario con personal propio, o corromper al que ya formaba parte del diario, para que se tomaran decisiones editoriales y administrativas tendientes a normalizar la postura del diario y que culminaron con la renuncia (o cese) de Ocaranza (pp. 37ss, 177-178); la tercera, deturpar a Ocaranza, privarlo de todo prestigio y credibilidad, pues a pesar de las dos primeras acciones se mantenía firme en su posición. Excluirlo, marginarlo no sólo del diario ya, sino de la sociedad, era necesario.

Llama la atención que en una novela contemporánea a *Pretexta*, *El libro de la risa y el olvido* (1978) de Milan Kundera —publicada en español en 1982—, se reproduzca un acontecimiento similar, que tuvo lugar en la Checoslovaquia ocupada por la Unión Soviética. El narrador de la novela, una autoficcionalización de Kundera,¹⁷ relata:

Poco después de que los rusos ocuparan mi país en 1968, me echaron de mi trabajo (como a otros millares y millares de checos) sin que nadie tuviera derecho a darme otro empleo. Entonces solían venir a buscarme amigos jóvenes, que eran demasiado jóvenes como para estar ya en las listas de los rusos y podían permanecer en las redacciones, en la enseñanza, en el cine, [...] me ofrecían sus nombres para firmar obras de teatro, guiones de cine, de radio y de televisión, artículos, reportajes, [...] horóscopos [...]. La policía secreta quería hacernos pasar hambre, reducirnos por la miseria, obligarnos a capitular y retractarnos públicamente. [...]

Lo único divertido del asunto era mi existencia, la existencia de un hombre borrado de la historia, de los manuales de literatura y de la guía de teléfonos, de un hombre muerto que volvía a la vida en una sorprendente reencarnación para predicar a centenares de miles de jóvenes socialistas la gran verdad de la astrología (Kundera, 2006, pp. 92, 93).

El mecanismo de exclusión funcionaba así: al disidente se le excluía de la vida pública, como al niño que se sale del círculo de una ronda se le excluye del juego (pp. 101-102). De los checos disidentes, ideológicamente peligrosos, que no comulgaban con la norma estatuida, explícitamente o *de facto* —como le ocurrió al Kundera narrador—, “unos 500.000 tuvieron que irse de sus trabajos a talleres perdidos en medio del campo, a las cadenas de producción de las fábricas del interior, a los volantes de los camiones, es decir, a sitios desde los cuales ya nunca nadie oír su voz” (p. 27). Quienes colaboraban o comulgaban con ellos, eran también excluidos de la vida laboral y la vida pública o, en última instancia, ejecutados (pp. 103ss).

Sin llegar a la ejecución, los engranajes y estrategias de acción del poder en la Tijuana de *Pretexta* no distan mucho de los retratados por Kundera en la Praga de *El libro de la risa y el*

¹⁷ El narrador habla así de un libro que le dedicó un célebre astrólogo francés: “A Milan Kundera con admiración, André Barbault” (Kundera, 2006, p. 93).

olvido, al menos en su esencia. No es descabellado afirmar que Campbell describe una Tijuana bajo un régimen de carácter totalitario, así esté inserto en una democracia representativa.

Uno de los resultados de esta homogeneización de la que habla Foucault, producto de los rigores disciplinarios propios de las instituciones formativas de la sociedad, es la instrumentalización del individuo, su fabricación en serie, como si de productos manufacturados se tratase, indiferenciados. La individualización, la distinción de un individuo del resto, corresponde a una conducta anormal, que debe ser reencauzada (Foucault, 2014b, pp. 199, 224). Este efecto es similar al de despersonalización que observa Todorov en los regímenes totalitarios, de la que ya se ha hablado, y ese mismo fenómeno parece ser retratado en *Pretextas*, conforme el personal del diario *El País* interiorizaba los objetivos del poder. Ocaranza lo relata:

Nunca dejé de ser una tecla de la máquina de escribir de mi jefe. Sólo él existía. La anulación personal a la que nos sometíamos abarcaba todos los campos: el profesional (aunque ni por sueldo ni por *status* éramos profesionales), el intelectual, el ideológico e incluso el sentimental. [...] el cumplimiento de órdenes ciegas provenía de la relación laboral más irracional: la que parte de la jerarquización juramentada, nunca discutida. [...]

La situación del periódico convirtió a sus trabajadores en lo que ya de hecho se había convertido él mismo: en agentes del gobierno. [...] Las deformaciones personales del dueño aparente hicieron que se establecieran relaciones de complicidad juramentadas con sus subordinados, pero no había podido ser de otra manera: nadie en pleno ejercicio de su dignidad humana, su sensibilidad, su razón, podía contratar su anulación individual a tales extremos, convenir de antemano en escribir sobre cosas que no existían. Y es que yo, para qué voy a negarlo, vine a ser algo así como un subproducto de la sociedad despojado de toda posibilidad de crítica y de reflexión. Me sabía un profesional de la farsa: el engaño sin máscara, estaba allí para que me usaran, me pagaran y me despreciaran (Campbell, 2014b, pp. 38, 109).

Dentro del diario se había instaurado una pequeña tiranía, según observa el mismo Ocaranza. En los regímenes totalitarios, “jerarquía y poder son compatibles pero distintos, y se percibirá como una transformación perversa de la relación jerárquica en relación de poder los casos en que los oficiales superiores exijan muestras de sumisión para lograr así un placer

personal. [...] La sumisión al jefe, la lealtad hacia él, son fundamentales en la ética totalitaria” (Todorov, 2009, pp. 211, 217), y eso era justo lo que, al menos desde la perspectiva de Ocaranza, comenzaba a ocurrir: cualquier postura crítica era combatida, anulada, aplastada, aun cuando en el discurso se fomentara el ejercicio crítico. “Se proponía la crítica, pero se prohibía la crítica” (Campbell, 2014b, p. 154), dice Ocaranza a propósito de la libertad de imprenta en el caso de *El País* y su relación con los poderes gubernamentales.

Todorov observa los mismos comportamientos en los regímenes totalitarios: despersonalización/anulación de la individualidad, lealtad al jefe y al objetivo superior que persigue (o dice perseguir) el régimen, sumisión hacia el superior, tiranía hacia el subordinado, y goce en esa doble condición de pequeño tirano y súbdito servil. “Todo se permitía, menos la disidencia”, resume Ocaranza (*idem*).

Álvaro Ocaranza es víctima de los mecanismos de exclusión del Estado, y Bruno Medina no lo será menos. De manera distinta a los directores del diario *El País*, para quienes su posición no representaba conflicto alguno, Bruno Medina será consciente de su doble papel de detentador del poder, ante Ocaranza, y de subordinado al Estado, el gobierno que lo contrató para la encomienda que, a lo largo de la novela, intenta cumplir. Y en algún momento, Bruno Medina, a diferencia de Ocaranza, parece estar conforme con esta situación:

Experimentaba su cosificación como un placer ilegítimo. [...] El más alto honor consistía en la destrucción de su identidad personal. No quería ser un individuo. Había aprendido no sólo a no ser él mismo, sino a no ser del todo [...] como si no existiera. Era el hombre invisible. Su identidad era no tener identidad. Él era él y las cosas, el objeto pasivo de la historia, el redactor fantasma, el cronista enmascarado (p. 91).

La despersonalización de Todorov y la homogeneización de Foucault se encarnan plenamente en Bruno Medina.

Pero, con el paso de los días, Medina descubre el poder de que es capaz el gobierno para el que trabaja, descubre los alcances de la inmensa maquinaria de vigilancia que registra prácticamente cada movimiento de la vida de Ocaranza, y empieza a temer por su propia seguridad, por los riesgos a que él mismo se ha expuesto habiendo aceptado una misión, por decir lo menos, desleal.

Las preocupaciones de Medina empiezan a ser otras, no ya cumplir con su labor, sino procurar no dejar el menor indicio, dentro del texto, de que él es el autor del libelo que habrá de infamar a Álvaro Ocaranza. El delirio de persecución comienza a hacer presa de él: “No iba aún a la mitad de su manuscrito cuando el conocimiento de la mera existencia del método estiloestadístico se convirtió para Bruno en una perturbadora obsesión” (p. 131) y se dedicó a “hacer una, dos o tres versiones [de su texto] y después reciclarlas hasta borrar toda huella personal, la más insignificante proyección consciente de sus gustos u obsesiones” (p. 180).

A partir de ese momento los esfuerzos de Bruno estarían orientados a ocultar y eliminar del manuscrito cualquier vestigio lingüístico, metalingüístico o extralingüístico que pudiera delatarlo antes que a terminar su encomienda, si bien la semilla del temor había sido ya sembrada en su mente desde que tuvo ante sí la cantidad inverosímil de material acerca de la vida de Ocaranza del que podía disponer en el Archivo a fin de sustentar lo mejor que pudiera el texto difamatorio (p. 16).

Ese temor de Bruno se potencia cuando entra en conocimiento de dos casos en los cuales los análisis de los textos fueron fundamentales para descubrir a la autenticidad de un texto y la paternidad de otro: se trata de las cartas que el político italiano Aldo Moro hizo llegar a sus allegados y a los medios de comunicación durante su secuestro, y de las cartas de Junius. Bruno descubre el caso de Aldo Moro casi por casualidad, hurgando en el Archivo, y ese descubrimiento le hace relacionar su propia situación con la del italiano. En 1978, la

policía italiana hizo que peritos grafólogos analizaran una a una las cartas que Moro enviaba desde su cautiverio, a fin de definir si eran escritas por él mismo, si alguien más, firmando como él, las escribía y remitía, si le eran dictadas o si contenían mensajes ocultos, recurriendo para ello a análisis psicoestilísticos y psicografológicos (pp. 66-67). Leonardo Sciascia publicó *L'affaire Moro*, una crónica detallada de esos acontecimientos, el mismo año en que tuvieron lugar, un año antes de que *Pretexta* fuera publicada; con o sin acceso al libro de Sciascia —aunque sí, al menos, a algún comentario del autor de Ricalmuto a propósito de la investigación (p. 67)—, Campbell estaba al tanto del caso de Aldo Moro y en él sostiene el delirio de persecución, hasta cierto punto fundamentado, de Bruno, quien se encuentra de pronto en unas revistas italianas las cartas de Aldo Moro.

[Ello] lo hizo fijarse de nuevo, a él, a Bruno, en la nunca desechada probabilidad del peligro que se cernía sobre él si lo llegaban a descubrir. Nada había publicado con su verdadero nombre, en verdad, pero había escrito, como todo el mundo, notas de comestibles, cuentas de la tintorería, apuntes de clase y cartas personales... igual que Moro. Las súplicas desoídas del político italiano fueron de hecho desmontadas línea por línea, puestas a la serena ponderación de un lingüista que dictaminó las diferencias entre la escritura espontánea y centrípeta, la copiada, y la dictada (p. 66).

Ello orilló a Bruno a indagar acerca de otros casos en que un autor anónimo haya sido identificado, hasta dar con caso de las *Cartas* de Junius, un conjunto de documentos críticos contra el reinado de Jorge III de Inglaterra, que parece tener mayor incidencia en su delirio persecutorio. La identidad del autor de dichas *Cartas*, publicadas en 1772, le fue atribuida “a un tal Philip Francis” en 1873, y demostrada aparentemente en 1916 (p. 115). Bruno, evidencia en mano, estaba convencido de que tarde o temprano podría ser identificado: “Existía una posibilidad perfectamente real de que algún día alguien lo reconociera. Las artimañas, los circunloquios, los giros de su estilo prestado, ajeno, usurpado, sustraído de

diferentes autores, encontrarían tarde o temprano a un clasificador que a su vez llevaría los datos desglosados a otros analistas” que dieran con la identidad del autor del libelo que denostaba a Álvaro Ocaranza (p. 115).¹⁸

Que Bruno haya sido afectado tan profundamente por la posibilidad de ser detectado a través de la escritura parece no ser algo elegido al azar por Federico Campbell. Elias Canetti, al analizar la pérdida de la cordura del abogado Daniel Paul Schreber, concluye que el paranoico concede a las palabras y al lenguaje una importancia superior a la que le concedería cualquier otra persona. “Es imposible exagerar la significación de las palabras para el paranoico”, escribe. “La tendencia más extrema de la paranoia es quizá la de aprehender por completo el mundo por las *palabras*” (Canetti, 2007, p. 534), mientras que a Bruno “no era el tema [del texto que escribía] lo que le preocupaba, sino el lenguaje” (Campbell, 2014b, p. 158). Schreber, sumido en el delirio, estaba convencido de que los médicos bajo cuyo cuidado estaba tenían la intención de destruir su entendimiento (Canetti, 2007, pp. 518, 530) y que, para menoscabarlo, “se le imponían pensamientos; se confeccionaba un catecismo con sus propias frases y palabras; se controlaba cada uno de sus pensamientos y no se dejaba pasar ninguno desapercibido”. Y, sobre todo, “cada palabra era examinada en vista de lo que para él significaba. Su carencia de secreto frente a las voces era completa. Todo era revisado, todo sacado a la luz. Él era el objeto de un poder al que le importaba la omnisciencia” (p. 533), un

¹⁸ En 2020, el Grupo de Ingeniería Lingüística, dirigido por Gerardo Sierra Martínez, del Instituto de Ingeniería de la UNAM sometió a un análisis estilográfico el libelo anónimo *¡El Móndrigo!* (1969), volumen que tenía como propósito difamar y desprestigiar al Movimiento Estudiantil de 1968 de México, así como a una serie de figuras públicas que simpatizaban con él. Este trabajo de lingüística aplicada apoyada por tecnologías digitales, como “el Sistema Automático de Estudios Estilométricos (SAUTEE), un motor de análisis lingüístico que trabaja con 25 marcadores estilométricos”, ha permitido afirmar que el autor (si no único, al menos principal) del texto fue Jorge Josephs (1911-2003) [Cfr. Martínez, 11 de julio de 2020]. Después de todo, el temor de Bruno Medina no estaba tan infundado. El caso de *¡El Móndrigo!* pudo haber sido también, aun si no lo refiere directamente (como no refiere directamente el Caso *Excelsior* o el Caso *ABC*), uno de los sedimentos de *Pretextas*.

poder que, al igual que aquél a cuyo servicio estaba Bruno y aquél que describe Foucault, hace del conocimiento, del saber, una herramienta que garantiza su sostenibilidad, un arma que puede ser usada en contra de aquéllos cuyos secretos no sólo se conocen, sino que se tienen documentados.

Bruno Medina ejerce, pues, un poder sobre Ocaranza, pero lo hace oculto, agazapado. Tiene un secreto. La pérdida, la revelación de ese secreto —que él es el autor responsable de un libelo en su contra—, lo haría perder ese poder que tiene sobre Ocaranza, no en el corto plazo, pues está protegido por la maquinaria del Estado, sino a mediano o largo plazo, cuando el asunto quede olvidado por esa misma maquinaria. Lo que Bruno teme es ser desenmascarado y, con ello, perder el poder que tiene sobre Ocaranza, no ya para fines prácticos, inmediatos —pues mientras sirva al poder éste lo protegerá—, sino para un posible futuro. No sólo teme que sea su imagen la que caiga, sino él mismo, que sea desechado y olvidado por el poder cuando ya no le sea útil. Por ello extrema sus precauciones, toma con absoluta seriedad “cualquier método o sistema que pudiera probarle su obra en términos de responsabilidad penal” (Campbell, 2014b, p. 74).

Bruno Medina, así, tiene más fundamentos para temer una persecución que Schreber una conjura en su contra. Mientras Schreber está sumido en su propia ensoñación, Medina es consciente de los alcances de la maquinaria y de las posibilidades reales (aunque más bien lejanas) de ser descubierto a través de los rasgos inconscientes que deja en su escritura y “abrigaba el temor de que alguien lo identificara” (p. 21), de que hubiera “posibles estilistas o lingüistas metidos a detectives de la letra que intentaban descifrar [...] el texto del probable pergeñador del mamotreto” (p. 103). Su desconexión con la realidad se centra no en la posibilidad técnica o mecánica de ser descubierto mediante el análisis de su escritura, sino en la importancia que le atribuye a su encomienda, y a sí mismo, al considerar que alguien

puede efectivamente, algún día, dedicarse a analizar minuciosamente su libelo a fin de dar con la verdadera identidad del autor, que es él.

Canetti observa que hay una notable similitud entre el poderoso y el paranoico: ambos se atribuyen una gran importancia, exageran la que tienen en los círculos en los que desenvuelven, la que la gente y el mundo les da (2007, pp. 517, 528, 547). Esa exagerada importancia que Bruno Medina se dio a sí mismo, primero como receptor, responsable y ejecutor de la encomienda que ha recibido lo hace perder contacto, cada vez más, con la realidad, y llegar a creer, estar convencido, de que habría quienes se tomarían molestias titánicas y minuciosas para dar con su identidad:

Le inquietaba que algún maniático de la policía literaria y ocioso (por supuesto) midiera el tamaño de sus oraciones y predicados, advirtiera el uso ambivalente de sus conjunciones, entreviera en fin su personalidad a pesar de lo mucho que él, Bruno, se había empeñado en disimularla. [...] ¿Había olvidado que las teclas de una máquina de escribir eran tan originales e irrepetibles como las rayas de las yemas digitales? No había dos teclados iguales, como microscópicamente podría probarse. [...]

Algún técnico en contenido latente y manifiesto indagaría más tarde las menudencias de su prosa desigual y trabajosa. En algún cubículo de análisis perteneciente a los laboratorios de criminalística lo descubrirían. [...] La ociosidad de un lingüista de gabinete no conocía límites (Campbell, 2014b, pp. 119, 112-120).

“Es sabido que la Gestapo tiene a equipos de críticos literarios cuya misión es determinar, por medio de análisis y comparaciones estilísticas, la paternidad de los panfletos anónimos” (Orwell citado por *ibidem*, p. 121).

Aun conformando, así sea desde los estratos más bajos, una conjura contra Álvaro Ocaranza, Medina se cree él mismo víctima de una conjura, acaso orquestada por la misma maquinaria que promovió la salida de Ocaranza de *El País* y que lo buscó a él para cerrar la tarea de desprestigio y exclusión con el texto difamatorio.

En el momento climático de su delirio (y creer que una instancia similar a la Gestapo se encargará de investigarlo a uno es un poco demasiado delirio), Medina, en busca de su ayuda, irrumpe bayoneta en mano en el departamento del profesor Ocaranza: “Aquí se está

jugando algo muchísimo más importante que su vida o la mía. No sea tonto ni pendejo. Hay una conspiración contra el país y yo quiero denunciarla. Hay que apoyar todos al presidente. [...] El profesor lo escuchaba callado, sin comprender. Bruno saltaba de un tema a otro. Temblaba” (pp. 188, 189). Y prosigue la arenga de Medina: “Me están siguiendo día y noche, me telefonan y cuelgan. No puedo terminar... Tienen mi nombre en computadoras” (p. 189).

[El paranoico] Siempre procurará azuzar contra él una *muta* odiosa y echársela encima en el momento preciso. Los miembros de la muta permanecen al comienzo ocultos, pueden estar en cualquier parte. Fingen ser inofensivos e inocentes, como si no supieran qué acechan. Pero la penetrante fuerza mental del paranoico logra desenmascararlos. Dondequiera que meta la mano extrae un conjurado. Siempre, aunque no ladre, la muta está presente; su disposición es inalterable (Canetti, 2007, p. 517).

Bruno Medina era, al cabo de seis meses de trabajar sobre el libelo y ver los alcances del poder para el que servía, ya víctima de esas ideas. Veía en ese mismo poder que lo había llamado a colaborar al conciliábulo que lo tenía en la mira.

También el exceso de poder, que él mismo se atribuyó al aprovechar para propósitos personales —alguna sed de venganza— el proyecto que le había sido asignado, lo empujó hacia su caída final en la locura. Además de dar forma a la biografía infamatoria de su antiguo profesor, Medina, con más de cuarenta años de vida, aprovecharía para denostar a antiguos compañeros de profesión quienes, a pesar de que los consideraba intelectualmente inferiores, gozaban de mayor éxito y estabilidad profesionales que él (Campbell, 2014b, pp. 198-199). “Nunca en sus mocedades imaginó que a la vuelta de la esquina, en uno de los rincones del poder, él, Bruno Medina, el Bobo Excitado, su Fállica Excelencia, se iba a topar con las puertas abiertas hacia la creación literaria desinhibida y sin tapujos, sin escollos, sin obstáculos” (p. 199). El poder lo había cegado, le hacía imaginarse atribuciones que no le correspondían.

El último capítulo de *Pretexta* es un soliloquio de Bruno Medina en el que rememora algunos pasajes de su regreso a Tijuana y otros de su juventud: su proyecto editorial, su vida en pareja con Lauca Wolpert, su primer avistamiento de Álvaro Ocaranza desde su regreso, el cortejo fúnebre que deviene carnaval. Ahí la realidad, sus recuerdos, se confunden con sus delirios, las fotografías con las que trabajó con los agentes que tiene ante sí, y todo ello se vuelca contra él. Tal es la caída de Bruno Medina:

En todo el trayecto [...] había entrado en una especie de obnubilación, [...] contra los faros de los autos y las luces neón de las tiendas y sobre los semáforos se interponían ante mi vista máscaras plateadas y azules y verdes y anaranjadas, antifaces de luchadores asesinos disfrazados de enfermeros y médicos que, junto a las rumberas, hacían gestos amenazantes emulando a gorilas o a hombres de las cavernas. Santo, el Enmascarado de Plata, me dominaba con la mirada, me humillaba, se burlaba de mí, se reía a carcajadas, y otro luchador, el Cavernario, me arrojaba una bola de trigo masticada en la cara. Rumberas y enmascarados giraban a mi alrededor y yo me decía: el profesor, el profesor, ya no está. Ya no está. Y luego cantaban todos a coro, en bola, en nudo, en can can:

“¡So-mos-u-nas-pu-tas-so-mos-u-nas-putas-del-Fo-lies-Ber-gè-re!” (p. 203).

Habiendo perdido la razón, o estando al borde de perderla, Medina queda casi automáticamente excluido no sólo de los círculos de poder, con los que tenía algún contacto, sino también de la sociedad, acaso más irremediabilmente que Ocaranza.

Una cosa en particular llama la atención de Ocaranza, una vez enterado de la conjura que contra él se fragua: “Lo que más le intrigaba [a Ocaranza] era la desproporción de una patraña como ésa, su inutilidad. [...] Mencionar el hecho era como darlo a conocer, era mentar al enemigo, concederle existencia por escrito” (p. 190). En efecto, el hecho de que un gobierno, estatal o nacional, ponga en marcha una compleja maquinaria de espionaje y edición para desprestigiar ante la sociedad, mediante un libelo, a un redactor de un diario de provincia, por muy crítico que sea, parece exagerado, e incluso en algún momento también Bruno Medina lo concibe así, como una “impostura”, pues tampoco tenía, para él, mucho

sentido dedicar tanto esfuerzo a la tarea de construir una imagen determinada, a través de un libro, de una persona “en un país en el que nadie leía”. Pero “No había manera de calcular qué acciones emprendería alguien no corrompido por el poder sino enloquecido” (p. 151), como quien le encargaba la misión.

Sin embargo, la explicación para estas acciones emprendidas por el gobierno puede encontrarse en una reflexión sobre la prensa que, recuperando ideas del periodista italiano Piero Ottone, hace Campbell en *Periodismo escrito*: “El poder trata siempre de condicionar a la prensa. Los hombres del poder suelen sentirse descontentos con la prensa, dice Ottone, pero le atribuyen una importancia enorme y tratan de manipularla”. En contraparte, los periodistas “están convencidos de que la influencia de la prensa es mucho menor de la que le suponen los políticos” (Campbell, 2016, p. 169). Y complementa: “Lo que no hay que olvidar es que los políticos le dan una gran importancia a lo que se escribe en los periódicos —por eso son sus principales lectores— y otorgan un gran peso sobre todo a lo que se dice sobre ellos, de tal modo que nunca quedan contentos, ni se sienten cómodos, con la prensa libre y crítica. De ahí la obsesión por controlarla” (p. 171).

Periodismo escrito fue publicado por primera vez en 1994; vio una reedición en 2002 y una nueva edición en 2016, aumentada y actualizada en 2013 por Federico Campbell y Vicente Alfonso (Vicente Alfonso, 18 de febrero de 2017). Si para Campbell esas afirmaciones eran vigentes en 2013, más aún debieron haber sido en la década de 1970, en la que transcurre la acción de *Pretextas*, cuando la prensa escrita no tenía competencia en los medios digitales, cuya lógica es también la de la lectura (la lógica de los medios electrónicos, radio y televisión, es la escucha y la imagen).

Si los personajes, políticos y periodistas, de *Pretexta* responden a esta configuración, tiene sentido que la patraña le parezca desproporcionada, por un lado, a Ocaranza y al lector, y por otro, necesaria a sus autores intelectuales.

Pero esta importancia que se le da a la prensa desde la esfera política no es sólo idea de Ottone, periodista, y de Campbell, que ejerció el periodismo y redactó un manual crítico sobre su ejercicio. Sin el favor del pueblo, sostiene también Maquiavelo, no se mantendrá el poder por mucho tiempo (2006, p. 76), y la imagen que el pueblo tenga de su príncipe o gobernante se convierte, así, en algo fundamental si mantener el poder es lo que se pretende. Y, como se ha visto antes, ése es el fin último del poder.

Canetti (2007, pp. 335-336) y Baudrillard (2007, pp. 16ss) también se refieren a la importancia de la simulación. Para el búlgaro, lo imprescindible de guardar las apariencias, especialmente en las esferas de poder, radica en que no hay forma certera de saber quién simula y quién no, y, por tanto, por principio de precaución, es más conveniente aparentar bajo el supuesto de que todos los demás aparentan; tan importante es guardar las verdaderas intenciones, que es otra forma de simular, de llevar una máscara. Para el francés, en muchas sociedades de la segunda mitad del siglo XX el poder se ha sostenido, más que en sus acciones, en su discurso, fuente primaria de la construcción de su imagen, que los medios masivos de comunicación y los aparatos publicitarios han contribuido a consolidar, merced a su cada vez más profunda penetración en las sociedades de consumo.

La idea de la simulación, de la secrecía, de las apariencias, es importante en *Pretexta* desde la segunda parte del título de la novela: *o el cronista enmascarado*, en alusión a Bruno Medina, quien sin dar su nombre estará encargado de redactar una versión distorsionada de la vida de Álvaro Ocaranza, a fin de injurarlo. El mismo Medina se asume con un “cronista enmascarado” (Campbell, 2014b, pp. 83, 167, 202-203), como resultado, probablemente, por

un lado, de su práctica periodística (que ha puesto, como se ha establecido, al servicio del gobierno), y por otro de su afición a la lucha libre, donde la máscara, al menos en su vertiente mexicana, es un componente fundamental en muchos de sus practicantes.

El enmascaramiento de Bruno Medina ocurre en dos planos. El primero, en la esfera de lo público, o en la realidad. Medina funge de escritor fantasma al servicio del Estado. El texto que elabora no aparecerá nunca con su nombre, su identidad nunca será divulgada, y desarrollará su vida pública sin que en ella interfiera la elaboración del libelo que le fue encomendado. Aparentemente. Sin embargo, el miedo de Bruno a ser descubierto lo orillará a intentar un segundo encubrimiento, éste en el plano de lo personal y, de alguna manera, en el de la ficción: procurará, como se ha visto, que de él no quede en el texto ninguna huella, ni lingüística ni física, y por ello, a más de pulir su estilo, procurará que en los manuscritos previos que entregue y en los materiales con los que trabaja no queden ni anotaciones manuscritas ni sus huellas dactilares ni cualquier otro indicio que técnica o mecánicamente pudiera delatarlo como autor del manuscrito o como alguien en relación con el trabajo de descrédito público de Álvaro Ocaranza.

Así, Bruno no se limita a eliminar indicios de su persona y de su personalidad en su texto y en sus instrumentos de trabajo, sino que crea un personaje que se encargará de narrar y juzgar la vida de Ocaranza. Tenía que “dar la impresión de que él, Bruno, el escritor fantasma, abrigaba prejuicios de clase. Ésas eran las órdenes, las instrucciones precisas que había recibido: imaginar, fundir, crear al personaje, al protagonista principal. [...] fingía que el autor del mamotreto era un anciano de ideas muy elementales sobre la respetabilidad y las buenas costumbres” (pp. 193, 194) que juzgaba siempre como inaceptable la conducta del profesor y periodista, sin importar cuáles fueran las acciones en que incurriera o de las que fuera víctima. Ese personaje, definido a la vez que desdibujado, es la máscara de Bruno Medina. “De eso se

trataba”, sintetiza el narrador de *Pretextos*, “de construir al personaje anónimo que daba cuenta de los sucesos” (p. 22) y que utilizaba un vocabulario (p. 157) y unos recursos estilísticos distintivos (p. 160), radicalmente contrastantes con los que caracterizan a Bruno Medina. No en vano afirma Canetti que toda máscara “crea un *personaje*” (2007, p. 443).

La máscara, sin embargo, sólo es efectiva cuando en efecto cumple el propósito para el que fue hecha: ocultar, impostar, proyectar una imagen distinta de aquello que realmente se es, intimidar (pp. 443-444). Por ello, cuando el que la porta se revela, la máscara pierde sentido y efectividad. Y eso es lo que ocurre con Bruno Medina: en su personaje sobrevivirá algo de él, y al no poder Medina borrar completamente sus huellas de su creación, de su personaje, quedará de alguna manera siempre atado a él.

Un error adicional cometerá Bruno Medina, si lo que quería era desaparecer del texto. Tal vez a manera de desahogo personal, o como un autosabotaje inconsciente, comienza a llenar algunos episodios de la vida de Álvaro Ocaranza, sobre los que no encuentra documentación suficiente, con sus propias vivencias (Campbell, 2014b, pp. 43, 92, 116-118, 126). En el texto, las vidas de ambos se confunden en una sola biografía, que poco a poco deja de ser la de Ocaranza para dar paso a la de Medina.

Esta tendencia de Bruno Medina se advierte desde el inicio de la novela, cuando el narrador explica que el cronista enmascarado, en su infancia, tendía a imitar el estilo de hablar y de escribir de su hermano (p. 23). Además, en otros pasajes, parece sugerirse que Medina padece algún desequilibrio mental: “Siempre convivieron en él dos hombres contradictorios, que se negaban el uno al otro, pero que de alguna manera lo equilibraban” (p. 47), y que ya en algún momento se habían detectado en él “rasgos esquizoparanoides” (pp. 127-128, 130).

En su personaje, y acaso en Ocaranza, Bruno parece haber encontrado a su doctor Jekyll, o a su señor Hyde, y sólo en la ficción de su obra pudo unificarlos. “La máscara es

puesta, es externa”, puntualiza Canetti. “Como configuración material está separada nítidamente de aquel que la porta. Él la siente en sí como algo ajeno, nunca puede percibirla por dentro como su propio cuerpo. Le molesta, lo restringe. Mientras la representa siempre es dos cosas: él mismo y ella. Cuantas más veces la haya llevado, cuando mejor la conozca, tanto más de él mismo transmitirá el personaje de la máscara” (2007, p. 445). Y Bruno, a fuerza de usar siempre la máscara que le permite cumplir con su misión, acabará revelándose él mismo a través de ella:

Sin embargo, a pesar de ello, una parte de su persona permanecerá separada de ella [de la máscara]: la parte que teme el *descubrimiento*. [...] él teme el desenmascaramiento. [...] La máscara, que entonces sí puede ser arrancada, es el perturbador límite de la metamorfosis. Debe poner atención a no perderla. No debe caerse, no debe abrirse, de todas maneras está preocupado por el destino de la máscara. [...] Su persona cotidiana se maneja con ella mientras que como actor se transforma simultáneamente en ella. Es pues *dos* y debe ser dos durante toda la duración de su función (p. 445).

Bruno no puede con esa responsabilidad, con ese peso, con la separación de los dos seres que lo habitan: el que siempre ha sido y el que ha creado. La biografía infamatoria de Ocaranza que escribe terminará siendo la suya propia, “el libelo de su propia vida” (Campbell, 2014b, p. 199). Así como todo poder parece conllevar la paranoia de perderlo, todo enmascaramiento conlleva la de ser desenmascarado, descubierto. Y es ese temor el que será la perdición de Bruno.

Además del enmascaramiento del Archivo, oculto por la fachada de una iglesia, que señalan Thies y Seong, y el del diario ficticio *El País*, que le permite al Estado sostener un discurso de libertad de expresión al tiempo que mantiene control sobre la información y los medios de comunicación, *Pretextas*, el libro mismo, en tanto objeto, reproduce algunas lógicas de simulación. Hace notar Tomás Martínez Gutiérrez (2015, p. 74) que en la portada de la primera

edición de *Pretexta*, de 1979, aparece una suerte de carta de lotería (grabado de Rafael López Castro), en la que los iconos no se corresponden con el nombre que los designa; así, la descripción de la imagen de una máquina de escribir dice “La pistola”, la de una iglesia dice “La máscara”, la de una máscara dice “La máquina”, etc. Ahí se pretende que cada imagen pase por algo que en realidad no es. En la edición de 2014 se reproduce esta portada, y al libro se añade un forro: una máscara para el libro mismo, en la que se muestra una máquina de escribir, y, debajo de ésta, en letra manuscrita, la leyenda “Esto es una pistola”, en clara alusión al cuadro *La traición de las imágenes* (1929) del pintor surrealista belga René Magritte, que muestra una pipa y, debajo de ella, también con letra manuscrita, la leyenda “Ceci n’est pas une pipe” (“Esto no es una pipa”). Las cosas, pues, no son lo que aparentan. No son, en *Pretexta*, lo que simulan. La máquina de escribir es el arma con que Bruno Medina, el cronista enmascarado, pretende destruir a Álvaro Ocaranza y con la que termina destruyéndose a sí mismo.

Bruno Medina, observa Salinas Basave, “ve derrumbarse una y otra vez sus ambiciones [...] poseído por un delirio compulsivo y por una errática naturaleza que parece predisponerlo al fracaso, [...] vive intuyendo siempre la amenaza del quebranto de la cordura que tanto obsesionó a Campbell” (2016, p. 64). En esta primera novela de Campbell, así como la sombra del padre se cierne como una condena sobre Medina, están ya las figuras que proyectarán sombras y siluetas en la obra posterior de Federico Campbell.

La melancolía es la felicidad de estar triste.
Victor Hugo

La bestia que todos llevamos dentro

Post Scriptum triste (1994; 2007) es una colección dispersa de ensayos de Federico Campbell. Los textos que la integran son irregulares en su ordenación (no están secuenciados ni agrupados temáticamente, ni separados en secciones), en su temática y en su extensión. Algunos incluso son perfectamente aforísticos: “Desconfía de los escritores que se hacen propaganda” y “El servicio de espionaje y contraespionaje de México es tan bueno que nadie —ningún mexicano— cree que existe” (Campbell, 2007, pp. 32, 149), por ejemplo, y los recuperó el propio Campbell para publicarlos en su desaparecida cuenta de Twitter, @Campbelloblo.¹⁹ Ningún ensayo, aforismo o nota tiene título, y están todos separados uno de otro por lo que Julio Cortázar llama “tres vistosas estrellitas” (1966, p. 11). En cuanto a esta extraña (des)organización interna —quizá cercana a la de un cuaderno de notas—, Campbell, en la cuarta de forros del libro, reconoce la deuda que tiene con el *Journal* de Jules Renard y con *Negro sobre negro* de Leonardo Sciascia, y no sería descabellado tampoco relacionarlo con el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, que responde a la misma

¹⁹ Esto no se puede documentar, salvo quizá mediante alguna indagación informática profunda y especializada, debido a que Federico Campbell cerró su cuenta de Twitter a finales de 2013, unos meses antes de morir, y sus tuits, por tanto, ya no aparecen en la plataforma. “Entra a Twitter y jamás volverás a escribir. Un libro”, tuiteó alguna vez. Como vestigios de su cuenta sobreviven solamente tuits de otros usuarios en los que el *username* de Campbell fue mencionado.

forma, cuya agrupación temática no fue concebida como tal por el autor, sino tarea posterior de los editores de los materiales que integran el libro (firmados por Bernardo Soares).

A pesar de lo que su título podría sugerir, la tristeza (la melancolía, la depresión, la bilis negra) no es el único tema del libro; quizá, si nos atenemos al porcentaje de páginas en que el tema se encuentra expuesto de manera explícita, ni siquiera sea el dominante. Pero sí es uno recurrente. Quizá no casualmente, las páginas centrales del libro (Campbell, 2007, pp. 87-95) contienen dos ensayos más o menos extensos sobre el tema, en los que Campbell vuelca sus principales observaciones e inquietudes a ese respecto.²⁰

Campbell, para empezar, no distingue melancolía de depresión más que nominalmente. Para él, la depresión es el nombre que se le da al desequilibrio emocional caracterizado por una profunda tristeza, la melancolía, a fin de entenderla y tratarla desde un punto de vista clínico. “Aquello a lo que siempre se le llamó tristeza, y dos siglos atrás bilis negra o melancolía, ahora se identifica como depresión” (p. 9), asienta. “La melancolía, pues, es el nombre clásico de la depresión”, reafirma —apoyándose en Bruno Estañol y Germán Barrios— en *Padre y memoria* (2009, p. 165).

En parte, no le falta razón, pero tampoco es del todo exacta tal afirmación.

Jean Starobinski, en *La tinta de la melancolía* (2016), una extensa historia clínica y literaria de esta condición, precisa que en la antigüedad —esto es, en la Antigua Grecia— era conocido el término *melancolía*, pero era utilizado para referirse a una serie de padecimientos mentales, hoy distinguibles unos de otros, entre los cuales se encuentra la depresión, pero también la paranoia, la neurosis obsesiva, la esquizofrenia, el estado de excitación conocido como maniaco, la histeria y otras afecciones mentales y emocionales

²⁰ Uno de ellos, el primero, ya había sido publicado, bajo el título “La bilis negra”, en la revista *Proceso*, el 10 de diciembre de 1983.

que hoy podrían identificarse con la locura, con los trastornos mentales (Starobinski, 2016, pp. 22-31, 72, 177-178; Lôo y Gallarda, 2001, pp. 31-36; Burton, 2015, p. 76).

Pero Campbell, como casi cualquier persona lo haría, relaciona a la melancolía con la tristeza, y a partir de ahí explica su transformación clínica en depresión, si bien contempla que en algún momento bajo el nombre de *melancolía* se solían agrupar otras afecciones. Dice de ella en *Padre y memoria*:

Ya hacia 1820 los cambios conceptuales determinaron que la melancolía ya no podía ser un subtipo de manía, un desorden del intelecto o que fuera irreversible. Más bien se empezaba a creer en una forma de demencia parcial definida como desorden emocional cuyos signos clínicos y etiológicos reflejaban pérdida, inhibición, decaimiento. Esto llevó a que la melancolía se rebautizara como “depresión”, un término que se había popularizado en la medicina cardiovascular de mediados del siglo XIX para referirse a una baja en la función cordial. La palabra servía, asimismo, por analogía, para una “depresión mental”, pero luego se hizo a un lado el adjetivo “mental”. Y así se empezó a utilizar en los diccionarios desde 1890.

Los médicos preferían el nuevo término a otros para explicar un estado opuesto a la excitación: una baja en la actividad general que iba de fallas menores en la concentración a toda una parálisis. Otros especialistas optaban por la nueva palabra *depresión* y empezaban a rechazar los términos melancolía o lipemanía tal vez porque depresión evocaba una explicación “fisiológica”. Sir William Gull, escribe Barrios, decía que la hipocondría era una *depresión mental*, que corría sin causa aparente, de súbito, a partir de la nada (2009, p. 167).

Y complementa: “la depresión [es] el nombre clínico —recuérdese la ‘medicalización de la vida’ de la que halaba Foucault— de la infelicidad o el sufrimiento sin causa material aparente, el otro vocablo para la melancolía o lo que solíamos llamar tristeza” (2007, p. 87). La depresión es, pues, en Campbell, aquella manía vinculada con el sentimiento de tristeza de entre todas aquellas que solían agruparse bajo el nombre de *melancolía*. Habla de ella de esta manera:

La depresión es la muerte en vida: la bestia que todos llevamos dentro. Una amplia indiferencia por todo se apodera súbita o paulatinamente de nosotros. Oímos sin escuchar. Vemos sin mirar. El nivel de nuestra sensibilidad desciende por debajo de cero. [...] Nuestra capacidad de diálogo se apaga hasta el enmudecimiento. [...]

Y a uno se le va el alma al suelo. Se pierde la voluntad (Campbell, 2007, p. 87, 89).

El primero de los dos ensayos de *Post Scriptum triste*, al que pertenecen estos fragmentos, habla de la depresión desde una perspectiva subjetiva, casi vivencial o confesional. Por momentos quizá demasiado: “Cada quien debe comprometerse, afirman, con su depresión. Una vez que llega y se instaura, uno se rinde a ella, se queda tirado en la cama, sin bañarse, sin rasurarse, a oscuras, en pijama, en pantunflas [sic] (o descalzo), todo fodongo yapestoso, un día, dos días, tres días” (p. 89). Sin embargo, esa manera de abordar el tema parece generar un vínculo de cercanía, o de empatía, con el lector, que siente que ha entablado alguna relación con el autor, como dice José Luis Gómez-Martínez (1992) que ocurre tanto con los ensayos de tono confesional, como con aquéllos que apostrofan directamente al lector.

Complementariamente, el segundo de los ensayos aborda el tema mayormente desde una perspectiva científica, psiquiátrica, definitivamente más fría, al menos en su mayor parte. Ahí, Campbell habla de la depresión como un padecimiento clínico, como un fenómeno explicable (y, sobre todo, tratable) desde la bioquímica del cerebro. Para ello, se apoya sobre todo en *Ante la depresión*, del psiquiatra español Juan Antonio Vallejo-Nágera:

[La depresión] se produce [...] “por una baja de la tasa de aminas cerebrales, en especial del grupo de las catecolaminas”.

Cuando se investigó por qué un fármaco, la isoniacida, aumentaba las aminas cerebrales y disminuía la depresión, “se llegó a la conclusión de que no las aumenta directamente, sino que inhibe a una sustancia que las oxida y por tanto inutiliza, que se llama monoaminoxidasa”. Al buscar otro medicamento con efectos secundarios menos molestos, unos laboratorios farmacéuticos descubrieron nuevos inhibidores de la MAO (monoaminoxidasa), menos tóxicos. “Estos nuevos medicamentos, de otro grupo químico (Imipramina y otros tricíclicos), actúan también sobre las aminas indirectamente, pero por otro mecanismo, bloquean el retorno a las vesículas de almacenamiento y aumentan, como consecuencia, la cantidad de neurotransmisor disponible en los receptores postsinápticos” (Campbell, 2007, pp. 93-94).

Quizá (seguramente) para el lector no demasiado avezado en el tema esto no diga mucho, por tratarse de un lenguaje más bien especializado. Pero, en términos muy generales,

se comprende que la depresión puede muy bien tener un origen y un tratamiento orgánicos; es decir, que el problema no es exclusivamente psicológico o actitudinal.

Starobinski observa que los antiguos, desde Hipócrates, al atribuir al carácter melancólico su origen en una sustancia corporal, la bilis negra, habían acertado en cuanto a su origen orgánico, si bien habían fallado en su localización. También advierte que, para su alivio, se había intentado una especie de terapéutica primitiva mediante la conversación, una suerte de antecedente del tratamiento psicológico de las depresiones (2016, pp. 21-24, 35-36, 150). La depresión, entonces, tiene una doble dimensión: orgánica y psicológica. Y, dado que su origen orgánico se localiza en un “trastorno metabólico cerebral” (Campbell, 2007, p. 93), no debe sorprender que estas dos dimensiones estén íntimamente relacionadas. No es ésa, sin embargo, la única dimensión en que la idea de depresión (que para Campbell sigue siendo el nombre clínico de la melancolía) presenta.

Al momento de hacer su historia clínico-literaria de la melancolía, Starobinski no documenta a detalle todos los padecimientos que solía encerrar ese término, aunque los menciona tangencialmente; su investigación se concentra en aquél caracterizado por, sobre todo, ser el individuo presa de una tristeza sostenida, con mayor o menor profundidad o gravedad. Campbell, aunque casi sin mayor explicación, también conduce sus reflexiones por el sendero que hermana a la melancolía con la tristeza, la depresión, el estado de ánimo decaído, que es con lo que suele vincularse actualmente.

La cosa, sin embargo, no queda ahí. Aun cuando la melancolía remite a una condición emocional en la que el desánimo lo domina todo, es preciso indicar que existen, en principio, dos tipos de melancolía. Dice Starobinski: “La palabra *melancolía* designa un humor natural, que puede o no ser patógeno; y la misma palabra designa a la enfermedad mental que nace del exceso o la desnaturalización del mismo humor, cuando afecta principalmente a la

‘inteligencia’”, y este desorden “viene acompañado de vocaciones heroicas, del genio poético y filosófico”. Ya en el siglo II, Areteo de Capadocia, prosigue Starobinski, distingue “entre enfermedad endógena (que es la única que tiene derecho a llamarse melancolía) y depresión reaccional (reactiva)” (2016, pp. 23, 35), que es la que afecta al sujeto en un momento dado de su vida, o tras varias experiencias, por decir lo menos, frustrantes.

Si hacemos caso a Starobinski, hay una diferencia más que nominal entre melancolía y depresión: la primera es un estado de ánimo, un tipo de carácter, mientras que la segunda es una afección que perturba la vida de quien la padece. Como sostiene Campbell, depresión es el término clínico, pero no es exactamente lo mismo que la melancolía, aunque pueda haber síntomas, comportamientos o actitudes parecidos entre quienes padecen una y otra.

Así como Starobinski, Campbell identifica variantes en las formas en que surge o se presenta la depresión en el individuo:

A veces la depresión parece tener una causa localizable: una pérdida, la resaca de una enfermedad o de una parranda. [...] Pero no pocas veces resulta tan enigmática o inconsciente como la angustia que se presenta por causas desconocidas: un temor infundado. O surge también como la paranoia que se instaura en nosotros sin peligro real a la vista, sin que ningún indicio verdadero de persecución justifique que nos pongamos en guardia. Parece gratuita y, sin embargo, no lo es. La muerte de un amigo o pariente, o la pérdida de un amor, es otra cosa. Es tristeza: un sentimiento todavía humano. En la depresión, la tristeza es alegría (2007, p. 89).

¿De qué estamos hablando cuando hablamos de afecciones emocionales de origen enigmático y de afecciones emocionales con causa localizable? Según Starobinski, podríamos estar hablando de melancolía, en el primer caso, y de depresión, en el segundo. La depresión, así, tendría una causa reconocible; la melancolía sería innata o, en términos de Campbell, enigmática, quizá por no tener causa exógena, derivada de alguna experiencia.

Ya en el siglo XVI, Robert Burton también había identificado dos tipos de melancolía. El erudito inglés habla de una “melancolía en disposición”, que es una “melancolía transitoria que va y viene en cada ocasión de tristeza” y la caracteriza como “cualquier ánimo opuesto al placer [...] Y de estas disposiciones melancólicas no está libre ningún hombre vivo” (Burton, 2015, p. 69); pero, advierte, “a veces ocurre que estas disposiciones se convierten en hábitos” (p. 72). Éste es el segundo tipo de melancolía, la “melancolía en hábito”, que es “una enfermedad crónica o continua [...] no errante sino fija” (p. 73), en donde la tristeza se instala permanentemente en la vida del sujeto y afecta todas sus esferas de acción. Burton también recurre a T. Lieber, quien “distingue dos tipos [de melancolía]: uno perpetuo, que es la melancolía de la cabeza; el otro interrumpido, que va y viene espasmódicamente” (p. 77).

De modo que, por un lado, la distinción entre tipos o formas de la depresión que hace Campbell, y con la que coincide con algo más de precisión Starobinski, responde al origen del padecimiento; la que ha hecho Burton parece atender a otra característica: su duración. Sin embargo, Burton, siguiendo a Luis Vives y a John Guianerius, documenta asimismo que otros estudiosos del padecimiento han intentado descifrar los orígenes, las causas, de la melancolía. El primero observa que “Muchos están melancólicos tras una fiesta, una festividad, un encuentro feliz o algún entretenimiento agradable, o si están solitarios por casualidad, o si se les deja solos, o sin empleo o entretenimiento, o les faltan sus compañeros habituales” (Vives en Burton, 2015, pp. 185-186); el otro, que “la pérdida de amigos, y la pérdida de bienes hacen a muchos melancólicos” (Guianerius en Burton, 2015, p. 193). Burton documenta estas observaciones en torno a algunas causas identificables de la melancolía, al tiempo que habla de “melancólicos natos” (Burton, 2015, p. 128), en quienes parece haber una inclinación natural hacia las ideas tristes, que los “predispone a la contemplación y a las actividades intelectuales” (Starobinski, 2016, p. 47).

La melancolía, pues, como temperamento, como carácter, como naturaleza, también está en Burton. Y este temperamento también puede tener incidencia en la manera en que el individuo reacciona ante las adversidades: “lo que uno, por su moderación singular y su disposición tranquila, puede sobrellevar tranquilamente, otro no es capaz de soportarlo en absoluto” (Burton, 2015, p. 72).

Los psiquiatras franceses Henry Lôo y Thierry Gallarda, en *La enfermedad depresiva*, también proponen una distinción entre formas de depresión, a la que ven como una patología, es decir, en un sentido meramente clínico: “La tristeza depresiva se distingue de la tristeza reaccional por su duración y su capacidad de infiltrarse en el conjunto de la vida mental y repercutir sobre todo el comportamiento. [...] [El sujeto] A menudo es incontrolable y poco accesible al razonamiento o al consuelo” (2001, p. 16), exponen. Para ellos, la tristeza reaccional es pasajera y, como el adjetivo sugiere, es la reacción del sujeto ante un acontecimiento no grato; es eso, una tristeza, el “sentimiento todavía humano” de Campbell y la “disposición melancólica” que puede afectar a cualquiera de Burton. Sin embargo, esa tristeza reaccional, pasajera, ese estado depresivo que a veces surge en la vida del sujeto, puede devenir depresión crónica. Explican Lôo y Gallarda:

En la práctica cotidiana numerosos estados depresivos parecen directamente relacionados con la aparición de experiencias de pérdida, en el sentido lato del término (duelo, separación o alejamiento, abandono, jubilación...), con una frustración, una decepción. [...]

La enfermedad depresiva sobreviene, entonces, cuando se suman los factores que predisponen a la fragilidad debidos a la infancia, y los factores precipitantes, debidos a la historia reciente. Cada uno de ellos, por sí solo, no bastaría para provocar la ruptura depresiva. [...] En muchos estudios se ha puesto en evidencia un número más elevado de acontecimientos negativos en el año anterior a un acceso depresivo que entre los sujetos que no lo han vivido. En promedio los pacientes deprimidos presentan el triple de acontecimientos traumáticos que los otros sujetos en los seis meses anteriores al comienzo de los trastornos (2001, pp. 58-59).

Esa ruptura depresiva, la aparición de la depresión como patología, que según Vallejo-Nágera tiene una explicación y un tratamiento orgánicos, puede tener un origen vivencial, que puede darse también a manera de revelación, es decir, no necesariamente mediante un acontecimiento traumático, sino en función de una especie de anagnórisis, de iluminación en negativo que hace ver al sujeto lo que no ha logrado:

En “la mitad de la vida”, ya libre de sus obligaciones de afirmación social, profesional y afectiva, [el individuo] se ve llevado a hacer un balance de sus realizaciones y de su pasado. Toma conciencia de que ha tenido que abandonar muchas aspiraciones personales y “guardar luto” por una parte de sí mismo. El “otoño de la vida” puede, así, quedar marcado por sensaciones de fracaso, arrepentimiento, decepción y desilusión (p. 27).

Esta mención del luto por las esperanzas o expectativas de vida por parte de Lôo y Gallarda no es casual. Federico Campbell no es ajeno tampoco a esta forma de origen de la depresión:

No se puede andar por ahí contándole a todo el mundo que se ha vuelto a sentir el fracaso en todas las esferas de la vida: en el trabajo, el amor, la literatura. No se puede perder la compostura. A nadie le importa, por lo demás. Justamente la energía vital, el apego a la vida, hace que los demás se desentiendan ante el sufrimiento ajeno. [...] siente uno que a la mejor, en el fondo, siempre ha sido un perdedor. [...] Y es que no es nada del otro mundo que uno sienta que ya no la hace. A los treinta años puede verse. A los cuarenta años puede verse. A los cincuenta años puede verse. Siente de pronto uno que ha fracasado en la relación amorosa perdurable, el trabajo creativo, las labores alimentarias que ni siquiera bastan para sobrevivir desahogadamente; siente uno que a la mejor, en el fondo, siempre ha sido un perdedor (2007, p. 90).

Ahí mismo, Campbell señala que William Styron encuentra una metáfora de esta especie de depresión de la mediana edad en la imagen de la selva oscura en la que se encuentra “a medio camino de la vida” el narrador de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (Campbell, 2007, pp. 94-95). El sentimiento, entonces, no es nada nuevo. Y aunque Burton no parece ocuparse de él, Starobinski sí plantea la existencia de un sentimiento de insuficiencia propio de los estados melancólicos (2016, p. 163), aunque no necesariamente

lo relaciona con lo que podría entenderse como una “crisis de la mediana edad”. No obstante, la infravaloración del yo es —y al menos en esto parece haber consenso— una característica propia de al menos alguna especie de los estados depresivos. Sigmund Freud, que habla de melancolía antes que de depresión, lo sostiene cuando explica que al “ánimo melancólico” lo caracteriza “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y en autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo”; hay un “enorme empobrecimiento del yo” y el individuo se deja absorber por un “delirio de insignificancia” (s/f).

¿Es posible distinguir, entonces, a las distintas formas en que los sentimientos o estados de tristeza se presentan, tanto nominalmente como en función de sus características? No debe ser imposible. Desde luego que hacer una categorización clínica de estas manifestaciones, sobre todo si es en términos médicos, excede por mucho los objetivos, límites y posibilidades de esta investigación; sin embargo, sería útil hacer, para efectos analíticos de la obra de Federico Campbell, un intento de distinción entre dichas manifestaciones, más que desde su tratamiento clínico, desde sus características observables y, quizá, su origen, si es que éste incide en aquéllas.

Para Freud, la melancolía es también una reacción. Una reacción a una pérdida, aunque no siempre es posible identificar una pérdida de qué. “En muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía”, que “toma prestados una parte de sus caracteres al duelo, y la otra parte a la regresión desde la elección narcisista del objeto hasta el narcisismo. Por un lado, como el duelo, es reacción frente a la pérdida real del objeto de amor”, pero es un “duelo patológico” que se exterioriza “en la forma de unos autorreproches, a saber, que uno mismo es culpable de la pérdida del objeto de amor, vale decir, que la quiso” (s/f).

En Freud, a pesar de que habla de melancolía, encontramos de nuevo la idea de lo patológico, que Starobinski había vinculado con la depresión, mientras que, como se explicó, relacionaba a la melancolía con una inclinación natural por la contemplación, por ejemplo, y un estado de ánimo poco o nada entusiasta.

Para la psicoanalista y psicopatóloga francesa Marie-Claude Lambotte, hay una diferencia, a nivel discursivo, entre los testimonios del depresivo y del melancólico. En esencia, la diferencia consiste en que mientras el primero es capaz de identificar un momento, una causa o un fenómeno a partir del cual su temperamento devino depresivo, el melancólico no puede atribuirle un origen a su pretendido padecimiento, sino que parece ser algo, un temperamento, que lo ha acompañado durante toda su vida o, al menos, durante toda su vida consciente (1996).

Entonces, en principio, para efectos de esta investigación, entenderemos por *melancolía* aquel conjunto de comportamientos y actitudes no patológicos, sino naturales, propios de un carácter o inclinación natas en el individuo, que lo inclinen a la tristeza o la contemplación; cuando estos sentimientos tiendan a lo patológico, es decir, cuando afecten la funcionalidad personal, profesional o social del individuo, estaremos hablando de *depresión*: la “bestia que todos llevamos dentro”, que lo destruye todo, de Campbell. En ambos casos, independientemente del grado de su patología, el sentimiento es crónico, duradero. Cuando sea pasajero y no afecte mayormente ni de manera crónica a la vida del individuo, cuando estemos ante un episodio que ha de superarse, estaremos hablando de *tristeza*.

¿Por qué resulta más práctico hacer esta clasificación en función de los efectos visibles de las afecciones antes que por sus orígenes o causas, e incluso por sus características intrínsecas o su tratamiento clínico? Según lo expuesto hasta ahora, tanto lo que entendemos por *tristeza* como lo que entendemos por *depresión* tienen causas localizables (que una perspectiva freudiana relaciona con una pérdida), tanto la depresión como la melancolía son

duraderas, y en algunos casos los autores —Campbell incluido— tratan bajo un mismo nombre estos estados emocionales distintos. Julia Kristeva habla en *Sol negro: Depresión y melancolía*, antes que de dos afecciones distintas, de un “conjunto melancólico-depresivo cuyas fronteras están en realidad difuminadas, y del cual la psiquiatría se reserva el concepto de ‘melancolía’ para la enfermedad espontáneamente irreversible (que sólo cede con la administración de antidepresivos)” (1997, p. 14); igualmente, señala, por un lado, que la melancolía “se instala por momentos o de manera crónica en un individuo”, y por otro, que, desde una “*perspectiva freudiana*”, la melancolía se relaciona con una pérdida, pero que también existe un tipo de tristeza que “no puede atribuírsele a ningún agente exterior” (pp. 14-16); Starobinski sostiene que “La cura es sólo en una cierta parte producto del trabajo del médico; antes bien, es el producto arbitrario y misterioso por el cual el organismo, a voluntad, responde al auxilio que se le da. Quizás en cuanto a la melancolía el cuerpo no está en condiciones de responder. [...] Su única función [de la medicina], que no es menor, es la de *asistir* a la evolución de una depresión” (p. 116), mientras que tres psiquiatras, Vallejo-Nágera (citado por Campbell, 2007) y Lôo y Gallarda (2001, pp. 87ss), por su parte, hablan, desde una perspectiva clínica, del uso de antidepresivos para tratar... la depresión.

Por ello, antes que por sus orígenes, características intrínsecas, nominación y tratamiento, para efectos prácticos de esta investigación parece más conveniente clasificar a estas afecciones en función de sus efectos visibles. Es pertinente aclarar, sin embargo, que esta categorización no pretende ser definitiva, sino funcional en torno a un objetivo concreto, y que lejos está de pretender erigirse en una clasificación definitiva de las maneras en que se presenta la tristeza, mucho menos desde una perspectiva clínica: su uso se orienta a intentar comprender los tipos de estados anímicos decaídos que aparecen descritos o retratados en la obra ensayística y narrativa de Federico Campbell.

Hay una cuarta categoría de afecciones tristes: la *nostalgia*. Starobinski la considera una variedad de la melancolía (2016, p. 88) que, según Immanuel Kant, se desarrolla a partir de la separación y la consecuente e “idea obsesiva del regreso a la patria” (p. 137). Aunque temáticamente se le suele vincular, sobre todo en las nostalgias decimonónicas, con un ámbito bucólico, propio del campo y los ambientes rurales, en realidad implica algo más profundo y concreto, menos paisajístico:

El nostálgico en realidad busca emprender el retorno en la dirección de su propio pasado [...] El pueblo natal está interiorizado. [...]

Lo que en primera instancia había sido definido como vínculo con la tierra natal se ha redefinido, pues, en nuestra época como relación con las figuras paternas y con los estados primitivos del desarrollo personal. Mientras que la nostalgia designaba un espacio y un paisaje concretos, las nociones contemporáneas designan a personas (o a sus imágenes, o incluso a sus sustitutos simbólicos) y a la remanencia subjetiva del pasado. [...]

[La nostalgia] es el sufrimiento del individuo a causa de la separación, cuando éste sigue apegado al lugar y a las personas con los cuales estableció sus primeras relaciones. La nostalgia es una variante del duelo (Starobinski, 2016, pp. 223, 224, 225).

Y, siguiendo a Schiller, complementa que en el fondo la nostalgia es una especie de elegía interna, a través de la cual se lamenta “la pérdida de una época dorada, de la dicha de la juventud, de la ciudad natal, incluso del amor” (p. 260). De modo que, al igual que la tristeza y la depresión, situándonos en una perspectiva freudiana, la nostalgia tiene su origen en una pérdida o, más exactamente, en la conciencia de esa pérdida, que es la juventud, quizá incluso la vida en su representación más idealizada (recordemos el *Fausto* de Goethe), si bien se representa a través de los elementos concretos que el individuo relaciona con *su* juventud perdida: el lugar en el que creció, sus padres o las figuras de autoridad que lo formaron, sus primeras experiencias amorosas y amatorias, sus aprendizajes tempranos, escolares, laborales o vitales.

Y Federico Campbell está familiarizado con esta noción de la nostalgia. A propósito de su cuento “Tijuanenses”, dice que en él “Se sugiere una Tijuana que ya no existe o que tal

vez nunca existió, [...] la pérdida de la juventud, el dolor del paso del tiempo que no quiere reconocerse como nostalgia, la inconsolable sensación de que nunca volveremos a ser jóvenes, [...] la extrañeza del paraíso perdido” (2007, p. 106). Campbell identifica, pues, como nostalgia a esa idealización de un territorio al que se extraña no por sus meras características geográficas, que pudieron haberse perfectamente disuelto, inventado o modificado, con el paso del tiempo, tanto en la memoria como en la realidad, sino por el significado que ese territorio tuvo en una etapa particularmente importante del individuo: la de su formación, la de quizá no pocas iniciaciones.

La nostalgia, entonces, no parece ser patológica y, por lo tanto, no podría ser depresiva; y, dado que tiene una causa localizable (además de que parece ser pasajera, pues ocurre sólo cuando se cobra conciencia de la pérdida que después se asimila), parece ser, más que una forma de melancolía, una forma de tristeza, según la categorización aquí propuesta.

Estas cuatro modalidades de las condiciones emocionales relacionadas con un bajo estado de ánimo (depresión, melancolía, tristeza y nostalgia) no son inalterables ni existen sólo en un estado puro, sino que evolucionan, y quizá convivan o fluctúen continuamente en el espíritu de los individuos.

Starobinski ya ha hablado de una evolución de la depresión, en el sentido de una tendencia a la mejora en el estado anímico del individuo, y de la clasificación que de ella había hecho Areteo en endógena y reaccional, y, citando a Jules Luys habla de una latencia de la melancolía en la que, “bajo la influencia de una causa ocasional, [el sujeto] es capaz de recaer nuevamente” (2016, p. 115); William Styron, por su parte, agradece el carácter reversible del padecimiento: “Hombres y mujeres que se han repuesto del mal —y que no son pocos— son testigos de la que quizá sea su única gracia: no es invencible” (citado por Campbell, 2007, p. 95). Robert Burton, que ya había identificado dos formas de melancolía,

indica que una transitoria puede devenir en una crónica. Lôo y Gallarda reconocen que existe una predisposición en algunos individuos por sumirse en estados afectivos bajos, que puede ser ocasionada tanto por un desequilibrio nato en la bioquímica cerebral como por experiencias de vida sufridas en la infancia, pero una avalancha de factores exógenos puede precipitar al individuo a lo que ellos llaman enfermedad depresiva.

Las modalidades de tristeza pueden, entonces, evolucionar, e incluso desaparecer, ser superadas. Al igual que Styron, Campbell es optimista en este sentido:

Pero luego viene una mañana luminosa y fresca. Niño irredimible, uno sale de su casa a echarse un café como a las diez u once de la mañana. Y le agrada de pronto ver el sol, a los niños que corren a la escuela, a la señora rozagante que va al mercado, a una muchacha recién bañada que viene a desayunar a la cafetería. Y uno quisiera decirle [...] oye, no sabes, me salvaste la vida, sólo porque te apareciste aquí, sólo porque existes y eres joven y te ves llena de vida. [...] Así como viene, así la depresión también se va. Así como el amor empieza, la depresión también acaba. Aparece el día menos pensado y de pronto se desvanece (2007, p. 91).

Y ve, con Styron, en las estrellas que cierran el último canto de la *Divina Comedia*, una metáfora, una más, de la depresión, no ahora del inicio de la inmersión, sino, finalmente, de la salida de aquella selva oscura (p. 95).

Una melancolía tijuanaense

Tijuanenses (1989; 1996; 2008) es la primera colección de cuentos publicada por Federico Campbell; en su versión original estuvo integrada por cuatro cuentos breves protagonizados por personajes tijuanaenses, y por la novela corta *Todo lo de las focas* (diez años antes publicada por separado). En la edición de 2008 se incluyeron dos relatos más, aunque no

fueron contemplados en la antología *Regreso a casa* (2014), que incluye *Todo lo de las focas* y los cuatro *Tijuanenses* originales.

Estos dos relatos adicionales, “El hombrecito de Marlboro” y “De caminos”, aunque comparten con los originales la procedencia de los personajes, no comparten atmósfera: ambos son más anecdóticos que introspectivos. En los cuatro cuentos originales, los personajes se abren ante el lector.

“Tijuanenses”, el cuento que da título al conjunto, nos presenta a un narrador-protagonista que a la vuelta de treinta años se encuentra de regreso en la Tijuana de su adolescencia. Inevitablemente, los recuerdos de esa época lo asaltan: “Los recuerdo a todos muy bien: al Oki, al Tavo, al Pilucho, al Chavo, al Óscar, al Yuca, al Kiki, al Juan, al Kiko, al Pelón. O no: seguramente se me escapan algunos nombres. ¿Cómo olvidar al Mickey Banuet?” (2008, p. 7), abre la narración. Junto con estos personajes de su infancia —compañeros, amigos, vecinos, en una primera impresión—, recuerda también a las pandillas juveniles, autodenominadas “clubes”, que ellos integraban, particularmente el club Pegasos, que parecía desplegar su égida de dominio entre los círculos juveniles de Tijuana.

La referencia a las pandillas no era cosa menor en el relato, pues integrar una de ellas (y mejor si se trataba de Pegasos) suponía una iniciación a un mundo desconocido, que trasciende las fronteras de lo escolar y lo doméstico, y a la vez un sentido de pertenencia: “Había que elegir un color, pertenecer a un club, para sentirse alguien. Bastaba una chamarra anaranjada o negra con mangas blancas de cuero o violeta de motitas amarillas”. Y justifica el narrador: “No se podía andar solo. Las calles eran peligrosas” (p. 8).

El recuerdo transita a lo largo de todo el relato y se instala desde la primera línea. No hay una sola acción que transcurra en el presente narrativo, salvo el soliloquio del narrador y el flujo de sus recuerdos. Al borde de los cincuenta años, el narrador parece encontrarse a

un paso de aquella selva oscura que Styron ve en los versos de Dante, y el peso de un logro no conseguido, de una meta no cumplida, el de la pertenencia a un club juvenil y, con él, quizá a una ciudad, cobra plena forma ante el Odiseo tijuanense. Tal vez para un espectador externo pueda no ser relevante, pero tal parece que no es así para el narrador, quien, aparentemente con una falsa resignación, intenta explicar la falta de un asidero identitario que buscaba en su juventud y cuya imposibilidad pareció haberlo marcado definitivamente:

No era fácil hacerse aceptar por uno y otro de los clubes o no se sabía muy bien cuál elegir, tal vez porque los socios eran tres o cuatro años más grandes que yo, tal vez porque tampoco insistía demasiado. Pero la verdad es que en las noches más solitarias del barrio yo soñaba con pertenecer a los *Pegasos*. ¿Y cómo no? Lo tenían todo. [...]

El afán gregario de identificarse con un club era un síntoma de supervivencia, la necesidad de identificarse a toda costa, el deseo de pertenecer (pp. 9, 12).

Para Rüdiger Safranski, la idealización de la realidad, de lo cotidiano, del pasado, de lo exótico o lejano, es uno de los elementos clave del romanticismo (2009, pp. 54-55). Y, en ese sentido, un aura de este impulso esencialmente decimonónico parece recorrer “Tijuanenses”. Campbell romantiza en su relato, a través de la añoranza del narrador, tanto su infancia como el territorio en el que ésta transcurrió. A través de la propia voz del narrador, es posible descubrir que no todo en su infancia fue ideal —como no todo es ideal en ninguna vida— y que, por ejemplo, nunca logró ingresar a un club juvenil. Sin embargo, a pesar de que el hecho (e incluso el recuerdo en sí) puede tener algo de amargura, es evocado con cierto cariño, casi doloroso. Como señalan Schiller y Kant (citados por Starobinski), no es el episodio lo que se extraña, sino la juventud, aun cuando ésta bien pudo haber estado invadida de sinsabores. Al momento de volver a su lugar de origen (o por lo menos a donde pasó su adolescencia), el narrador se ve invadido por un sentimiento de nostalgia.

Tijuana era entonces una ciudad bastante habitable. Su población cabía muy bien entre las colinas que la circundaban. Uno de esos años James Dean se hizo pedazos en la carretera. [...] Era la época de los calcetines fosforescentes y los liváis apretados y aceitosos, las botas o los zapatos con *teps*. Bill Halley llegaba a través del Hit Parade de una radiodifusora de San Diego. [...]

Ahora Tijuana tiene más de un millón de habitantes. De la que yo hablo apenas existe para unas cuantas gentes, muy pocas, de las que nacieron y crecieron y crecieron aquí (Campbell, 2008, pp. 8, 13).

Mientras que en la enunciación se idealiza una ciudad desaparecida, o incluso imaginada, inventada en la memoria del protagonista, como dijera el propio Campbell, en sí lo que se echa de menos es la juventud, la época dorada (porque todo tiempo pasado fue mejor) que es dorada por irrecuperable, y ésta es una forma de ser inalcanzable.

El narrador no sólo amalgama en una sola imagen esa doble añoranza al decir “Era una Tijuana adolescente” (p. 11), sino que transfiere a la ciudad la nostalgia que siente por su propia juventud. Es al yo adolescente al que en realidad extraña, al que en realidad evoca, aunque lo enmascare a través de imágenes de la ciudad, tanto paisajísticas como sociales. Finalmente, quizá ante el peso de los recuerdos y los sueños de juventud no concretados, los de pertenencia e identidad, el narrador confiesa como para sí mismo: “Ni siquiera la memoria distante y el afecto recuperan la vida vivida” (p. 12).

“Anticipo de incorporación”, el relato que originalmente abre la cuarteta,²¹ refiere la historia de un adolescente que a los diecisiete años toma la decisión de dejar su natal Tijuana y, con ella, a su familia nuclear. Este relato es menos evocativo que “Tijuanenses”, aunque parece ser la continuación de la anécdota apenas sugerida en el relato que da nombre a la colección campbelliana. Si en “Tijuanenses” vemos a un hombre recordando la Tijuana que

²¹ En la edición original del libro, los cuentos —precedidos por *Todo lo de las focas*— aparecen en el siguiente orden: “Anticipo de incorporación”, “Tijuanenses”, “Los Brothers” e “Insurgentes Big Sur”, que se respeta en las ediciones de 1996 y 2014; en la edición de 2008, el orden de los relatos es: “Tijuanenses”, “Anticipo de incorporación”, “Los Brothers”, “De caminos”, “El hombrecito de Marlboro”, [*Todo lo de las focas*,] e “Insurgentes Big Sur”. Las citas de los cuentos utilizadas para este trabajo provienen de esta edición.

conoció en su adolescencia y a la que regresa décadas después, en “Anticipo de incorporación” encontramos, quizá, a ese mismo adolescente en el momento en que se separa, “por primera y quizás última vez, de aquella Tijuana adolescente que no supe hacer mía” (p. 13).

En ambos relatos, el narrador transfiere a la ciudad una característica propia: la adolescencia, la juventud, y con ella la necesidad de pertenencia y de sentirse parte de algo. La necesidad gregaria señalada en “Tijuanenses” reaparece en “Anticipo de incorporación”. Aquí, el narrador protagonista (un tipo de narrador común a todas las ficciones de *Tijuanenses*) refiere un episodio de su juventud en el que atraviesa por una separación múltiple, o que se da en diferentes niveles.

La primera separación o desprendimiento ocurre por partida doble: al subirse a un autobús Tres Estrellas de Oro con rumbo a Hermosillo, el joven deja atrás a un tiempo la Tijuana con la que nunca logró identificarse ni comulgar, y al hogar familiar, un espacio que define como “territorio enemigo” y “casa tomada” (p. 13), habitado y dominado por *lo femenino*, encarnado por su madre y sus dos hermanas, por las que sin embargo guarda un profundo afecto; este espacio doméstico, como a la ciudad, nunca lo sintió como propio y nunca sintió que perteneciera a él. Así como el narrador protagonista de “Tijuanenses” no pudo hacer suyo el espacio público, el de “Anticipo de incorporación” no pudo hacer lo propio con el espacio doméstico, personal, privado.

Otra separación ocurre con respecto del padre, más compleja en tanto que no es netamente física o geográfica. Aunque al salirse del hogar familiar y de la ciudad se separa físicamente del padre, el apego que siente hacia él, a pesar de la relación más bien fría que llevan, le impide celebrar un desprendimiento inmediato. Acaso ese desprendimiento lo complique la atmósfera femenina del hogar, sobre todo cuando el personaje (como el de “Tijuanenses”) busca un asidero identitario que no encuentra ni dentro ni fuera de casa

(tampoco logra incorporarse a un grupo o pandilla juvenil), un sentido de pertenencia, en el padre, que parece haber abandonado el hogar, emocionalmente:

Allí [en el hogar] y entonces se procuraba no hablar mucho de mi padre. Prácticamente desvanecida a lo largo de la semana, su presencia se concentraba de pronto, altisonante, en noches y madrugadas de alcohol y café. [...]

Lo recordaba, sin embargo, en momentos de exaltación y locuaz: la brusca intrusión en la casa cuando todos dormíamos, en la madrugada, el violento encendido de las luces, los discursos, los irrefutables monólogos que nos imponía a gritos y tensas pausas, la obligación compulsiva a tomar café (pp. 13, 14).

Esa otra distancia, emocional, pues, lleva al protagonista a buscar una distancia verdadera, física, a fin de separarse no solamente de los elementos físicos, tangibles, que no le han podido proveer de cimientos para edificar su propio yo, sino también de lo que éstos representan, es decir, en su dimensión simbólica: los lazos familiares y de pertenencia. Serán, pues, otros lazos los que construya en otro espacio, con otras personas, al que sí espera pertenecer. Se concrete o no, ése parece ser el proyecto personal del protagonista.

Sin embargo, esta separación parece resultarle al narrador protagonista más complicada que la física-doméstica-geográfica, en tanto su componente no es sólo tangible, sino emotivo. Ya separado de su hogar y de su ciudad natal, el joven tijuanaense, al conocer noticias sobre el estado de salud de su padre, internado en un hospital tras ser apuñalado, lo deja todo y vuelve a Tijuana, donde celebra una especie de ritual de reconciliación con su padre, breve pero significativo (pp. 18-20):

A las cinco de la mañana entré en el hospital civil de Tijuana.

Su barba [la de su padre], prematuramente gris, sobresalía por encima de las mantas: mi propia frente, mis propios ojos. Existía la prohibición expresa de agitación y cigarros. Nunca antes me había visto fumar. Me acerqué a su cama con el cigarro entre los dedos. Le di un beso en la frente (p. 19).

Si en principio el padre había sido literalmente herido de muerte, durante la estancia en el hospital el hijo le había dado una muerte simbólica. En una escena anterior, cuando el joven está a punto de dejar su ciudad, lo sorprende “la repentina aparición de mi padre en la terminal de los autobuses: me regalaba unos chicles poco después de que mi madre pusiera en mis manos el boleto del viaje” (p. 14). Ahora, en el hospital, ese trato de chiquillo se revierte: ahora es el hijo el que asume el papel del adulto, del responsable: del padre. Es el que fuma, el que supervisa, el que da el beso en la frente. Complementariamente, el reconocimiento físico contribuye a hacer patente el relevo: el narrador ya no es el joven que se va de casa, sino el padre que, como el suyo, abandona el hogar, no emocional sino físicamente, e impondrá con él la misma distancia que antes había establecido el padre, a quien sustituye, cuyas funciones parece absorber. Esa segunda ruptura, con la figura paterna, una vez que es definitiva, le permite al joven protagonista separarse plenamente de Tijuana.

La última separación ocurre en un plano más personal, íntimo, para el narrador. Una vez cercenados los vínculos, no demasiado sólidos tampoco, que lo unían a su ciudad natal y al hogar familiar, puede establecerse en Hermosillo e intentar generar algún lazo con el territorio. Si en Tijuana no logró formar parte de las pandillas juveniles que pululaban en la ciudad fronteriza, en Hermosillo lo intentará en la infantería del Servicio Militar Nacional, al que se incorporará en calidad de “anticipado”, es decir, un año antes del momento en que tendría que hacerlo (pp. 17-19, 23ss). Esta premura por incorporarse a la milicia equivale a la urgencia del personaje por dejar atrás una atmósfera que le resulta cuando menos insatisfactoria. Y ello implica un desprendimiento brusco, tajante, de su propia adolescencia. Al menos en la intención. El mismo Campbell explica que ello “significó una anticipada, prematura y brusca incorporación a la vida adulta” (2007, p. 104), y no sólo al servicio militar.

Y, como se dijo, aun cuando la intención del joven protagonista haya sido cortar de tajo con una juventud que no le trajo demasiadas satisfacciones, el proceso no sería tan sencillo: extrañaría a su hermana Laura, y a las funciones a veces maternas que ella desempeñaba, al llamar por ese nombre a una mujer que le practicaba unas curas luego de haberse cortado el brazo durante una encomienda del servicio militar (2008, p. 22). Las raíces que se pretende cortar mediante el desapego son, pues, más fuertes y más profundas que aquéllas que se pueden cortar mediante la distancia física o geográfica.

De esto último dará constancia la escena final del relato.

El joven, al cabo de su participación en un desfile militar, ve a su madre a la distancia, que ha viajado a Hermosillo para convencerlo de que vuelva Tijuana. “He estado pensando que te vengas conmigo”, argumenta. “No sé qué haces aquí. Allá puedes seguir estudiando, en San Diego. Tus hermanas... ahora que ya se han ido. Tu papá... No sé qué hacer en la casa. [...] Allá puedes seguir. Allá hay todo. Pronto te vas adaptando otra vez. [...] Gordo, no tengo a nadie”. Luego de un silencio prolongado, el narrador sólo responde, como una sentencia: “¿Quieres más té?” (pp. 26-27). La escisión es completa. Con ese rechazo a la madre, a la figura materna y a lo que ella simboliza, la protección, el joven recluta declara su propia independencia, el rompimiento con su juventud, con su etapa formativa. La triple separación se ha completado: del hogar, de la ciudad, de su infancia.

Pero este fin de una etapa no lo es sólo para el protagonista, sino también para su madre, que, a diferencia de él, no busca una ruptura, sino asirse a una era que parece estarse disolviendo: la de la vida en familia, justo de la que el narrador pretende desvincularse. Para ambos, esta separación, este tránsito de un estadio a otro de la vida, buscado por uno y resistido por la otra, representará una especie de pérdida: para el narrador, de la juventud; para la madre, de lo que ella durante mucho tiempo entendió por felicidad.

Pero el narrador, a pesar de haber logrado su propósito, no parece estar realizado ni jovial, justamente porque el desapego afectivo tiene sus procesos y etapas. El propio Federico Campbell explica, a propósito de la separación del protagonista y su madre, que se trata de “la historia de una separación necesaria y dolorosa —como todas las separaciones amorosas—” (2007, p. 104); sí, es una separación amorosa de la madre, pero también de la ciudad natal, y también del padre, que siempre lo rechazaron, a pesar del afecto que el narrador sentía por ellos. Y a esta separación dolorosa, este fin de una era, que se opera a través del triple desprendimiento descrito, sucede un duelo. Se trata de la tristeza o depresión reaccional, de la que hablan tanto Starobinsky como y Lôo y Gallarda, que es consecuencia directa de un acontecimiento que se identifica como una pérdida y que, para Freud, no es patológica.

El cierre de “Anticipo de incorporación” no es especialmente festivo: nos muestra al hijo despidiendo en la central de autobuses de Hermosillo a la madre, que se vuelve a Tijuana.

—¿Vendrás a verme cada vez que puedas?

—Siempre —silencio. [...]

La encaminé al andén de Tres Estrellas de Oro.

—Y ya no seas tan flojo —me dijo—. Levántate temprano. [...]

Ni una palabra más. Subió y fue a sentarse en uno de los asientos del fondo, sin mirarme. Alcé la mano, pero no logré distinguirla tras la ventanilla polarizada.

Salí de la terminal con las manos en los bolsillos y la caja de zapatos [que le había dado su madre] bajo el brazo. El autobús viró hacia las afueras, sobre la tierra amarilla, húmeda, entre el polvo que se levantaba, evaporado; se hundía a lo lejos, ronroneante, en la carretera. Y me fui caminando por la calle Garmendia (2008, pp. 27-28).

La pérdida, aun cuando se presenta bajo la forma de una renuncia, sigue siendo una pérdida. “Anticipo de incorporación” nos muestra el proceso de desprendimiento del narrador protagonista con respecto de su juventud, su ciudad natal y su núcleo familiar, un proceso relativamente sencillo en términos procedimentales, en tanto implica subirse a un autobús e irse lejos de los asideros de la infancia, pero complejo en términos emocionales, pues implica

distanciarse de seres y lugares por los que se desarrollaron, por decir lo menos, sentimientos de afecto y apego.

Para la madre, en cambio, no fue esto una renuncia, sino un proceso hasta cierto punto natural (los hijos se van), pero prematuro, para el que no estaba del todo preparada. Para ella, el hijo que ha decidido irse es el único anclaje que le queda para conservar su vida familiar: las hermanas se han ido y el marido, el padre del protagonista, había descuidado la dimensión doméstica y familiar de su vida aun antes del episodio que lo llevó al hospital.

La sensación de tristeza aparece por partida doble: desde la perspectiva del protagonista y desde la de su madre, y se hace patente especialmente en la despedida definitiva, que cierra el relato con un ritmo semilento, sensación que prevalecía desde la conversación previa, llena de súplicas, silencios y evasiones. Las separaciones y su proceso, su seguimiento, la asistencia a su nacimiento, evolución y concreción, son catalizadores de esa tristeza, que no llega a ser nostalgia (porque no parece haber una añoranza ni haber pasado suficiente tiempo como para que esta aparezca) ni depresión (en tanto no parece afectar mayor ni sistemáticamente el desenvolvimiento de los personajes en su cotidianeidad), aunque en algún momento podría desarrollarse para ser cualquiera de ellas. Tampoco es melancolía, pues su origen está definido: la separación que equivale a una pérdida. “Anticipo de incorporación” parece ser un relato en el que la tristeza que se asoma es reaccional, con una causa identificada, concreta, y un proceso de duelo subsiguiente, que se inicia justo donde termina la narración.

¿Cómo es, entonces, un estado anímico decaído de orden patológico, que interfiere con la funcionalidad del individuo? “Los Brothers” parece proveernos de un terreno fértil para el análisis. Este relato se inicia con una pérdida, una ruptura amorosa. El narrador protagonista y su pareja, Laura, deciden separarse (p. 29), tras lo cual es normal que el protagonista, como

el de “Anticipo de incorporación”, pase por un periodo de duelo que le ayude a asimilar el episodio y le permita un retorno a la normalidad. Eso ocurre un sábado, día que quizá le haya permitido a Laura abandonar el departamento que compartían y establecerse con cierta calma en un nuevo espacio; para ese momento, refiere el narrador, “muy poco nos hablábamos ya” en lo que define como una “desafortunada convivencia” (p. 29). La separación, pues, era natural, esperada, previsible, aunque ello no necesariamente la habría de hacer menos dolorosa. Resulta quizá comprensible, pues, que un estado de ánimo bajo haya acompañado al protagonista no sólo en el momento de la ruptura, sino también en la última fase del deterioro de la relación, o desde el inicio mismo del proceso.

La tristeza esperada por la ruptura no *es* necesariamente una depresión, pero si el estado anímico decaído, como se ha establecido, es crónico y deriva en disfuncionalidad que afecta el desempeño cotidiano de la persona, entonces sí podría considerarse una depresión. Ésta, pues, tal vez no sea producto de la ruptura en sí, sino del peso emocional que supone mantenerse dentro de una relación disfuncional, que ha llegado al punto de una casi total incomunicación, según refiere el narrador. Su término, a mediano o largo plazo, puede ser un alivio, pero a corto plazo es una pérdida.

Ahora, ¿el personaje se ve afectado en su desempeño cotidiano? “A la mañana siguiente, luego de haber dormido mucho más de lo necesario, pasé a la pizzería de al lado con ganas de tomarme un café negro y despabilarme, así, definitivamente” (p. 29). En el cuento se especifica que ese día era domingo, de modo que la dormitación prolongada no afecta propiamente el desempeño laboral o académico del personaje; sin embargo, éste reconoce que esto no es algo normal. Esa anomalía en su comportamiento puede derivar en disfuncionalidad.

Otro indicio de afectación aparece enseguida. El mismo Campbell había definido a la depresión como la incapacidad de gozar o de sentir placer, de apreciar algo que antes lo causaba;

la anhedonia habría de ser, pues, uno de sus indicios, el “desinterés, a la dificultad para el placer, a una baja de la sensibilidad para apreciar la vida o gozar algunas manifestaciones del arte como la música y asimismo la capacidad para concentrarse. La depresión es dispersión, disolvencia: [...] una fuerza centrífuga que se dispara hacia la nada” (Campbell, 2007, p. 9).

En “Los Brothers”, el protagonista refiere, ante el avistamiento de un antiguo conocido, coterráneo, tijuaneño: “No me entusiasmaba en nada la posibilidad de hablar con alguien, pero el encuentro parecía ineludible. Sin hacer nada por disimularlo me concentré en la desabrida pizza que acometía desganadamente al tiempo que pensaba en lo que los navegantes llaman *collision course*: un curso o trayecto de colisión o choque inevitable (Campbell, 2008, pp. 29-30).

El desgano, el desinterés, la falta de entusiasmo por prácticamente todo, la ausencia de la capacidad de goce dominan al protagonista, que no hace nada por evitar situaciones displacenteras ni por procurarse algún principio, si no de goce, al menos de comodidad. Si bien esto puede no ser definitivo en cuanto a la disfuncionalidad social, por ejemplo, del individuo (que puede ser algo inherente a un carácter tímido), una descripción de su hábitat se ofrece al final del relato: “Volví a casa: la cama distendida, los trastos sucios en la cocina; fragmentos de cascarón de huevo pegados en la pared, secos” (p. 38). Hay indicios de que ese descuido en el ámbito doméstico no es algo nuevo, en especial por el estado de los cascarones de huevo, que no parecen haber sido quebrados hace poco (y definitivamente no ese domingo). Si los demás no son, ése sí puede ser un indicio de afectación en el desempeño cotidiano del individuo, consecuencia de un estado de ánimo decaído.

Además, el mismo relato nos ofrece otro elemento, más estético que conductual. Jean Starobinski, a propósito de la poesía de Pierre Jean Jouve, señala que la atmósfera física, la meteorología y los paisajes no son simplemente decorativos, sino que esos elementos se

desplazan del entorno de la obra al plano interno del yo lírico. “Este desplazamiento”, indica Starobinski, “significa una extensa transformación del sentido de las imágenes: éstas, expresadas en otra atmósfera psíquica, se organizan según otras leyes” (2016, p. 476); es decir, no tienen propiamente una incidencia en la acción ni contribuyen a definir la estética de la obra o a darle verosimilitud, sino que configuran “paisajes del alma” (p. 477). Así, “lo objetivo y lo subjetivo no aceptan discriminación alguna”, sino que se imbrican en un solo continuo, y así un conjunto de elementos que podrían limitarse a tener una función netamente contextual o decorativa deviene “fenómeno del alma elevado a categoría cósmica” (p. 475).

Si en Jouve, según Starobinski, las tormentas, los colores azul pálido del cielo y rojo del camino, la inmensidad de los árboles, el verano lluvioso y los tonos cobrizos de las nubes evocan desasosiegos en el alma del yo lírico de los poemas incluidos en alguna edición de *Monde désert*, y se pueden entender como “sentimientos materializados” (*idem*), en “Los Brothers” de Federico Campbell el paisaje de la Ciudad de México opera también como una analogía de los sentimientos del narrador:

Era un domingo muy nublado. Casi toda la ciudad se oscurecía por el norte. No se podía saber, no obstante, si llovería o no. Nunca se sabe. [...] Las nubes más cargadas y negras que no muchos minutos atrás había visto encima de casi todos los edificios empezaban a desplazarse dejando un hueco no muy nítido hacia la parte norte de la ciudad. No alcanzaba a ver la cordillera que rodea el valle, pero la imaginaba (Campbell, 2008, pp. 29, 31).

Menos lírico y más concreto que Jouve, Campbell también recrea una atmósfera interna a través de elementos paisajísticos. Mientras en Jouve —según la lectura de Starobinski— el yo lírico se siente abrumado por paisajes inconmensurables, majestuosos, en Campbell los nubarrones grises y pesados, más bien cotidianos, parecen ser una analogía del alma del narrador: gris, pesada, quizá hasta de plomo, como la del Romeo shakespeariano.

Mientras el narrador y su coterráneo, Eligio Villagrán, planean un viaje relámpago a Tula, Hidalgo, el narrador siente que el cielo se despeja: el viaje es, entonces, también una esperanza de que su estado de ánimo mejore, de que conforme el viaje se concreta las nubes se despejen tanto del cielo como de su alma. El narrador no ve la colina despejada, pero así la imagina, como imagina que estará su alma al cabo y durante el viaje.

Sin embargo, la realidad sería otra. Ya dejada atrás la Ciudad de México, “Recuperamos la ruta de la carretera a Querétaro. Al fondo, en un punto de fuga indiscernible y cambiante, las nubes avanzaban espesas en dirección contraria a la que nosotros llevábamos” (p. 32). La alegría o el sosiego, el antídoto para lo que acaso comenzaba a ser una depresión, no lo encontraría en el viaje. Tampoco en Tula, donde el paisaje no parecía particularmente alegre: caserones de lámina y oscuros, parsimonia entre los pobladores, una “tierra plomiza”, una atmósfera pulverulenta, una pestilencia en el ambiente (pp. 32-33). La imagen turística e idealizada de los famosos Atlantes se desvanece ante la descolorida realidad de la ciudad. Al dejar la ciudad a fin de emprender el regreso tras un viaje fallido, la perspectiva no mejora:

El terreno se definía plano por todos lados, terso y amplísimo, horizontal, como una laguna seca. Yo creía que los valles eran hondonadas inmensas, desfiladeros con mesetas aisladas en el fondo, rodeadas de montañas, tal vez por la V de valle o por aquello de qué verde era mi valle si se contemplaba desde arriba. El caso es que a lo lejos se perdía el horizonte o se nublaba, una especie de pampa circular. Al margen de la carretera corrían caminos de terracería que curveaban hacia el monte. El cielo volvía a ennegrecerse (pp. 34-35).

La desolación del paisaje, la decepción de la realidad en contraste con la expectativa, pintan también el alma del narrador, que también vuelve a ennegrecerse. Ahora sí, como en Jouve, la naturaleza, en la extensión que la geografía le permite, aparece en toda su vastedad, amplitud y desolación ante el narrador, que se siente abrumado por ella, diminuto. Sin embargo, “No se decidía del todo la tormenta” (p. 38), el narrador todavía resiste, se contiene: apenas

unas gotas hacen necesario activar intermitentemente los limpiaparabrisas. No hay en el relato una lluvia feroz, pero al final el narrador se derrumba, como si él mismo se deshiciera en agua.

Los indicios de estados anímicos decaídos no aparecen solamente mediante analogías paisajístico-decorativas o en la falta de ánimo del protagonista, y el viaje no fue precisamente exitoso sólo por las condiciones meteorológicas. La dispersión, como se ha visto, es otra de las características que Campbell atribuye a la depresión. La falta de concentración o de interés, la fácil distracción, la diáspora de ideas, así como la inacción, el dejarse llevar hasta por la corriente más endeble del río menos caudaloso, son, para Campbell, comportamientos propios de quien no está exactamente en su mejor momento anímico, y tal es el caso del narrador protagonista de “Los Brothers”.

Si ya una vez se había entregado a la catástrofe (al encuentro poco deseado con su paisano, que tachó de inevitable), lo veríamos pronto incapaz de poner atención a los acontecimientos que ocurrían en su entorno inmediato. A mitad de la conversación con Villagrán, el protagonista, que había dicho de él minutos antes que “Hablabo compulsivamente, no escuchaba, monologaba con [...] frenesí” (p. 30), dice ahora de sí mismo: “Mientras Eligio hablaba pensé que no era él quien no sabía escuchar: yo mismo le ponía enfrente una mirada de atención, un interés perfectamente fingido, como un escucha piloto automático, que me daba la oportunidad de vagar con mis pensamientos impunemente y por otra parte. No hilvanaba con exactitud lo que me decía” (p. 31).

Esa incapacidad para concentrarse no será sólo coyuntural, debido a la plática de Villagrán, sino sistemática. En otro momento, ya iniciada la travesía hacia Tula, una apatía profunda, que él denomina “pereza o falta de interés”, lo orillaba a abstenerse de preguntar por una calle o unas instalaciones que habían llamado su atención, o de seguirle la plática a Villagrán (pp. 32-33). Y cuando lo hacía, sus intervenciones eran escuetas, fallidas,

inconexas, como las del personaje de “Anticipo de incorporación” al hablar con su madre sobre su posible regreso a Tijuana:

Sobre un promontorio se alineaban varias columnas. Y luego las alargadas figuras, mucho más altas de lo que las imaginaba: los Atlantes.

—¿Una casa semiconstruida? —le pregunté.

—Eran dos casas, por las afueras de Tijuana. Abandonadas [...] Sin pintar, las paredes de concreto. Y eran, decían, de unos camaradas muy conocidos allí, que estaban en la cárcel de Tijuana, por eso no las habían terminado de construir. Eran de unos hermanos, contrabandistas. Los Brothers, les decían.

—¿Burros o mafiosos?

—De todo, le hacían de todo. Muy gruesos.

—Oye, no nos vaya a agarrar la lluvia... más adelante.

—Total... (p. 34).

Y en otro momento, poco después, le habla, de la nada, sin vínculo alguno con lo que habían estado platicando, de un sistema de orientación japonés que basado en la posición de los números en la carátula del reloj: “Al frente son las 12”, le dice a Villagrán, “a mi izquierda las 9, a la derecha las 3. Y atrás, claro, las 6. Por ejemplo, aquí, como a las 2, tenemos que doblar hacia Pachuca...” (p. 35), mientras su compañero de viaje parece no atenderlo.

El comportamiento errático del protagonista parece tener efecto en la conducta de Villagrán. Al final del recorrido, el diálogo era cada vez menos fluido, y la despedida, sin ceremonias y sin intento de reencuentro:

Seguimos sin detenernos hacia el sur. Pocos autos circulaban a esas horas por la carretera.

—Y es que le hicimos algo más que asustarlo.

—¿A quién?

—Al tipo.

—Ah.

Más de una hora después nos reintegramos a la ciudad por la entrada de los Indios Verdes. Eligio hablaba menos que antes. No se me ocurría decirle nada.

—Y es que le hicimos algo más que golpearlo —dijo, poco antes de que lo dejara en una esquina en el centro (p. 38).

Antes de instalarse definitivamente en casa, el protagonista pasa nuevamente a la pizzería, a pedir café y una rebanada de la misma pizza desabrida que había probado en la mañana, y que ahora califica de “rancia” (p. 39), como si todo le diera lo mismo, como resignándose a su incapacidad para disfrutar de las cosas. Después, en la noche, en su cama, se dejaría vencer.

Un resabio de esta dispersión que abrumba al narrador se encuentra también en el título del relato, “Los Brothers”, referencia a una de las anécdotas que compartieron él y Villagrán durante el recorrido, y que poco tiene que ver con la anécdota central del cuento. Quizá el título del cuento es un intento de establecer un vínculo de hermandad entre el protagonista y su copiloto, de igualarlos con los bandoleros de la anécdota que cuenta Villagrán. Pero un intento fallido, como los del protagonista por encontrar un alivio a la depresión que parece invadirlo poco a poco, por todos sus flancos.

Finalmente, “Insurgentes Big Sur”, el último relato de la cuarteta tijuana original, ofrece destellos de lo que puede entenderse, según la propuesta aquí esbozada, como melancolía. Pero no solamente. También hay en él tintes de nostalgia.

“Insurgentes Big Sur” es un relato contemplativo, en el que la anécdota, muy vaga, cede lugar a las reflexiones del personaje. Un poco en la línea de “Tijuanenses”, aquí el narrador protagonista —una voz común a todos los cuentos de esta colección de Campbell, incluidos los dos relatos añadidos en 2008— recuerda el momento en que dejó Tijuana para establecerse en el D. F., “en enero de 1960” (p. 202), y cómo había idealizado la capital mexicana. Confiesa que dejó su terruño norteño para “hacerse de mundo” y “Para conocer México. Para ver qué era esa ciudad de la que tanto y con tanto amor hablaba Pepe Alvarado en *Siempre!*, cómo pintaba el pueblo grandote de Efraín Huerta en sus poemas, qué tan neoyorkina era la urbe de Ixca Cienfuegos y Gladys García, los personajes de *La región más*

transparente [de Carlos Fuentes]” y para poder desplazarse a las costas del Sur y del Este del país (pp. 201, 202).

La imagen que el protagonista tenía de la capital mexicana estaba mediada por la prensa y la literatura, pero también por el cine de Luis Buñuel y Julio Bracho, las revistas de espectáculos y de contenido erótico, las funciones de lucha libre. Ello había configurado una idealización de la vida en la capital que lo motivó a desplazarse hacia ella. Una llama del espíritu romántico temblequea en el espíritu del narrador protagonista. Y el afán de idealización de lo remoto (tanto en el tiempo como en el espacio) es, si no el principal, uno de los principales motores del espíritu romántico (*Cfr.* Bousoño, 1981; De Paz, 1992; Berlin, 2000; Safranski, 2009).

El aventurero de “Insurgentes Big Sur”, pues, parece sufrir un desencuentro al entrar en contacto con la realidad: la ciudad de México no es lo que esperaba. Peor aún, no logra identificarse con ella, como esperaba hacerlo, toda vez que no logró hacerlo con su Tijuana de origen.

Como al protagonista de “Tijuanenses”, la falta de arraigos territoriales, de anclajes identitarios con respecto de un territorio, lo abruma. Esa sensación de falta de pertenencia, que lo ataca no con respecto de la adolescencia sino de la madurez, cataliza el carácter contemplativo y melancólico del personaje, que habla de sí mismo en tercera persona: “A la vuelta de cuarenta años, con más de la mitad de su vida consumida en México, [uno] empezó a sospechar que en algún tramo del camino cometió un error de navegación sentimental. Nunca hizo suya la ciudad. Nunca sintió que le pertenecía ni que perteneciera a ella. [...] esa nostalgia fuera de lugar que consiste en extrañar lo que nunca se ha tenido” (p. 203).

A diferencia de lo que ocurre con “Tijuanenses”, el personaje de “Insurgentes Big Sur” no añora un episodio concreto del pasado (de su pasado), sino una posibilidad, algo que nunca ocurrió y que, quizá por un instante, estuvo en sus manos. Añora tanto la ciudad que idealizó como la relación que habría de establecer con ella. Añora una utopía. Añora el mito. Aspira

a relacionarse con una ciudad, con Tijuana o la Ciudad de México del mismo modo en que lo hicieron “[James] Joyce con Dublín, [Julio] Cortázar con París, Stendhal con Milán, [Truman] Capote con Manhattan o [Pier Paolo] Pasolini con Roma, [mediante] un lazo, una complicidad, un enamoramiento perdurable, una pasión” (p. 203) que él mismo ha sido incapaz de desarrollar con ninguna de las dos. La aspiración no rebasa el estatus de ensoñación, pero tampoco parece que mortifique desgarradoramente al narrador protagonista del relato, sino que queda más bien como una ensoñación malograda: “uno (ninguno y cien mil) se había quedado entre la provincia y la capital: no era del DF ni era de Tijuana. Se había quedado paralizado en una tierra de nadie de la literatura en la que no se sabía qué era más falso, si lo tijuanaense o lo capitalino” (p. 204).

Aquí el estado anímico decaído no procede de una pérdida ni de la añoranza de un pasado, ni constituye un conjunto de actitudes que afectan el desempeño cotidiano del protagonista, sino simplemente parece ser una manera de ver y entender el mundo y su papel y relación con él, más próximo a la fantasía que a la realidad. El estado melancólico en que el narrador se sumerge mientras contempla la avenida Insurgentes Sur desde un bar (p. 206), y la lectura del libro de memorias *Big Sur y las naranjas de Jerónimo Bosch* de Henry Miller, le permiten fantasear sobre otros posibles derroteros por los que su vida se pudo haber conducido y explorar su propio pasado, que, quizá por influjo de la lectura, ahora parece tener algo de paradisiaco por exótico y provinciano: “Era más factible que [...] tuviera [más mundo] un novelista de provincia, aunque allá le sobrara mundo y le faltara oficio” (*idem*). Idealización, contemplación y ensoñación son tres actitudes del protagonista con respecto a su pasado, su presente y su futuro que permiten afirmar que el estado anímico en que se encuentra es más cercano a la melancolía, aunque haya también en el relato tintes nostálgicos, en tanto rememora su Tijuana de origen (pp. 201-203), y de tristeza, al hacer lo propio con

las pérdidas humanas, culturales, urbanas y simbólicas que representaron los sismos de septiembre de 1985 (p. 205ss).

Los posibles yoés en que se fragmenta la mente del narrador hacen eco en la fragmentación pirandelliana de la personalidad, aunque con menos neurosis. El narrador de “Insurgentes Big Sur” ve cómo se le van de las manos posibilidades de haber sido algo que no es, sueños que encuentra frustrados o al menos cada vez menos alcanzables y empieza a cuestionar su propia identidad, en función de su realización y un arraigo que no se alcanza a concretar. Por su parte, el Vitangelo Moscarda de *Uno, ninguno y cien mil* de Pirandello siente que también pierde su yo, al descubrir que no es visto ni reconocido por la gente que lo rodea y con la que convive cotidianamente de la misma manera en que él se percibe y se cree uniformemente percibido.

Repito, creía aún que ese extraño era uno solo, uno solo para todos, igual que creía ser yo uno solo para mí. Pero pronto mi terrible drama se complicó con el descubrimiento que los cien mil Moscarda que yo era no sólo para los demás, sino también para mí, todos con este único nombre de Moscarda, feo a más no poder, todos dentro de este pobre cuerpo mío, que también era uno, uno y ninguno, ¡ay!, si lo ponía delante del espejo y lo miraba fijo e inmóvil a los ojos, aboliendo en él todo sentimiento y toda voluntad (Pirandello, 2016, p. 25).

Conforme esta idea de la falta de identidad unificada en torno a sí mismo va poseyendo la imaginación de Moscarda y se fragmenta en cien mil yoés, la razón del personaje se diluye.

En ambos casos, el de Campbell y el de Pirandello, aunque por caminos distintos, el sentido del yo se pierde, uno por falta de asideros identitarios y otro por exceso de ellos.

El texto que redondea la entrega original de *Tijuanenses* es *Todo lo de las focas*, originalmente publicado como una novela independiente. Esta novela, fragmentaria, ha sufrido diversas revisiones de edición a edición, que suponen cambios que van desde detalles estilísticos, sintácticos y de precisión o vaguedad en alguna descripción (cosa que también

ocurre con *Pretexta*, como se señaló en su momento), hasta un replanteamiento en su estructura o el cambio de nombre de un personaje. En su primera edición, la novela estaba integrada, como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, por fragmentos de extensión irregular, cada uno de los cuales relataba un episodio de la historia, cuya secuencia no era cronológica. Aunque esta disposición y el orden correspondiente no se alteraron en ediciones posteriores, sí se dividió a la novela en capítulos: diecisiete para la edición de 1989 (criterio que se siguió para las ediciones de 1996 y 2014) y veintinueve para la de 2005 (capitulado que sobrevivió en la edición de 2008); en ambos casos, cada capítulo conserva en su estructura varios fragmentos de distinta extensión, y rara vez uno solo (aunque esto último es más frecuente, obviamente, en las ediciones que optan por dividir la novela en veintinueve capítulos). Adicionalmente, en la primera edición de *Todo lo de las focas* (1982b), como se ha señalado ya (*vid supra*, pp. 29, 50), el personaje femenino recibe el nombre de Emily, y a veces se le llama Milly, como diminutivo; sin embargo, Campbell se decidió finalmente por el nombre de Beverly para ella, y es así como aparece en todas las ediciones posteriores, e incluso en un adelanto de la novela publicado en 1978.

Todo lo de las focas cuenta el idilio, malogrado y no tan breve —de algunos años (Campbell, 1989, p. 97)—,²² entre un joven tijuanaense y Beverly, una mujer de origen estadounidense que visitaba Tijuana con alguna regularidad, que se habían conocido durante la adolescencia de ambos. El contexto es la Tijuana de la década de 1920, cuya economía floreció gracias a los negocios nocturnos y la venta de alcohol a turistas extranjeros,

²² Las citas de *Todo lo de las focas* utilizadas para esta investigación provienen de la versión incluida en la primera edición de *Tijuanenses* (1989), pues es la primera en la que convergen los criterios que consideramos relevantes para el análisis de la obra, principalmente el nombre del personaje femenino, la división de la novela en capítulos y la puntuación del final.

generalmente estadounidenses, durante la Prohibición, y los años que siguieron a ésta, cuando la orgía perpetua comenzaba a desinflarse.

La historia es narrada desde la perspectiva del hombre, cuyo nombre no se revela nunca, que aparece como narrador protagonista: una perspectiva y una voz similares a las del resto del conjunto *Tijuanenses*. Desde el inicio de la novela, en dicha voz se advierte un tono de desánimo y desinterés por todo lo que le rodea, una relación con el entorno muy parecida a la del cuento “Los Brothers”:

No siento diferencia alguna entre una ciudad y otra. He llegado a lugares en que jamás estuve y me conduzco como si allí hubiera transcurrido toda mi vida. La arquitectura de las casas, las calles estrechas o anchas, nada me dicen. Tal vez sólo el movimiento de la gente y los autos me aturda, me haga divagar de un sitio a otro sin rumbo preciso. Todo me da igual. Poco a poco distingo menos los rasgos propios de las cosas y casi todas las tardes termino por entregarme a dormir, despertar y, naturalmente, no hablar con nadie. Me he concedido treguas, lapsos en los que pospongo o logro mantener ocultos mis deseos. Soy el centro del mundo, el espejo: nada importa, todo existe en función mía, cuando duermo desaparecen las cosas, la tierra deja de girar y de desplazarse por el universo (p. 11).

Desde el íncipit, “Todo lo de las focas” se anuncia como una novela del desánimo, entendida así a partir del discurso del narrador, desde el cual, según lo establecido por Lambotte, es posible distinguir a lo melancólico de lo depresivo. Las referencias a la indiferencia ante la vida, su entorno, sus intereses, serán recurrentes en la narración: con frecuencia, y en distintas circunstancias, el narrador dirá “todo me da igual” (pp. 99, 124), especialmente durante las ausencias de Beverly, pero también será presa de la indiferencia y la parsimonia en compañía de ella (p. 33).

El narrador protagonista parece, así, tener una inclinación natural hacia el estado de ánimo decaído, que no necesariamente depende de circunstancias externas, y él no parece identificar conscientemente un punto de inflexión en su vida en que esa proclividad se haya

iniciado. Es esto lo que Lambotte llama el discurso del melancólico y que Starobinski define también como una inclinación natural hacia la contemplación. He ahí, como en “Insurgentes Big Sur”, la melancolía. El sujeto melancólico, dice Lambotte, “no puede a su mal, a su depresión, a su anestesia psíquica, encontrar un origen. [...] Darle un punto de origen, aunque sea fantasioso, permite el sujeto depresivo construir un relato: ‘Desde que me ocurrió eso, estoy así’. [...] Del lado del sujeto melancólico, parece que no hay algo así desde el principio, [...] no parece poder descubrirse un punto de origen” (2008, p. 2).

Igualmente, Lambotte identifica con la melancolía tanto el desinterés generalizado por todo como con una especie de narcisismo, en el que el sujeto entiende la totalidad de su entorno desde su perspectiva, es decir, que las cosas son sólo como él las entiende y percibe, y que él mismo es el referente a partir del cual ha de comprenderse y descifrarse el mundo: su propia medida de todas las cosas, para decirlo pitagóricamente.

Entre los síntomas de melancolía más frecuentemente observados, además de la inhibición, la negatividad generalizada y la autodesvalorización, se encuentra, más comúnmente, el desinterés por el mundo y por uno mismo. [...] “Nada me interesa, y además, no hay nada por lo que valga la pena interesarse, sea lo que sea”. [...] Desprovista de todo alivio, la realidad del sujeto melancólico aparece nivelada, plana, desesperadamente neutra, hasta el punto de que todos los objetos se yuxtaponen sin que ninguno de ellos adquiera más valor que el otro (p. 7).

El mundo es, pues, una imagen, un reflejo del melancólico, que, entiende Lambotte, es también una forma de narcisismo (pp. 7-8), pues el melancólico se equipara a sí mismo, se iguala, con el mundo: entiende que el mundo no es interesante porque él no es capaz de interesarse por nada.

Esta es una peculiaridad sistemática del narrador protagonista de la segunda novela de Campbell, a través de cuya voz conocemos la historia, claro, únicamente desde su perspectiva, sus referentes y su visión del mundo.

Ese tono dominará la narración, en la que se observa otra de las características que Lambotte atribuye al discurso melancólico, que es la incapacidad (o aparente incapacidad) de construir un relato estructurado: “al sujeto melancólico le resulta bastante difícil construir un relato: son pedazos de historia que podemos escuchar, fragmentos sin más relación unos [con] otros” (1996, p. 3).

En efecto, la narración en *Todo lo de las focas* es fragmentaria: no se cuenta la historia de principio a fin, linealmente, sino que se deja en el lector la responsabilidad de reconstruir la historia a partir de los fragmentos dispersos que va soltando, capítulo a capítulo, el narrador. Esto constituye, desde luego, una estrategia narrativa que, al igual que en *Pretextas*, permite ir armando las piezas del rompecabezas conforme avanza la lectura hasta que al final se tiene el panorama completo de la trama —el “efecto de conjunto” de Federico Campbell que Tomás Martínez Gutiérrez devela justamente en *Pretextas*—, pero además habla del carácter disperso del narrador. Mientras que esa fragmentariedad en *Pretextas* es responsabilidad de varias voces, en *Todo lo de las focas* la lleva una sola: la del narrador protagonista. No sólo la estructura de su relato es dispersa, sino que él mismo se permite varias digresiones y divagaciones históricas, urbanas o personales, y es reiterativo en algunas escenas y evocaciones, que narra dos o más veces (un poco a la manera de *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, con la diferencia de que en la novela de Elizondo el narrador es extradiegético y explora el funcionamiento de la memoria del doctor Farabeuf).

A esto se ha de sumar también el hecho de que no toda la novela está narrada en el mismo tiempo verbal. Algunos episodios, aquéllos que refieren acciones concretas, se refieren en pasado (o en copretérito; en todo caso, es claro que se relatan acciones terminadas): “Después comimos nueces. Debíamos caminar con cautela al levantarnos y alcanzar la ropa esquivando las cáscaras de nuez. Ella se volvió sin decir nada. Me dio la

espalda y no nos volvimos a hablar hasta el momento en que dejamos pasar la tarde viendo cómo el mar empezaba a confundirse con la niebla y sentados en las sillas de lona” (p. 40). O bien: “Había unas rejas a mi alrededor. Tuvieron lugar varios interrogatorios. Alguien quiso atribuirnos tratos con los hospitales clandestinos de la ciudad y con una clínica rodante, remolcada por un auto, que recogía a sus clientes en la lejanía de las carreteras. Se pretendió relacionarlos con la casa de un rancho que también había sido señalada” (p. 104).

Otros episodios, generalmente en los que el narrador se refiere a sí mismo, están en presente: “Meto las narices en las páginas de una revista. Clavo los ojos en la sección de modas; me concentro en un párrafo como si en ese momento encontrara un eco correspondiente, [...] y luego me vuelvo hacia atrás y camino y veo materialmente dentro de mí mismo mis últimos dos o tres o cuatro años...” (p. 97).

Dado que el idilio con Beverly llega a su fin en algún momento, es perfectamente posible pensar que estos soliloquios en presente correspondan a una especie de falso presente narrativo, es decir, no corresponderían a un presente posterior a los acontecimientos relatados en la novela —especialmente aquéllos en los que se habla de Beverly también en presente—, desde el cual el narrador nos cuenta la historia, sino que son reflexiones *en presente* del narrador protagonista realizadas en distintos momentos de la historia que vamos conociendo a lo largo de la novela, un poco digresiones como las de Persio en *Los premios* (1960) de Julio Cortázar.

El discurso del narrador protagonista es, pues, heterogéneo en estos tres niveles: fragmentario en su relación de los hechos, disperso en la sustancia del discurso e inconsistente en el uso de los tiempos verbales y, por tanto, en las perspectivas temporales. Así, el artificio con que Federico Campbell construye el discurso del narrador protagonista de *Todo lo de las focas* se corresponde, pues, en algunos puntos, con las características que Marie-Claude Lambotte le atribuye al discurso del melancólico. A través de estas

características, netamente estructurales, del discurso, es posible encontrar en el protagonista de la novela a un sujeto de carácter melancólico, pero no únicamente a partir de ahí, sino a partir de otras características que la misma Lambotte señala: “la inhibición, la negatividad generalizada y la autodesvalorización” (2008, p. 7).

Estas tres características se manifiestan especialmente cuando el narrador protagonista habla de sí mismo, y quizá con más énfasis cuando se refiere a su propia relación con Beverly: se siente menos ante una mujer capaz de pilotar una avioneta.

El narrador protagonista reconoce, por ejemplo, su falta de audacia para intentar cosas nuevas, cosas incluso que parecerían simples, como apostar a ciegas en un casino. Esa acción, en apariencia sencilla, la considera propia de “hombres más audaces y menos cobardes que yo” y se refiere a la acción como un “peligro que no me he atrevido a asumir siquiera experimentalmente en ninguno de mis treinta años vividos a medias”, a lo largo de los cuales, en cambio, “lo único que lograba era meditar en mi condición pasiva y en mi torpeza vital, en mi exceso de precauciones y en mi miseria” (Campbell, 1989, p. 15). El narrador protagonista no se permite vivir experiencias nuevas, por simples que parezcan, por parecerle intimidantes o quizá ajenas a su naturaleza: atreverse a algo, a muchas cosas, es una osadía de la que no se siente capaz. Pero no siempre fue así: en su adolescencia saltó, con notable falta de éxito, a una piscina desde una plataforma, en un intento por pertenecer a algún gremio o pandilla juvenil: luego de su fallido intento de clavado, “Quienes estaban recostados en el pasto se levantaron rápido para no perderse ni un solo detalle, ni una oportunidad de mofarse, con la sonrisa y la baba a medias, y luego la carcajada total y estruendosa” (p. 53). Episodios así pudieron explicar el posterior carácter, reservado, del personaje, que prefiere pasar desapercibido a ser objeto de burla, como quizá desde entonces cree que puede serlo: “nadie

nos sigue a quienes andamos solos, pasamos, y en cierta forma somos invisibles” (p. 61), dice en un momento posterior

¿Pero seguimos hablando aquí melancolía pura? Al parecer, no.

Para la misma Marie-Claude Lambotte, el depresivo, a diferencia del melancólico, sí es capaz de identificar un momento a partir del cual su estado de ánimo mutó para fijarse como una tristeza sistemática: la dejadez del melancólico “nada tiene que ver con el hacerse cargo del sujeto depresivo que dice: ‘Desde que me pasó eso, estoy así’” (1996, p. 4). A esto hay que añadir la condición crónica y patológica de la depresión. Mientras la melancolía no parece afectar la funcionalidad básica del individuo, afectiva, social y profesionalmente, sino sólo definir una manera de entender y relacionarse con el mundo, la depresión, en tanto trastorno mental, sí afecta al individuo y le impide desempeñarse en su vida cotidiana con un mínimo de autosuficiencia.

Eso parece ocurrirle al protagonista de *Todo lo de las focas*. Es decir, a su natural inclinación o carácter melancólico parece sumarse una tendencia patológica hacia la tristeza, desatada por uno o varios acontecimientos, quizá en distintas etapas de su vida, que le impide insertarse en el contexto al que pertenece. Al episodio de la alberca se suma, por ejemplo, un profundo desarraigo que siente hacia la ciudad en la que vive, que no ve como suya, a la que, como el protagonista de “Insurgentes Big Sur”, siente que no ha podido integrarse (Campbell, 1989, pp. 15, 46-47, 52ss, 61), la imposibilidad de mantener una relación estable con Beverly (pp. 20-21, 27, 32-33, 81-83), y una conflictiva relación con el padre que aparece en varios momentos de la novela, sin aparente conexión con la historia principal.

El episodio de la alberca, por ejemplo, devino en una tendencia del protagonista al aislamiento, una actitud que él mismo reconoce y que aprende a apreciar, de alguna manera (pp. 18, 46-47). Ese aislamiento deviene, si no soledad, sí una tendencia a no buscar

compañía para sus actividades especialmente recreativas (pues no parece que en la novela el personaje ejerza otras), deviene un estilo de vida solitario.

Sobre sus paseos ciclistas hacia el aeropuerto donde después habría de avistar varias veces a Beverly, por ejemplo, dice: “Nunca invité a nadie conmigo. Me gustaba hacerlo solo. Con nadie compartía la alegría que me proporcionaba ese pasatiempo solitario. Era un espectáculo fascinante que me sacaba de mí mismo y me hacía olvidarme del tiempo [...] Este aislamiento le daba otro valor a mi curiosidad por salir a la calle, me permitía recuperar el deseo y ver con otros ojos” (pp. 13, 19).

El personaje parece, pues, reconciliarse con su condición solitaria, pues se ajusta bien a su temple melancólico... pero ello no quiere decir que no haya ahí también una forma de patología que, derivada de su inseguridad, su desvalorización, su miedo al ridículo, le impida integrarse de cualquier manera a su entorno, y establecer vínculos emocionales con otros seres humanos para, más bien, desarrollar relaciones de dependencia que transfiere, por ejemplo, de su cámara a Beverly. Por ello su relación con Beverly, aunque duradera e íntima, puede llegar a parecer demasiado fría.

En más de una ocasión el narrador protagonista dice que se siente desvalido sin su cámara.

Luego de la amputación de una pierna, uno cree que su cuerpo sobrevive completo. Sin embargo, cuando me separé de la cámara sentí que una parte de mí mismo se había desprendido. Caminaba hacia las lomas que circundan las ruinas del casino. Con la sensación de haber dejado algo atrás, de haber olvidado rasurarme o bañarme, volví apresuradamente sobre mis pasos, recogí la cámara y me la colgué del cuello una vez más (p. 60).

Y más adelante:

Vago uncido a mi cámara fotográfica. La siento como un instrumento de relación. Me parece que no puedo seguir viendo a nadie, a ninguna mujer, con el único, desvalido, pobre recursos

de mis ojos. De nada me sirve mi mirada desnuda: veo sin ver, veo sin aceptar la vida de los objetos, la palpitación incesante de la gente, sin conceder valor a la vida que pasa por la calle, al margen mío, en la que no he podido participar (p. 75).

La cámara opera, pues, según lo que René Girard entiende como objeto transicional: un objeto al cual el sujeto desarrolla un apego fuerte, pues ese objeto representa algo —una persona, una época, una etapa, un lugar— de lo que no se quiere desprender (Márquez Muñoz, 2005, pp. 58ss). Pero también es a través de la imagen fotográfica la única manera en que realmente puede retener a Beverly (Sontag, 2017, pp. 151ss). Es difícil no ver ese comportamiento, en un adulto, como el narrador protagonista de *Todo lo de las focas*, como enfermizo.

Aunque en principio el narrador no perciba esa separación, ese aislamiento, como una disfuncionalidad, en el fondo lo es, y en un momento parece cobrar conciencia de ello. Éstos son algunos rasgos de la enfermedad depresiva que se asoman en el discurso y comportamiento del narrador protagonista.

Beverly de alguna manera comparte el mismo carácter que el protagonista: también tiende al aislamiento y a la soledad. Un pasaje, probablemente el más lírico de toda la novela, da cuenta de ello: es un monólogo de Beverly, que ella recita después de que compartieran un helado, y que el narrador protagonista rememora.

allí, en ese lugar de búngalos y sombrillas para el sol ensartadas en la arena, caminaba yo y nadie más. Bastaba que me deslizara sobre las dunas, una extensión de arena en picada, más allá de la espuma y las rocas. Pude haberme tirado con la ropa puesta sin pensarlo. Estaba en medio de los médanos. Pronto sentí el agua hasta los tobillos; pero no era necesario mojarse siquiera la punta de los pies para que uno se diera cuenta de que la arena entumecía, a pesar del sol, a pesar del paso definitivo del invierno. Había muchas dunas, pendientes casi verticales. No sabía qué hacer y me desvestí. La playa estaba sola, sin un alma, muy sola. Me dejé ir cayendo hacia abajo enterrando los pies. A medida que descendía, la arena se volvía húmeda, hasta quedar mis pies ocultos en un charco. Nunca quise que vinieras conmigo porque entonces quería estar sola y no hablar con nadie. Empecé a desnudarme. Puse mi vestido sobre la arena en declive, un *palazzo* pijama anaranjado, muy bonito. Apenas se abultaba. Empezaba a tener frío; entonces con la camarita retraté el bulto que el *palazzo* pijama medio formaba con las pequeñas elevaciones de arena y en ese momento, aún con el fondo de seda blanca, un poco

desteñido, sentí que vestía una túnica griega antigua, y tomé las doce fotos del rollo a mi pobre y adorado vestido de anchas hombreras que no, no es cierto, no era un *palazzo* piyama. Estaba muy sola, y así me gustaba estar. Y ahora siento bajo mis pies esta parte del mar y siento la brisa: contemplo esta noche y este viento salado del que me apodero con los pulmones. Pero, de cualquier forma, debiste haber venido conmigo. Algún día iremos a conocer esos lugares. [...] ¿Pero por qué añorar algo que no conocimos? Me duele decírtelo, pero no puedes hacer nada por mí. Soy yo la que está mal. Hubo un momento en que ya no estaba contigo. Pero te juro que no es nada. No es aquello. No, no es eso. No puedo, no quiero creerlo. Hubo un momento en que dejé de sentir. Como una muerta. ¿Por qué nunca coincidimos? (pp. 35-36).

Ambos personajes comparten esa tendencia al aislamiento, a la soledad, a rehuir de la compañía que, sin embargo, parecen necesitar o buscar, y la misma tendencia a la contemplación pasiva del universo, al margen de casi toda participación posible en él.

Hacia el final del monólogo de Beverly, cuando ella dice “No es aquello. No, no es eso. No puedo, no quiero creerlo”, ¿es posible que el *aquello* a que se refiere y que se resiste a nombrar sea la depresión que la ha vuelto a visitar, que la orilla a rechazar todo contacto humano o social, a evadir su relación con el mundo? Tal vez no sea descabellado considerarlo. El narrador protagonista quizá nos dé, en otro momento de la novela, la clave, en un momento en que, tras su pérdida, la recuerda:

te imaginaría sola y podría presentir cada una de las cosas que harías allá, lejos, sola, cada mañana, cada tarde, durante todo el transcurso del día, y te ubicaría triste y deprimida quizá sólo porque de esa manera te reconocería de mi parte; o le daría otro sesgo a mis delirios y me diría que no, que jamás volverías a permitirte estar triste, porque no, nada más porque no debe ser, es malo y mientras tanto, por ahora, cuando menos, estás viva (pp. 82-83).

A la imposibilidad de recuperarla, la sustituye su fantasmagoría, a través del recuerdo. La dependencia que antes el narrador protagonista sentía hacia su cámara la transfiere a Beverly, a quien no puede (re)tener del todo, y a la que tampoco puede renunciar definitivamente.

Finalmente, un componente de nostalgia aparece también en “Todo lo de las focas”. Ya se ha establecido que la nostalgia consiste en extrañar una época perdida, en una forma de

añoranza del pasado al que el sujeto se aferra mediante el recuerdo, como el protagonista de “Tijuanenses” que intenta recuperar su adolescencia perdida a través de imágenes de la Tijuana a la que regresa años después de haber partido, y a través del casino de Agua Caliente, lugar efervescente durante la Prohibición y que era frecuentado tanto por Beverly como por el narrador protagonista (pp. 46ss). Una vez terminados el idilio y la Prohibición, las ruinas del casino —custodiadas por militares— sobreviven como recuerdo de una época que, sólo por haber desaparecido, se convierte en una época deseada (pp. 62-63, 87-88, 92-93, 110ss). “Una cadena prohibía el paso”, relata el narrador protagonista a propósito de una de sus visitas, “Introduje la cámara a través de los cristales rotos y traté de alcanzar con la mano uno de los carteles fijados al desteñido mosaico azul que empezaba a desprenderse debajo de unos tabloncillos quemados. [...] Al fondo todo era escombros, huellas de bomberos, cajetillas de cigarrillos aplastadas, latas de cerveza, sobrecitos vacíos de preservativos, revistas mojadas, trozos de papel periódico con excremento y arrugados” (p. 87). En esas ruinas, el narrador protagonista fantasea con reencontrarse con Beverly, pues ahí mismo, cuando la vida no era sino nocturna, la había visto, la había abordado. Y es a través de la fotografía de la desolación que el protagonista busca preservar y asirse a esa época diluida, como a través de la fotografía, también, trata de hacer sobrevivir a Beverly, de retenerla para sí, de conservarla (pp. 89-90).

Quizá la pérdida más significativa para el narrador protagonista de “Todo lo de las focas” sea la de Beverly. Más que las relaciones malogradas con su entorno, su ciudad, su padre, su juventud, sea la de Beverly la que más lo afecta. La novela cierra con casi el mismo tono con el que abre. Al monólogo de Beverly antes referido corresponde uno del narrador protagonista, que tiene como destinataria a la Beverly perdida:

Beverly, me sé torpe para traerte de nuevo a mí siquiera veladamente, me disperso y regodeo en mis propias incongruencias como si tú nunca me hubieras dejado una impresión perfectamente delineada de tu cara, de tu manera de ser y de moverse que me permitiera sentir vivo otra vez, ve a la esquina y compra un cono de nieve, me decías, salía corriendo a conseguir el cono [...] y corría de regreso con la bola para compartirla contigo, ahora, ahora no importa en qué parte del mundo me encuentro, he llegado a lugares en que jamás estuve y me conduzco como si allí hubiera transcurrido toda mi vida, vivo solo, todo me da igual, he vivido a medias, hablo en tono menor, creo que no estoy en ninguna parte, en el fondo lo único que me interesa es comer y dormir, a medio tono... (p. 123).

Esta similitud en el tono discursivo sugiere que tanto el inicio como el fin de la novela corresponden al mismo presente, si no es que incluso al mismo momento, al mismo tren de pensamiento, al mismo discurso, que se va descomponiendo, como el personaje, hacia el fin de la novela, hasta casi carecer por completo de sentido, hasta que el personaje y su voz se diluyen en la nada, en la pérdida, en esa especie de entropía a la que tiende todo en la novela, hasta que ésta se interrumpe bruscamente, sin signos de puntuación que señalen un final:

y de pronto me sorprende, me atrapo en flagrante y estúpida falsedad, diciendo algo en cierta forma y de inmediato me cierra la boca el reconocimiento súbito de que no soy yo el que habla, ni siquiera tal vez el que abre la boca y mueve los labios y traga saliva y contrae el estómago y siente el estiramiento inclemente de todos los conductos digestivos, pero lo cierto es que lo hago sin alzar la voz, de eso me cuido mucho, lo digo en voz bajísima o lo escribo a mano para no perturbar los oídos de nadie, me apena mucho estar aquí hablando, perdóneseme por hacer ruido, me acuso, me acuso de estar aquí frente al mundo, la tierra deja de girar y de desplazarse por el universo, ojalá que de alguna manera, digo, algún día, en realidad a nadie hago daño, sí, pido perdón por estar aquí, no sé, a lo mejor usted tiene algo más importante que hacer, en cuanto pueda desapareceré, no faltaba más, a la hora que usted guste, estoy para servirle, es que yo creía, es que (pp. 124-125)²³

El discurso delirante del narrador protagonista recuerda al de Bruno, en *Pretextos*, cuyo discurso se vuelve cada vez más inconexo conforme pierde noción de la realidad. En Bruno es la paranoia la que lo orilla a ese estado; en el protagonista de *Todo lo de las focas*, es no

²³ En todas las ediciones consultadas de *Todo lo de las focas* el final es así, sin punto final, excepto en la última, editada en 2014 y que probablemente ya no pudo ser revisada, o no a conciencia, por Federico Campbell; dicha edición cierra con puntos suspensivos.

su carácter melancólico sino el sentimiento depresivo de desasosiego que, a partir de unas experiencias cruciales, lo va invadiendo poco a poco (pp. 69-70), y la pérdida de Beverly, quizá el único contacto humano que le permitía relacionarse de alguna manera con el mundo, así como el duelo subsiguiente que, al parecer, no fue capaz de llevar de la mejor manera.

En *Todo lo de las focas*, así, parecen fraguar los cuatro estados de ánimo decaídos identificados, por sus manifestaciones más que por su origen, en esta investigación: el carácter melancólico del personaje, la enfermedad depresiva como patología que le impide al sujeto desenvolverse como un individuo mínimamente funcional en el mundo, la nostalgia ante lo perdido o inalcanzable y la tristeza directamente relacionada con una pérdida.

El mismo Federico Campbell dice a propósito del narrador tijuaneño de su novela que “es la experiencia de desconcierto y asombro que tiene lugar en la mente joven de un ser humano que quiere hacerse una idea de planeta en el que fue depositado. El personaje narrador, que lleva apenas la voz balbuceante, en tono menor, en primera persona del singular depresivo, aspira a hacerse una composición de lugar respecto al mundo en el que le tocó nacer” (2007, p. 101).

Tijuanenses es, así, el retrato de una melancolía atada fuertemente a un territorio: Tijuana, la Tijuana de Federico Campbell.

CAPÍTULO IV. AUTORREFERENCIALIDAD, INVENCION Y MEMORIA

*El recuerdo permite muchas licencias poéticas.
Omite algunos detalles, otros se exageran,
según el valor sentimental que los toca,
ya que la memoria radica preferentemente en el corazón.*
Tennessee Williams

Una línea narrativa

Una de las ideas recurrentes en la obra, sobre todo ensayística, de Federico Campbell es la del “efecto de conjunto” (Campbell, diciembre de 1984, p. 47; 1995, pp. 7-56; 2000, p. 34; 2002, pp. 54-57; 2004, pp. 118, 226; 2007, pp. 37-39, 84, 103; 2009, pp. 11-13, 31). Aunque Campbell no explica en qué consiste, su sentido puede inferirse: dado un sistema, muchas veces su comprensión plena no depende del análisis separado de cada una de sus partes, sino del todo, el conjunto, de cómo esas partes integran un mecanismo más complejo que permite que el sistema funcione como funciona. Tomás Martínez Gutiérrez (2015, p. 120) intenta una explicación de esta lógica aplicada a *Pretexta*: el “aparente caos” de la estructura no lineal de la novela y de las anécdotas en apariencia inconexas va tomando forma conforme ésta avanza, cobra sentido y se ordena, y todas las piezas encajan.

No es descabellado suponer que, además de *Pretexta*, otras piezas de la obra de Campbell respondan más o menos a esta misma lógica. Su cuentística, al menos en parte, parece hacerlo. Las observaciones de Alejandro Toledo (21 de abril de 1990) pueden entonces tener fundamento: a pesar de que sólo uno de los cuatro cuentos que integran originalmente *Tijuanenses* transcurre plenamente en Tijuana, hay nexos entre ellos. En “Tijuanenses” y “Anticipo de incorporación” hay rasgos biográficos comunes entre los dos

narradores: ambos son hijos de telegrafista y tienen dos hermanas; el personaje adolescente de “Anticipo de incorporación” deja su natal Tijuana para proseguir sus estudios en Hermosillo, Sonora; el personaje de “Insurgentes Big Sur” dejó Tijuana para estudiar leyes en el (entonces) Distrito Federal y tuvo que volver a su ciudad natal tras la muerte de su padre. El nexo posible que uniría a estos tres cuentos con “Los Brothers” es el hecho de que el protagonista es un tijuanaense establecido en la Ciudad de México. Los cuatro cuentos están narrados en primera persona, lo que contribuye a dar la impresión de que los cuatro comparten una misma perspectiva.

Si, según las observaciones de Alejandro Toledo, puede establecerse una unidad biográfica en al menos cuatro de los relatos que integran *Tijuanenses*, ésta puede extenderse a otras piezas de la narrativa breve de Federico Campbell.

El cuento “Tijuanenses” nos presenta a un hombre recordando su infancia y su adolescencia temprana en Tijuana. Los nombres olvidados, las prácticas propias de adolescente de otra época, una época marcada por la música de Perry Como, Elvis Presley y Little Richard y las cintas de James Dean y Marlon Brando (Campbell, 2008, pp. 8-9), los lazos quebrantados, el recuerdo de una ciudad entonces diez veces más pequeña que la evocada desde el presente narrativo, dotan al relato entero de un aura nostálgica que recorrerá prácticamente todo el volumen: “Los recuerdo a todos muy bien”, abre el relato, que prosigue con una letanía de nombres y apodos, entre los que destaca particularmente un tal Mickey Banuet. “Eran muy buenos para el básquet, los golpes, las patadas. Si no hubiera sido por los *Free Frais*, el Romandía, el Matus, el Cachuchas Insunza, los *Pegasos* hubieran sido los mejores basquetbolistas de su tiempo” (p. 7); el narrador aspira, fallidamente, a formar parte de alguno de esos grupos adolescentes, con vestimentas distintivas, en busca de un asidero identitario (pp. 9-10).

El cuerpo del relato consiste esencialmente en rememorar la “Tijuana adolescente” (p. 11), para concluir con una reflexión del narrador: “Toda ausencia se relaciona con un destino adulto en el East Side de Los Ángeles o en el DF”. Y prosigue: “Al volver de no importa qué parte del mundo, más de treinta años después, [...] Algunos nombres se extinguen en la memoria, otros reaparecen entre los jefes de policía o del gobierno. ¿Pero el Mickey Banuet dónde está? ¿Cómo olvidar al Mickey Banuet?” (p. 12).

En “Anticipo de incorporación” reaparece, además de información biográfica del que en apariencia es el mismo narrador, el mismo contexto de la Tijuana adolescente de “Tijuanenses”, y el presente narrativo corresponde a la misma época que es rememorada en dicho relato: el narrador ve a Tijuana no desde la nostalgia sino desde el hartazgo: “el asalto montonero y súbito de otras pandillas, la impotencia para incorporarme a otros grupos de enchamarrados clubes de basquetbol, los Free Fraís, los Pegasos, los Dragones, forzaban mi cada vez más cotidiano encerramiento” (p. 13). El narrador, adolescente, abandona Tijuana para instalarse en Hermosillo, donde proseguiría sus estudios y haría su servicio militar; ahí se enteraría, a través de la consulta de diarios de días anteriores en una hemeroteca, de que su padre, telegrafista, fue “herido a puñaladas” (p. 19); vuelve a Tijuana, a manera de despedida, y una vez más a Hermosillo, donde manifiesta su voluntad de irse a la capital del país (p. 26).

En “Insurgentes Big Sur” reaparece este problema: el personaje narrador, instalado en la Ciudad de México, recuerda que tuvo que regresar a Tijuana unos días tras la muerte de su padre. No parece difícil llenar los huecos: en “Anticipo de incorporación” no se habla sobre la muerte del padre del personaje, que tiene que volver precipitadamente a Hermosillo para cumplir con el servicio militar; firme en su decisión, se dirige al Distrito Federal a estudiar leyes, y una vez ahí, su padre muere. Segundo regreso a Tijuana, esta vez en avión (p. 202), cuando el regreso desde Hermosillo había sido en autobús, apenas conoció la noticia del

apuñalamiento: “A las tres [de la tarde] alguien puso en mis manos un boleto en el andén de la terminal. Y me fui. A las seis de la tarde atravesaba el desierto en un autobús rojo y muy frío. A la media noche remontaba la cuesta de la Rumorosa. A las cinco de la mañana entré en el hospital civil de Tijuana” (p. 19). El resto del relato, como “Tijuanenses”, es un soliloquio nostálgico sobre Tijuana, que esta vez gira en torno a la falta de pertenencia que se siente con respecto de la ciudad bajacaliforniana.

El relato restante, “Los Brothers”, tiene en común con “Insurgentes Big Sur” que el narrador protagonista es un tijuanaense asentado en la Ciudad de México. En este relato, un hombre que pasa por un proceso de duelo tras una reciente ruptura amorosa se encuentra un domingo con un conocido también tijuanaense y deciden hacer una excursión por Pachuca y el Valle del Mezquital, en Hidalgo. Durante el viaje, el desarraigo identitario invade también al personaje, que no se reconoce en las ruinas prehispánicas que visitan (pp. 31-32), un sentimiento similar al narrador de “Insurgentes Big Sur”, cuando regresa a la capital del país luego de su breve estancia en Tijuana:

No se le arrancaba de un cuerpo al que se sintiera injertado. Apenas empezaba a reconocer algunas de sus calles [de Tijuana] y ya volvería... pronto, en un Tresestrellas: unas 52 horas de trayecto ininterrumpido desde la calle Primera de Tijuana hasta Niño Perdido en la gran Tenochtitlan. La misma sensación del vuelo de ida y el traqueteo de regreso se diluía en el sentimiento de haberse quedado en algún lugar intermedio. Ni aquí ni allá. [...] Nunca hizo suya la ciudad [de México]. Nunca sintió que le pertenecía ni que perteneciera a ella (p. 203).

Este relato comparte con “Tijuanenses” el presente narrativo: se recuerda a Tijuana desde la madurez y, como en aquel relato, se rememora también que desde esa ciudad sólo hay dos tierras prometidas: Los Angeles y el Distrito Federal (p. 202). Si bien no todos los nexos son datos duros, como las coincidencias biográficas, la subjetividad del personaje narrador, su carácter, puede contribuir a esfumar la bruma.

“Territorios sentimentales”, cuento incluido en la *plaquette* del mismo nombre publicada poco después que *Tijuanenses*, se vincula con “Insurgentes Big Sur”, y por tanto con los relatos breves de *Tijuanenses*, a través de un dato concreto: la avenida Insurgentes, que parece ser sistemáticamente recorrida por los protagonistas de ambos relatos (Campbell, 2008, pp. 203ss; c. 1990, p. 11). Este relato, escrito a manera de diálogo, también revela otro punto de conexión, más subjetivo: el carácter del personaje, paralelo al del narrador de “Los Brothers”. Si este relato habla de una ruptura amorosa, “Territorios sentimentales” gira en torno a un desamor que no termina de definirse. No puede afirmarse que la relación sea la misma porque en “Los Brothers” la pareja compartía departamento (Campbell, 2008, p. 29), mientras que en “Territorios sentimentales” ello nunca sucede, sino que la relación no termina de concretarse ni de disolverse (c. 1990, p. 11-16). Sin embargo, las actitudes del narrador de un cuento y el personaje masculino del otro son similares. El primero reconoce: “Mientras Eligio hablaba pensé que no era él quien no sabía escuchar: yo mismo le ponía enfrente una mirada de atención, un interés perfectamente fingido, como un escucha piloto automático, que me daba la oportunidad de vagar con mis pensamientos impunemente y por otra parte. No hilvanaba con exactitud lo que me decía” (2008 p. 31); en el segundo, la interlocutora le reprocha su distracción y su desinterés por todo: “Vives repudiándote. Vives como dentro de un alcoholismo sin alcohol. La misma desidia, la misma falta de voluntad y de respeto por ti mismo. No te entusiasma nada. [...] Me ves como a una loca. Te pones a pensar en otra cosa, cuando uno te habla te instalas en las nubes” (c. 1990, p. 15). El mismo Campbell, en *Post Scriptum triste*, habla de la distracción como uno de los varios síntomas del carácter depresivo o melancólico (2007, pp. 87ss).

Un cuento de Campbell no coleccionado, “El olivo, el polvo”, revela en un pasaje una coincidencia con “Anticipo de incorporación”:

Después de trasponer las altísimas puertas de caoba, hacia abajo, está la biblioteca. Como todos los sábados a mediodía, revisas los periódicos que se editan en tu ciudad. Tu nombre, el mismo nombre sin apellido materno, traza el principio de la frase en que tu padre yace en el fondo, viejo recaudador, cincuenta y siete años, profesor de la escuela secundaria, te llevan a comprobar la fecha del diario y piensas vertiginosamente que el correo se tarda a veces y que debes venir más seguido a la hemeroteca. Y deletreas de nuevo los datos, las últimas palabras que solo mencionan el hecho, sin más explicaciones (junio de 2014, p. 78).

Aquí el padre, en vez de telegrafista, es recaudador. Esa pequeña discrepancia podría hacernos pensar que se trata de una historia diferente en la que ocurre lo mismo, pero coincidencias subsiguientes pueden hacernos pensar otra cosa: que se trata de un distractor intencionado, por ejemplo, o más probablemente que el cuento fue escrito antes de que entre el resto de la ficción breve de Campbell empezaran a establecerse vasos comunicantes, y que, como no fue coleccionado, fue relegado u olvidado. De cualquier manera, sobreviven en él hebras que lo vinculan con la urdimbre. Así, como en “Anticipo de incorporación”, en “El olivo, el polvo” el hijo visita al padre en el hospital, comparten un cigarro, y el hijo se sorprende ante la barba “prematuramente blanca” del padre (junio de 2014: 78; 2008, p. 19).

En “El olivo, el polvo”, cuento relatado en segunda persona, el narrador hace recordar al protagonista un hecho de su padre, en su ciudad natal, ciudad que no se menciona explícitamente: “El árbol que sembró tu padre, el olivo, debe estar lleno de polvo” (junio de 2014, p. 78). El olivo sobrevive como recuerdo del padre, y como renuncia al pasado significativo por la presencia y relación con él. Sin embargo, ese olvido no será absoluto, merced a una broma genética: el protagonista comienza a notar las señas de una incipiente calvicie, como la de su padre (*idem*).

Finalmente, “El sol de la infancia”, también fuera de colección, nos presenta a un hombre de edad avanzada recordando su infancia y juventud, en el mismo lugar en el que

pasó estas etapas de su vida. De ella, de su trayectoria, de sus avatares, no sabemos nada. Sólo sabemos que, a su edad, ha perdido el cabello (Campbell, 2014, pp. 9, 16), y que en la casa en la que se encuentra hay un árbol que fue sembrado por su padre: “Desde el filo de la banqueta donde se sentó vio la barda pintada de amarillo y blanco, los tabiques alineados que formaban las rejas, y divisó entre ellas los yerbajos dispersos en el patio, el olivo polvoso y las aceitunas negras y pisoteadas en el suelo” (p. 14).

Una historia de vida parece estar completa.

La trayectoria de un solo personaje parece trazarse a través de la cuentística de Federico Campbell; si bien no toda ella es la descripción de una vida, parece que entre ella hay piezas que encajan en un rompecabezas más complejo. La infancia en Tijuana de un mismo personaje parece trazarse en “Tijuanenses” y “Anticipo de incorporación”, que además marca el inicio de un exilio. Ya en éste, su juventud difícil, marcada por un hondo desarraigo identitario, las desilusiones amorosas y la muerte del padre parecen ser retratadas en “Territorios sentimentales”, “Los Brothers” y “El olivo, el polvo”, mientras una mirada retrospectiva a esta etapa difícil se recupera en “Insurgentes Big Sur”. Finalmente, “El sol de la infancia” retrata una escena dolorosa en los últimos momentos de vida del hombre.

La autorreferencialidad en Campbell

Pero ahora, ¿quién es este personaje cuya vida Federico Campbell parece trazar, fragmentariamente, a lo largo de su narrativa?

Otra cosa que tienen en común estos personajes, protagonistas de los cuentos de Campbell, es que no tienen identificación nominal: su nombre se desconoce, al igual que el

del narrador-protagonista de *Todo lo de las focas*. Esta norma tiene tres excepciones: Sebastián, de *La clave Morse*, Federico, posible alusión autobiográfica, del cuento “Metabolismo de la pasión” incluido en la *plaquette Territorios sentimentales*, y Esteban, protagonista de *Transpeninsular*. Fuera de esos tres, los protagonistas de la ficción campbelliana, casi toda en primera persona, permanecen innominados.

La coincidencia de nombres aquí señalada no será el único indicio de algún guiño autobiográfico en la ficción de Federico Campbell. Humberto Félix Berumen (17 de febrero de 2002), Miguel Ángel Pillado (2011), Alejandra Sánchez Aguilar (2013), José Manuel Di Bella (9 de marzo de 2014), Margo Glantz (4 de junio de 2015; julio de 2015), Daniel Salinas Basave (2016) y Dolores Rangel (julio-septiembre 2016) ya los han advertido en su narrativa breve. El mismo Campbell ha reconocido el carácter autobiográfico que tienen algunas de sus obras (Campbell, 2007, pp. 103-104, 134; 2009, p. 86).

Y, en primera instancia, no es tan difícil dar cuenta de ello: las mismas solapas y contraportadas de sus libros, espacios (convencionalmente) libres de ficción, dan cuenta, aunque someramente, de su biografía, que aparece coincidente con algunos elementos de su ficción: nacido en Tijuana, estudió Derecho y Letras en la UNAM, y se dedicó al periodismo, a la traducción y a la literatura. Algunas entrevistas, notas de prensa, reseñas sobre su obra o brevísimas semblanzas suyas al pie de algunas de sus colaboraciones en diversos medios confirman estas informaciones y abonan algún otro dato, a veces casi anecdótico: la beca Guggenheim de 1995, su experiencia en Minnesota para estudiar periodismo, una corresponsalía en Washington, una estancia en Italia so pretexto de hacer o completar una investigación sobre Leonardo Sciascia y otra en Barcelona, en su juventud, que le permitió confeccionar dos volúmenes de entrevistas a escritores, por ejemplo.

Existe, además, un raro volumen autobiográfico: *Federico Campbell. De cuerpo entero*, publicado en 1990, en el que el autor da cuenta de varios aspectos de su vida familiar en Baja California y Sonora.

Tras su muerte —como suele ocurrir—, apareció una marejada de textos sobre él que ahondaron tanto en su obra como en su persona, en su vida, en su biografía. Sean testimonios de personas que lo conocieron en vida o breves fichas biográficas, no siempre con rigor documental, algunos de esos textos dan cuenta sucintamente de algunas peripecias en la vida de Federico Campbell. En 2016 apareció *El lobo en su hora. La frontera narrativa de Federico Campbell* de Daniel Salinas Basave (obra que le mereció a su autor el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas 2015), un libro que, aun cuando su título sugiere que se trata de una exploración de la obra, sobre todo de la ficción, del tijuanaense, termina siendo más bien una biografía que por momentos incluso puede parecer imprudente, por abordar aspectos quizá demasiado privados de la vida personal del escritor. Y en 2018, el escritor coahuilense Vicente Alfonso compiló en un volumen titulado *Federico Campbell. La máquina de escribir* varios artículos publicados en diversos medios tras la muerte del escritor bajacaliforniano.

En muy resumidas cuentas, la biografía de Federico Campbell es más o menos ésta:²⁴

Federico Campbell Quiroz nació en Tijuana, Baja California, el 1 de julio de 1941, hijo de Federico Campbell Mayén, telegrafista, y María del Carmen Quiroz, profesora de primaria y preescolar. Tuvo dos hermanas: Silvia y Sarina Campbell Quiroz. Con ellas y su madre, el futuro escritor solía pasar las vacaciones de verano en Navojoa y Huatabampo, Sonora.

²⁴ A fin de dotar a este pasaje de la mayor fluidez posible, se omite señalar la mayoría de las fuentes que contienen la información recabada, especialmente cuando ésta es muy general, de sobra conocida (sobre todo por haber sido reproducida varias veces en varios documentos) o de fácil acceso; se señalan solamente aquéllas de donde se obtiene información que ahonda en algún aspecto de la vida de Federico Campbell, o que pueden ser motivo de controversia. Todas las fuentes están compiladas en el apartado final de referencias.

En 1957 se trasladó a Hermosillo, Sonora, a fin de cursar sus estudios preparatorios. Al año siguiente, su padre fue apuñalado e internado en el Hospital Civil de Tijuana. Tras recuperarse, renunció a su puesto de telegrafista e instaló un escritorio público; falleció como consecuencia de un infarto el 13 de febrero de 1960, un día antes del Día del Telegrafista (Campbell, 1990, pp. 40-54).

Federico Campbell realizó, hacia 1960, un primer viaje a Italia en calidad de misionero (Salinas Basave, 2016, p. 44).

Al terminar la preparatoria, Federico Campbell se trasladó a la Ciudad de México con el objetivo de estudiar Derecho en la UNAM, estudios que abandonó para perseguir una carrera en la literatura. Hizo también, sin terminarlos, estudios en Letras y en Filosofía. Asistió al taller de creación literaria de Juan José Arreola y publicó sus primeros cuentos, entre 1964 y 1966, en las revistas *Mester*, producto del taller de Arreola, *Cuadernos del Viento*, dirigida Huberto Batis y Carlos Valdés, y *El Rehilete*, fundada por Beatriz Espejo. En 1967 el World Press Institute le concedió una beca para estudiar periodismo en Minnesota, Estados Unidos.

Tras su regreso a México, en abril de 1968, víctima de cáncer de piel, murió su madre (Campbell, 1990, p. 54), y al año siguiente nació su único hijo, Federico Campbell Peña, producto de la relación afectiva que mantenía con Margarita Peña (Salinas Basave, 2016, pp. 47, 50-51). En estos años era corresponsal de prensa de la Agencia Mexicana de Noticias en Washington, y hacía ocasionales visitas a México. En 1970 pasó una temporada en Barcelona, desempeñándose como reportero; la experiencia le permitió también confeccionar sus dos primeros libros, de entrevistas.

A su regreso a México, en 1973, dirigió la revista *Mundo Médico*, en la que incluyó una sección de literatura y que le permitió fundar y sostener el proyecto editorial La Máquina de Escribir. En 1977, un año después del célebre Caso *Excélsior*, se integró al equipo del *Proceso*

de Julio Scherer García, como corrector de estilo principalmente, aunque también publicaba reportajes, reseñas y entrevistas, y fungía como editor. Pronto se publicarían sus primeras novelas: *Pretextas* (1979) y *Todo lo de las focas* (1982b). En 1981 fue locutor y guionista de una serie de programas sobre novela policiaca para Radio UNAM, proyecto del cual se desprenderían sus colaboraciones para *La Jornada Semanal*, mediante la columna “Máscara Negra”.

A mediados de la década de 1980 hizo un segundo viaje a Italia, durante el cual terminó una investigación sobre la obra del escritor siciliano Leonardo Sciascia, que verá la luz en 1989 bajo el título *La memoria de Sciascia*; este volumen inaugurará su trayectoria como ensayista. Colaboró también como guionista en dos proyectos cinematográficos documentales de la Universidad Autónoma de Baja California, dirigidos por Sergio A. Ortiz Salinas. Conoció a Juan Rulfo, con quien urdió una relación de amistad (Peña, junio de 2014, p. 74).

En 1988 conoció a Carmen Gaitán Rojo, con quien contraería matrimonio un año después, y dejó *Proceso* para dedicarse casi exclusivamente a la literatura. En años siguientes aparecerían sus colecciones de cuentos *Tijuanenses* (1989) y *Territorios sentimentales* (c. 1990), y el breve ejercicio autobiográfico *De cuerpo entero* (1990). Más tarde, publicó los volúmenes de ensayos *Post Scriptum triste* (1994) y *La invención del poder* (1994) y el manual de ejercicio periodístico *Periodismo escrito* (1994), y recopiló sus columnas semanales en el volumen *Máscara negra. Crimen y poder* (1995). Participó, sin mucho éxito, como asesor y guionista en el proceso de preproducción de la película *Bajo California. El límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado.

La transición de milenio vio sus últimas novelas: *Transpeninsular* (2000) y *La clave Morse* (2001). Colaboró también en el diario *Milenio* con la columna “La hora del lobo”, varias de cuyas entregas integraron sus últimos libros de ensayos: *Padre y memoria* (2009) y *La era de la criminalidad* (2014).

Murió el 15 de febrero de 2014, por complicaciones de una influenza AH1N1 mal diagnosticada, un día después del Día del Telegrafista.

¿A cuenta de qué viene, pues, la biografía de Federico Campbell Quiroz? El lector de su ficción no habrá dejado de notar que algunos aspectos de su biografía nutren su narrativa. Si, por un lado, varios de los personajes de sus cuentos, especialmente en *Tijuanenses*, parecen compartir una biografía, no será menos notorio descubrir que estos personajes (¿acaso uno mismo?) comparten también biografía con el propio Federico Campbell: el padre telegrafista y su estancia hospitalaria tras un ataque a puñaladas, la infancia en Tijuana y la mudanza a la Ciudad de México, estancia en Hermosillo mediante, las dos hermanas.

Estas similitudes adquieren otro tamiz, menos superficial e indicativo, cuando pasan de lo objetivo y concreto, es decir, lo que de alguna manera podría documentarse, a lo subjetivo, es decir, al plano de la percepción del narrador. Si por un lado la biografía del autor, los hechos que constituyen su trayectoria de vida, corre al paralelo de la biografía de sus personajes, hay otra dimensión en la que también puede percibirse una coincidencia: la construcción interna del narrador. Tal vez aquí habría que preguntarse: ¿Hasta qué punto Federico Campbell está en sus personajes?

En este entramado campbelliano de intercambios entre biografía y ficción habría que hacer encajar su novela breve *La clave Morse* (2001), en la que un hombre de edad madura recuerda, junto a sus dos hermanas, a su padre telegrafista, y el texto autobiográfico *Federico Campbell. De cuerpo entero* (1990), en el que ocurre exactamente lo mismo.

De cuerpo entero es una colección de autobiografías breves que, un poco a la manera de las célebres autobiografías tempranas publicadas en la década de 1960 por la editorial Joaquín Mortiz en los volúmenes *Los lectores ante el público* —que incluían, por ejemplo, a Carlos Monsiváis, Jorge Ibarguengoitia, Inés Arredondo, Tomás Mojarro, Amparo Dávila,

Juan Vicente Melo y dos docenas de escritores más—, fueron editadas por la UNAM y Ediciones Corunda. Dicha colección incluye autobiografías de María Luisa “La China” Mendoza, Ignacio Solares, Beatriz Espejo, Luis Zapata, María Luisa Puga, Fernando Curiel Defossé, Ethel Krauze, Víctor Hugo Rascón Banda, Angelina Muñiz-Huberman, Brianda Domecq, Jorge Portilla Livingston, Paco Ignacio Taibo II y Federico Campbell, entre otros.

El ejercicio autobiográfico que propone Federico Campbell es por demás peculiar. En vez de dar cuenta él mismo de su propia vida, entrevista a sus hermanas, Silvia y Sarina, a fin de reconstruir entre los tres un pasado común. Dicho ejercicio de recuperación autobiográfica no llega hasta el casi medio siglo de vida de Campbell, quien lo fecha en 1989, sino que se detiene en lo que parece ser el fin de la adolescencia del escritor. Casi todo el texto gira en torno al tema de su relación, y la de sus hermanas y su madre, con su padre.

La entrevista es aquí una herramienta a la que recurre Campbell para, mediante el testimonio y la declaración, intentar documentar lo indocumentable: la vida privada, los recuerdos, las experiencias familiares. Si por un lado los avatares de la vida pública, los estudios, los viajes, las actividades profesionales, las mudanzas, las filiaciones políticas, y otros aspectos que en rigor pertenecen a la vida pública pero de los cuales hay que dar cuenta a las autoridades, como los nacimientos, matrimonios, divorcios y fallecimientos, pueden de una u otra manera verificarse, de la vida íntima no puede haber más fe que el recuerdo y el testimonio de los sujetos involucrados, de donde la subjetividad no puede abstraerse. Quizá por esto, y quizá también por el hábito de la práctica periodística que obliga a sustentar todo lo que se afirma —el autor tenía apenas un año de haber dejado *Proceso*—, Campbell optó por recurrir a la entrevista como única manera de documentar la subjetividad. En lo que debería ser su autobiografía, apenas hay testimonio suyo sobre su propia vida.

En las contadas veces que Federico Campbell se da voz a sí mismo en su propia autobiografía, sin embargo, es posible reconocer aspectos de su vida familiar que coinciden con los de sus cuentos. Es el caso del inicio de “Anticipo de incorporación”:

Mi madre y yo nunca nos llevamos muy bien. Único hijo entre dos hermanas, pronto me di cuenta de que nada tenía que hacer en territorio enemigo. [...] Allí y entonces se procuraba no hablar mucho de mi padre. Prácticamente desvanecida a lo largo de la semana, su presencia se concentraba de pronto, altisonante, en noches y madrugadas de alcohol y café (Campbell, 2008, p. 13).

En la página siguiente, el narrador protagonista se sube a un autobús rumbo a Hermosillo, donde hará el servicio militar y sus estudios de preparatoria. La súbita llegada del padre a la terminal de autobuses le recuerda cuál es el verdadero motivo por el que se va:

Me sumía en una meditación suave, como una duermevela, que por un lado ponía delante de mí el enigma de una ciudad como Hermosillo y detrás la repentina aparición de mi padre en la terminal de autobuses: me regalaba unos chicles poco después de que mi madre pusiera en mis manos el boleto del viaje. Lo recordaba, sin embargo, en momentos de exaltación y locuaz: la brusca intrusión en la casa cuando todos dormíamos, en la madrugada, el violento encendido de las luces, los discursos, los irrefrenables monólogos que nos imponía a gritos y tensas pausas, la obligación compulsiva a tomar café (p. 14).

Durante el viaje, también recuerda algunos momentos de tranquilidad doméstica que “cancelaban un infierno” (p. 15), aquél en que el hogar se había convertido.

En *De cuerpo entero*, Campbell recrea, en conversación con su hermana Sarina:

—Y luego, en 1957, cuando yo me fui a Hermosillo, la situación en la casa era infernal.

—Sí, es que mi papá... Nosotros fuimos viviendo todo el proceso...

—De degradación.

—Y todo lo que trae consigo. Sólo que no teníamos claros los conceptos de su enfermedad y eso nos causaba más confusión todavía. [...] Siempre asimilé qué era lo que pasaba. Sabía que era... por una parte la frustración de mi mamá, por otra, la irresponsabilidad de mi papá, al ser un alcohólico (Campbell, 1990, pp. 40, 41).

Y más adelante, según testimonio de su otra hermana, Silvia: “Lo sentía muy solo, cuando llegaba tomado. Le preparaba su café negro ‘en taza blanca’, como él decía” (p. 55).

Además, en su autobiografía también se afirma que Federico era el hermano de en medio, siendo Sarina un par de años mayor que él y Silvia un par de años menor (pp. 30, 32, 49).

Un episodio crucial también tanto en “Anticipo de incorporación” como en “El polvo, el olivo”, ya comentados, es el reencuentro de padre e hijo en el hospital donde aquél ha sido internado y la manera en que éste se da cuenta del suceso. Tenemos en el primero de estos cuentos:

Entré a la hemeroteca. Puse los libros sobre la mesa y empecé a revisar los periódicos de Baja California que llegaban con dos o tres días de retraso. Tomé uno del jueves. Era sábado. Una nota perdida en las últimas secciones me dejó helado. [...]

Hojeé los periódicos que se editaban en Tijuana. Leí las primeras páginas. Repasé las secciones interiores. Abajo, en una esquina:

VIEJO TELEGRAFISTA HERIDO
A PUÑALADAS

(Campbell, 2008, pp. 18, 19).

El narrador protagonista lo deja todo para volver desde Hermosillo hasta Tijuana, en cuyo hospital civil encuentra a su padre. “Muchas horas después apareció mi madre y una de mis hermanas en el corredor.

”—No sabíamos que estabas aquí.

”—¿Por qué no me avisaron?” (p. 20).

En la autobiografía, según testimonio de Sarina:

—[...] mi mamá me habló para decirme que [mi papá]... estaba en el Hospital Civil. Que había tenido un accidente. [...] Mi papá estaba muy rehabilitado. [...] así como lo habían salvado equivocadamente creyendo que era [una] persona importante, así de la misma forma lo habían agredido. Porque sí lo hicieron con bastante intención. [...]

—Eso fue en 1958 —pausa— ¿Y por qué no me avisó mi mamá?

- Para que no te preocuparas, y para que...
- Yo me enteré por el periódico.
- Uhhh, uhhh (Campbell, 1990, pp. 42-43).

El mismo episodio está reproducido en “El olivo, el polvo”.

Aunque la expresión, el lenguaje y la manera de contar la historia sean distintos, los elementos son los mismos: la configuración del hogar doméstico, el “infierno” en que se había convertido, el viaje a Hermosillo en la adolescencia, el padre telegrafista alcohólico y su proclividad a tomar también café, su internamiento en el hospital, la reacción del hijo ante este hecho.

El material biográfico propio aparece aquí como una fuente significativa que Campbell aprovecha para construir su ficción. Él mismo no tiene ningún problema en reconocerlo, aun sin que haga falta:

El cuento “Anticipo de incorporación”, etiqueta que la Secretaría de la Defensa Nacional pone a los reclutas que marchan antes de la edad reglamentaria en el servicio militar, es en cambio un texto descaradamente autobiográfico. No en clave, como la disimulada autobiografía que pasa de contrabando en las páginas de “Todo lo de las focas”. [...] Aquí la relación con la madre no es simbólica. Es tal y como sucedió en la vida real del escritor (2007, p. 104).

No deja de ser curioso que por un lado, en nombre de la objetividad, resulte comprensible que se tienda a descreer de la palabra del escritor cuando éste practica una explicación o análisis de sus textos, mientras que por otro, de acuerdo con la propuesta del “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (diciembre de 1991, pp. 47-61), se le dé pleno crédito cuando, por escrito, habla de su propia vida, siempre y cuando un marcador paratextual indique que la intención del texto es claramente autobiográfica y que, por tanto, no es ficción. En ambos casos, sin embargo, se cuenta sólo con la palabra del escritor, aunque

en registros distintos. ¿Y qué ocurre cuando la ficción se alimenta, así sea parcialmente, de la biografía documentada? Ya veremos.

Asumiendo, pues, que existe tanto una perspectiva de plena objetividad en torno al relato de su propia vida como la disposición que propone Lejeune que habría que tener hacia la autobiografía, cabría creer lo que Campbell dice sobre su propio texto en tanto coincida con lo enunciado en *De cuerpo entero*, mientras que el resto, es decir, su relación con su madre, estará para siempre atravesado por una sombra de duda, pues ni puede verificarse cabalmente ni hay pacto autobiográfico de por medio.

Manuel Alberca entiende el pacto autobiográfico de Lejeune como el acuerdo tácito que se da entre el autor de una autobiografía y su lector, en tanto el primero se compromete a decir la verdad sobre sí mismo en un texto “de contenido referencial comprobable”, en tanto el segundo se compromete a creerle (2007, pp. 72ss). Algo similar a lo que ocurre en el pacto periodístico, en el que el periodista se compromete tácitamente a decir la verdad sobre los hechos, y su lector, radioescucha o telespectador a creerle, reservándose, desde luego, el derecho de comprobar lo enunciado por el profesional de la información: el grado de confianza del pacto dependerá del grado de coincidencia entre lo dicho y lo que el receptor pueda comprobar (McQuail, 2000; Farré, 2002; Campbell, 2016). La diferencia de este pacto con el pacto autobiográfico es que en éste el lector no tiene manera de comprobar lo sucedido en la vida privada del autor, por lo que la credibilidad es más bien un acto de fe.

Federico Campbell conocía las ideas de Lejeune (Campbell, 2009, pp. 151-154) y, desde una postura más de autor que de crítico, sugiere que en general los escritores han preferido la forma novelada de lo autorreferencial por suponer una forma artística de la escritura, y no sólo una memorística o documental, como es la autobiografía. Dicha forma novelada, complementa, es la “autoficción”, “ese espacio que se crea entre una autobiografía

que no quiere decir su nombre y una ficción que no quiere despegarse de su autor. Y es que el vocablo ‘autobiografía’ incomodaba a los escritores, como que al aceptarlo reconocían que no eran artistas” (p. 152), pues ésta podría escribirla de manera más o menos aceptable cualquiera que sea capaz recordar y redactar con cierto orden y cierta claridad, aun sin pretensiones artísticas, es decir, estéticas. Una actitud semejante, según Tom Wolfe (2018), habría asumido Truman Capote al definir *A sangre fría* como una “novela de no-ficción” y no como un trabajo periodístico (pp. 43, 57).

En cuanto a la relación de los hechos que constituyen la trama, la historia, Campbell no ve mayormente diferencia entre una y otra, es decir, entre la autobiografía y la ficción biográfica, salvo por la postura del lector: “La diferencia depende de cómo asume el lector la proposición: de si acepta o no que el narrador se confunda con el autor” (2009, p. 153).

Si para Lejeune una parte importante de esa aceptación depende de elementos paratextuales, es decir, de si en los forros del libro dice explícitamente que es una autobiografía o una novela (o una ficción, en general) lo que el lector tiene en las manos, Manuel Alberca introduce algunos matices entre las formas de ficción que contienen o indican autorreferencialidad, y la autobiografía.

Para él, una *novela autobiográfica*, por ejemplo, es antes que nada, una novela, es decir, es ficción, “un relato que se presenta con un protocolo genérico propio del pacto de ficción, según el cual del autor no puede ser identificado ni con el narrador ni con el protagonista ni con los personajes de la historia” (2007, pp. 111-112) a pesar de que haya “señales inequívocas de autobiografismo”, es decir, de elementos de la vida del personaje ficticio que se corresponden con algunos otros, verificables, de la vida del autor; de ser el caso, el lector “no está facultado para afirmar que se trata de una autobiografía, pues en todo caso podría aducir mayor o menor grado de similitud, pero nunca alegar una correspondencia inequívoca”

(p. 71), especialmente si los nombres del autor y del personaje en cuestión son distintos (p. 77). Es decir, “el autor no puede ser identificado ni con el narrador ni con el protagonista ni con los personajes de la historia” (pp. 111-112), a pesar de las similitudes biográficas. Caso, por ejemplo, de *La Sonata Kreutzer* de Liev Tolstoi.

Menos conflictiva es la categoría de las *memorias ficticias*, en las que el autor asume una identidad perfectamente reconocible como ajena a la suya y rememora como si fuera el personaje ficticio, o como si fuera la ficcionalización de un personaje real (pp. 95, 99). Cosa que ocurre en *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, por ejemplo.

Entre una categoría y otra se encuentran las posibilidades de la *autoficción*. “Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato” (p. 31), explica Manuel Alberca. Por su parte, Leonor Arfuch complementa: la autoficción “propone un juego de equívocos a su lector o perceptor, donde se desdibujan los límites entre personajes y acontecimientos reales o ficticios” (2013, p. 22). En primer lugar, la identificación entre autor y personaje puede establecerse a través de dos procedimientos, explica Alberca: a través de una identidad nominal, es decir, cuando el narrador y el autor tienen el mismo nombre, y a través de una identidad tácita, es decir, cuando “a pesar del riguroso anonimato del narrador-protagonista, la identificación de autor y personaje queda certificada de manera implícita [...] si el relato introduce una serie de datos inequívocamente biográficos”, es decir, verificables, “que la ratifiquen” (2007, pp. 239, 246).

Ejemplo del primer caso, el de la identidad nominal o explícita, es el pasaje citado aquí mismo de *El libro de la risa y el olvido* de Milan Kundera (*vid supra*, pp. 101), en el que el narrador se refiere a sí mismo como un escritor llamado Milan Kundera y relata un par de episodios de su vida bajo el régimen socialista de la entonces Checoslovaquia, en medio de una obra ofrecida al público como ficción (Kundera, 2006, pp. 92-93). Como ejemplo del segundo

caso puede citarse el cuento “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar, en el que el narrador protagonista, que nunca revela su nombre, afirma que el cineasta Michelangelo Antonioni se basó en uno de sus cuentos para filmar su película *Blow up* (Cortázar, 1977, p. 79), cosa que consta en los créditos de la misma película de Antonioni (1966).

Alberca sostiene además que “La utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de hechos comprobables con otros improbables, el encuentro de personas verdaderas con personajes ficticios, estimulan el conocimiento, la intuición o la sospecha del lector sobre la veracidad o no de éstos” (2007, p. 48-49). La confusión entre lo real y la invención es perfectamente posible cuando la narración ficticia no rebasa los límites del realismo y cuando se desconoce la verdad biográfica del autor, cosa especialmente problemática, como se ha dicho, cuando ésta se refiere a aspectos de su vida privada.

Cuando, en cambio, la ficción rebasa dichos límites, es posible establecer que al menos la sustancia del relato es ficticia. Ejemplo de estas *autoficciones fantásticas* son los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El otro” y “El Aleph” de Jorge Luis Borges, en los que los narradores protagonistas, identificados nominalmente con el autor, viven experiencias como ver a su mundo invadido por objetos pertenecientes a otro universo, encontrarse consigo mismo y ver un punto del universo que contiene a todos los puntos del universo (Borges, 2017, pp. 91-107, 330-344, 427-434). Esta operación vale tanto para las ficciones de corte fantástico como para las de ciencia ficción, como *El congreso de literatura* de César Aira (1997), en que el narrador protagonista César Aira intenta clonar a Carlos Fuentes y termina clonando sólo los gusanos de seda que confeccionaron su corbata, que devienen monstruos.

Más compleja y, por tanto, más ambigua es la categoría de la *autobioficción*, también propuesta por Alberca, ya rizando demasiado el rizo. En éstas domina lo biográfico referencial, pero hay elementos claramente ficticios, que sin embargo no siempre son tan

fácilmente distinguibles de lo verificable. Son, pues, autoficciones en donde lo real y lo ficticio conviven de manera más imbricada, casi inseparable, hasta lo indistinguible (pp. 194ss). Es el caso, propone Alberca, de *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa.

Todas estas formas de novela forman parte de un grupo más amplio, el de las *novelas del yo*, que son aquéllas que se narran en primera persona: “parecen autobiografías, pero son novelas” (p. 83), en tanto son narradas en primera persona (y en pasado), independientemente del grado de autorreferencialidad que haya en ellas. El grado o la forma de autorreferencialidad presente en la ficción determinará qué tipo de novela del yo sea cada una: memorias ficticias, novela autobiográfica, autoficción, autoficción fantástica (en la que habría de caber también la ciencia ficción y, por tanto, sería necesario recategorizarla) o autobioficción. La autobiografía, que no es ficción (o que no se entiende como tal) y por tanto no puede ser novela del yo, se cuece aparte.

Dadas estas categorizaciones, la ficción del yo de Campbell (es decir, toda su ficción excepto *Pretexta* y algunos de sus primeros cuentos, no coleccionados) puede, en términos generales, insertarse en el rango de la autoficción: conociendo su biografía y su autobiografía, es posible establecer los puntos de contacto entre éstas y su narrativa. En dichas autoficciones cabría hacer una identificación tácita, no una nominal, puesto que ningún personaje en la obra de Federico Campbell se llama Federico Campbell, pero las circunstancias de varios de ellos sí coinciden con algunos momentos de la biografía del tijuanaense.

Una excepción es *Transpeninsular*, cuyo protagonista lleva por nombre Esteban, un periodista que acaba de renunciar al oficio y visita la península de Baja California con el pretexto de participar como guionista en una película que giraría en torno a las pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco. Aquí reverberan los ecos de la salida de Campbell de *Proceso* y de su fallida incursión en el proyecto fílmico *Bajo California* de Carlos Bolado.

De acuerdo con la categorización de Alberca, *Transpeninsular* es una novela autobiográfica, en algunos aspectos, aunque en ella lo autobiográfico no sea una característica medular.

Otra excepción es *La clave Morse*.

Una década después de haber publicado *De cuerpo entero*, Campbell habría de recuperar el texto autobiográfico y editarlo para, mediante un par de añadidos y modificaciones, que incluyen cambios de nombres en los personajes, ponerlo en circulación nuevamente, ahora como novela. En su mayor parte, los textos son idénticos.

La autobiografía, por ejemplo, abre de esta manera:

Alguna vez mi padre escribió un cuento que tenía como escenario la estación del ferrocarril en Navojoa. Refería allí la historia —una estampa, una imagen— de un individuo que con un tubo de cartón oteaba a las muchachas que bajaban del tren o se paseaban por la terminal. El hombre de su relato llevaba siempre una cachucha de visera larga y era el hazmerreír del pueblo. Calculo que aquella escena tuvo lugar o solía tener lugar por las tardes, cuando disminuía el calor, hacia principios de los años 30, época en que mi padre trabajaba como telegrafista en Navojoa, oficio que nunca abandonó en toda su vida, hasta 1960, en Tijuana, cuando murió (1990, pp. 9-10).

La ficción se inicia con dos breves pasajes que ilustran la personalidad del padre del narrador, Sebastián, para dar pie al tercer capítulo:

Alguna vez escribió *unos cuentos que tenían como escenario una peluquería* y la estación del ferrocarril en Navojoa. Refería allí la historia —una estampa, una imagen— de un individuo que con un *carrizo como telescopio* oteaba a las muchachas que bajaban del tren o se paseaban por la terminal. El hombre de su relato lucía siempre una cachucha de visera larga, *saco replanchado y flor en la solapa* y era el hazmerreír del pueblo. *Supongo* que aquella escena solía tener lugar por las tardes, cuando disminuía el calor, hacia *finales de los años veinte*, época en que mi padre *se iniciaba* en el oficio que nunca abandonó en toda su vida, hasta *mil novecientos sesenta*, en Tijuana, cuando murió (2003, pp. 21-22).²⁵

²⁵ El subrayado es mío.

Los cambios son mínimos, y mayormente estilísticos. No parecen responder a necesidades de la trama o de la verosimilitud.

Otro pasaje de la autobiografía dice: “Silvia abre la llave de la tina y espera a que se llene de agua. Se desnuda. Toca el agua tibia y mientras se enjabona, piensa: / No tenía un mes, de nacida mi madre cuando mis abuelos decidieron trasladarse de Las Chinacas a Navojoa” (1990, p. 45).

Y la novela, con modificaciones más evidentes que las del pasaje anterior: “Lo primero que oí fue un chorro de agua. Olivia había abierto la llave y esperaba que se llenara la tina. Deduzco que se desnuda. Toca el agua tibia. Se mete en la tina y, a medida que va enjabonándose, me va contando: / *Lo que sé es que no tenía un mes de nacida mi madre cuando mis abuelos decidieron trasladarse de la sierra de Chihuahua a Navojoa*” (2003, p. 99).²⁶ Mientras la Silvia de la autobiografía de Campbell se convierte en Olivia en la ficción, y el propio Federico Campbell en Sebastián, la hermana mayor, Sarina, aparece en la novela bajo el manto ficticio de Azucena.

Ese tipo de modificaciones, unas más sutiles que otras, una coma a veces, se pueden rastrear a lo largo de todo el texto. Salvo por algún pasaje emotivo, como cuando Sebastián va a ver a su padre a la oficina de telégrafos antes de irse a Hermosillo y recibe de éste un paquete de chicles como regalo de viajes, el esqueleto de la trama, de la historia, no se altera. ¿A fin de qué?

Por supuesto, Campbell también reconoce la deuda que tiene *La clave Morse* con la realidad. En *Padre y memoria* refiere lo acontecido durante una presentación del libro en California: “Y así seguí leyendo una novela de no disimulado corte autobiográfico, a pesar de que yo insistiera en que se trataba de pura invención literaria. Sin embargo, por el tono me

²⁶ Cursivas del original.

delaté y me di cuenta de que mis interlocutores percibían que el asunto del libro me importaba de manera muy personal. De pronto, una de mis hermanas levantó la mano...” (2009, p. 86).

Quizá sin proponérselo, con este ejercicio especular entre la ficción y la autobiografía, Federico Campbell nos conduce a pensar un poco sobre la suficiencia de la propuesta de lectura para aceptar un texto como real o como ficticio, y sobre la ambigüedad entre estas dos maneras de leer un texto a partir de un juego de reescrituras y palimpsestos. ¿Cómo leer un texto, casi un mismo texto, que se ofrece al lector dos veces, bajo dos propuestas diferentes de lectura? ¿Asumimos que es un texto con fundamento real para cuya ficcionalización no hace falta más que cambiar nombres, adjetivos y signos de puntuación? ¿Es sensato asumir que, entonces, la autobiografía está libre de ficcionalización?

Para Orhan Pamuk, de alguna manera ése es el propósito de la literatura. O, quizá más que su propósito, su gracia, su más grande posibilidad:

la literatura es la capacidad de hablar de nuestra propia historia como si fuera la de otros y de la de otros como si fuera la nuestra. [...]

Los maravillosos mecanismos de la novela sirven para ofrecer a la humanidad entera nuestra historia como si fuera la de otro. La novela es la capacidad de contar nuestra vida como si fuera la de otros. [...] gracias a las buenas novelas, intentamos alterar los límites, primero de los demás y luego los nuestros (2008, pp. 22, 75).

Qué tanto del propio autor esté en el texto es cosa difícil de determinar, trátase de hechos públicos verificables, de aspectos de la vida privada o de exploraciones psicológicas y emocionales inaccesibles para el cotejo objetivo. Y aun cuando el escritor pretenda volcar sobre el texto toda su verdad, todo su ser, hay también, al parecer, algunas limitantes que lo imposibilitan.

Para Campbell, aun cuando sea cierto que “Toda escritura autobiográfica abrevia en la memoria” (Pimentel en Treviño, 2016, p. 53), en la literatura lo importante es, antes que la fuente o la intención, el resultado.

Por mucho que un relato provenga directamente de la realidad, por mucho que se sirva del componente autobiográfico derivado de la experiencia vivida, es evidente que sólo la buena prosa, la confección feliz, la eficacia narrativa, pueden hacerlo trascender y fijarlo como algo escrito y “tallarlo sobre planchas de bronce”, según le gustaba decir a Horacio sobre el trabajo del escritor. De esta manera, cuando se escribe para preservar la memoria, para que no se olvide, el lector percibe otros registros, otras connotaciones vedadas a la prosa periodística o a la simple relación de los hechos (Campbell, 2007, p. 74).

Luz Aurora Pimentel coincide en esto con Campbell: la “transmisión narrativa [de la autobiografía] está gobernada por los requisitos técnicos de la narración” (en Treviño, 2016, p. 59), y así como toda escritura autobiográfica proviene de la memoria, o quizá por eso mismo, tiene también una dimensión ficcional (pp. 49-50). Paul Ricœur veía en la memoria una forma de la imaginación (citado por Pimentel en Treviño, 2016, p. 69). Y no fue el primero en hacer la observación. Ya Thomas Hobbes lo había señalado, en su *Leviatán*: “La imaginación y la memoria son una y la misma cosa que por diversas consideraciones tienen nombres distintos” (citado por Campbell, 2009, p. 48).

En el penúltimo volumen ensayístico de Campbell, la memoria es una preocupación central, si bien ya lo era desde hacía un cuarto de siglo, cuando confeccionaba *La memoria de Sciascia* (1989). Si para él “La memoria está llena de equívocos porque el cerebro tiende a recordar lo esencial de las cosas, no los detalles” (2009, p. 44), los ejercicios autobiográficos son también ficción, una forma de ficción fuera del control del autor, que está convencido de que reproduce, mediante la palabra, la realidad. El lenguaje, como observaba Borges en “El Aleph”, es consecutivo, mientras que la realidad es simultánea (2017, p. 340). La memoria también lo es. Y, un poco como el periodismo, es una interpretación de la realidad, una selección, muchas veces involuntaria, de sus acontecimientos. El psicólogo holandés Douwe Draaisma “Cree que a lo largo del tiempo

nuestra memoria modifica nuestro pasado, con lo cual su pensamiento embona con la creencia de que toda biografía es una ficción y más lo es una autobiografía” (Campbell, 2019, p. 44). Entonces, si un mismo hecho, al ser extraído de la memoria, lleva ya en sí un germen de invención, ¿qué diferencia haría, una vez devenido escritura, presentarlo como ficción o como no ficción? La invención, de cualquier manera, está presente.

Al escribir su vida, por mucho que uno trate de ser fiel a su memoria, siempre terminará componiendo una autobiografía inventada, inevitablemente. [...] Porque la verdad es que uno arregla su pasado y en gran medida se lo inventa. [...] El autor tiene en el fondo el deseo de que se le acepte; aspira a una aprobación que no sólo concierne a su texto sino a su persona y a su vida (Campbell, 2009, p. 151).

De esa anhelada aprobación ya era, de alguna manera, consciente Edgar Allan Poe, quien advirtió certeramente sobre lo imposible que resulta para un escritor mostrarse plenamente a través de su escritura. Un libro que sea cabal resultado de ese ejercicio, dice Poe, debería, para empezar, llamarse “Mi corazón al desnudo”. Pero “Nadie se atreve a escribirlo. Nadie se atreverá. Nadie *podría* escribirlo, aunque se atreviera. El papel se arrugaría y ardería a cada toque de la ígnea pluma” (1973, p. 258).

Así, por más voluntad autobiográfica que un escritor ponga sobre un texto, siempre habrá en él, por una de varias razones, un componente de ficción, una mentira, un artificio.

La memoria de Campbell

El primer libro plenamente ensayístico de Federico Campbell se llama *La memoria de Sciascia* (1989). Su título permite intuir algún interés temprano del tijuanense por el

funcionamiento de la memoria. Sin embargo, el título de este volumen parece ser sólo un pretexto para elaborar un acercamiento a la obra de Leonardo Sciascia, pues su contenido gira principalmente en torno a ella, en general, y muy poco se dice del papel que juega la memoria en la obra ficcional y periodística del autor siciliano.

A Leonardo Sciascia también parecía atraerle, sin que llegara a ser una fijación, algún mecanismo de la memoria, que decanta en su extenso ensayo *El teatro de la memoria* (1981), un análisis minucioso de la obra de teatro *Como tú me quieres* (1929) de Luigi Pirandello y el caso judicial, el del célebre “desmemoriado de Collegno”, en que su anécdota está basada. En la obra de Pirandello, una mujer acepta reconocer en un desconocido a su marido, que no ha vuelto de la guerra y lo han dado por muerto; el equívoco resulta hilarante cuando, súbitamente, el verdadero marido regresa. Aquí, Leonardo Sciascia expone cómo la memoria puede engañarnos, y cómo un principio de autoengaño puede difuminar los límites entre la realidad, los recuerdos y la invención pura, o la mentira. Cómo podemos confundir a nuestro propio cerebro, a nuestros propios recuerdos, y cómo estas versiones inventadas de lo sucedido pueden terminar teniendo más peso no sólo que los razonamientos sensatos, sino que incluso la realidad más evidente (Sciascia, 2010, pp. 29-30, 38-44).

En *Como tú me quieres* de Pirandello están presentes dos temas que serán recurrentes, sino es que característicos, de la obra pirandelliana: la memoria y la identidad, desde su temprana *El difunto Matías Pascal* (1904) hasta la postrera *Uno, ninguno y cien mil* (1927). Es esta última a la que, en más que un par de ocasiones, hace referencia Federico Campbell, tanto en sus ensayos como en su obra narrativa. Y son aquellos dos temas pirandellianos los que también terminan por fascinarlo.

Sobre el funcionamiento de la memoria, Federico Campbell ya había hecho alguna alusión en *Post Scriptum triste* (1994), aparecido cinco años después que su libro sobre

Sciascia. En esta especie de diario discontinuo, observa muy someramente que el curioso fenómeno de que la memoria, los recuerdos concretos, vienen a uno con especial vigor a partir de lo que él llama un “contexto emocional”, es decir, que un recuerdo se magnifica si uno revive la sensación que, en primera instancia, permitió archivar en la memoria dicho recuerdo (Campbell, 2007, pp. 106, 117, 151). También señala que la memoria no es fiel a la realidad, que “La memoria edita” (p. 151) y que “también es matriz del pasado. Lo crea” (p. 182).

Estas observaciones de Campbell en torno a la memoria, en parte empíricas y en parte sugeridas por alguna lectura, habrán de encontrar ulterior desarrollo en su penúltimo volumen de ensayos, *Padre y memoria* (2009). Ahí, Campbell explora más minuciosamente sus propios intereses e inquietudes a propósito del tema, y los complementa con información, explicaciones y ejemplos extraídos tanto de la literatura como de la divulgación científica y las neurociencias. La caracterización de la memoria literaria encuentra eco muchas veces en los hallazgos que en torno al tema se han hecho en el campo de la investigación científica.

Quizá sean tres cosas las que en esencia le interesen a Federico Campbell en torno a la memoria:

1. Su relación con el proceso creativo y con la realidad.
2. Su funcionamiento.
3. Su relación con la identidad personal.

Memoria e invención

En *La memoria de Sciascia*, Federico Campbell aborda el problema de la memoria como un problema de registro, no como el proceso neurológico e inventivo que habrá de fascinarle quince o veinte años más tarde: “Hay algo en común a todos los relatos de Sciascia: se trata

de historias olvidadas. Cada uno de sus libros es una excavación: una exhumación. El siciliano escribe para recordar, preservar la memoria, para no olvidar. [...] Porque la escritura —memoria: archivo, libro, alacena, teatro— permanece” (Campbell, 2004, p. 205). No es ésta una preocupación exactamente reciente de las relaciones entre memoria y escritura, y lo que a ellas concierne: Platón ya lo había tratado en *Fedro*, aduciendo, por voz de Sócrates, que el registro escrito mermaría no sólo la capacidad de memorización del individuo, sino la de alcanzar la sabiduría desde sí mismo (Platón, 2010, pp. 833ss), por ejemplo.

El afán de documentación que Campbell reconoce en la obra de Sciascia tiene algo que ver con el mismo ejercicio del periodismo del escritor italiano, reconocible en al menos tres libros suyos: dos reportajes extensos, *La desaparición de Majorana (La scomparsa di Majorana, 1975)*, sobre el caso del físico Ettore Majorana, y *El caso Aldo Moro (L'affaire Moro, 1978)*, sobre el célebre político italiano, y una recopilación de sus columnas aparecidas en los diarios italianos *L'Espresso, Il Globo, Corriere della Sera* y *La Stampa*, reunidas bajo el no casual título de *Para una memoria futura (A Futura Memoria, 1989)*, acerca de la mafia siciliana, como diciendo “acuérdense de esto que dejo documentado, no se les vaya a olvidar”.

Tres libros de Federico Campbell siguen el mismo procedimiento que este libro de Sciascia: *Máscara negra (1995)*, *Padre y memoria (2009)* y *La era de la criminalidad (2014)*: son, salvo algunos textos del segundo, recopilaciones, no siempre cronológicas, de las columnas que escribía para distintos diarios. Es en el segundo en donde sus preocupaciones en torno a la memoria empiezan a tomar otros caminos, donde Campbell empieza a preguntarse otras posibilidades o funciones de la memoria. Es donde empieza a verla como proceso inventivo y cerebral.

Las preguntas que Campbell se hacía sobre la memoria en *Post Scriptum triste* encuentran mayor desarrollo en *Padre y memoria*:

Lo que sostiene [Israel] Rosenfeld es que la memoria no es un almacén ni un archivo. [...] Así, la memoria no reproduce sino que inventa, recategoriza y reclasifica. La memoria no es la repetición exacta de una imagen en el cerebro, sino una recategorización en el insondable cosmos de la bioquímica y el metabolismo cerebrales. [...]

Es una reconstrucción imaginativa de manera nueva y sorprendente donde se confunden los diferentes sistemas de percepción sensorial (2009, pp. 49-50, 83).

Aquí el lenguaje de Campbell es menos intuitivo que en las líneas que antes había dedicado a la memoria. Su acercamiento a lecturas especializadas y su posterior comentario y análisis se acercan a lo que podría considerarse periodismo de divulgación científica, por un lado, pero el carácter esencialmente ensayístico de los textos se mantiene cuando Campbell vincula dicha información con las que pueden considerarse sus propias inquietudes sobre el tema. La inevitable ficcionalización de la realidad en la biografía, y más en la autobiografía, se extiende a otras formas de escritura, como el periodismo y, esencialmente, la literatura.

Paul Auster, en “El libro de la memoria”, la segunda parte de *La invención de la soledad* (1982), un libro sobre su padre y sobre la memoria —que muy probablemente influyó en la confección de *Padre y memoria* de Campbell—, habla sobre sí mismo en tercera persona, y se refiere a sí mismo como A. Ahí habla del proceso creativo, indisolublemente ligado a la experiencia. Y, por tanto, a la memoria.

Es imposible escribir algo que no se haya visto previamente, pues antes de que una palabra pueda llegar a la página, tiene que haber formado parte del cuerpo, tiene que haber sido una presencia física con la que uno haya convivido. [...]

[L]a memoria, por lo tanto, no sólo como la resurrección del pasado individual, sino como una inmersión en el pasado de los demás, [...] es parte [de uno mismo] y al mismo tiempo está aparte (Auster, 2012, pp. 196, 197).

A pesar de que *La invención de la soledad* tiene un marcado carácter autobiográfico, que es explícito en su primera parte, en la segunda opera un principio de autoficción, a través

de la cual Auster se distancia de sí mismo y se permite numerosas digresiones. Es en ellas, espacios que interrumpen el carácter mayormente narrativo del libro, en donde Auster explora sus propias ideas y habla, de alguna manera, en voz alta. Es ahí donde expone algunas de sus nociones y convicciones sobre la escritura, y en donde establece relaciones entre memoria, invención y escritura. La primera, aduce, es el punto de partida para las otras.

Al referirse a unos poemas que escribió con la intención de recordar los cuadros de Vincent Van Gogh que vio en una exposición, Auster comprende que escribe para retener el recuerdo, no de los cuadros vistos, sino del conjunto de emociones que nutrieron la experiencia. Entonces entendió “el acto de escribir como un acto de memoria” (p. 201), un intento por retener algo que se ha desvanecido para siempre, y que sobrevive, si es que lo hace, sólo en forma de recuerdo. La incertidumbre, de cualquier manera, no se elimina del todo: “La pluma nunca se moverá con la prisa suficiente como para reproducir cada palabra descubierta en el ámbito de la memoria. Algunas cosas se pierden para siempre, otras quizá vuelvan a recordarse, y otras más se encuentran y se pierden una y otra vez. Es imposible estar seguro de nada” (p. 197).

Campbell, lector de Auster,²⁷ asocia también los procesos de la memoria con los de la escritura (Campbell, 2019, p. 70). Pero antes, con los de la narración en tanto oralidad, con el hábito de referir acontecimientos, de contar historias. “Uno tiende a inventar y a contar historias no con el fin de engañar o proceder de mala fe sino para no dejar morir su imaginación. Tiene una necesidad de referir historias, de contar para ser, porque por alguna enigmática razón sólo el trabajo de la memoria trastocada en narración es l[o] que nos da una

²⁷ *Padre y memoria* incluye el ensayo “La invención del padre” (Campbell, 2009, pp. 33-40), un detenido comentario justamente sobre *La invención de la soledad* de Paul Auster, al que además Federico Campbell se remite en otros textos que integran el libro.

idea de quiénes somos: atañe esta labor narrativa a nuestra identidad personal” (Campbell, 2009, p. 89). La invención asociada a la memoria, pues, no se es exclusiva de la literatura, sino que se manifiesta en cualquier forma o ejercicio de narrativo propio del ser humano.

Tanto para Auster como para Campbell, la memoria, que es el mecanismo mediante el cual una vivencia disuelta en el tiempo es aprehensible, y susceptible de ser retenida, es el origen de la invención, de la creación, y se manifiesta esencialmente a través de la narración. Si las reflexiones de Auster en este sentido parecen seguir sobre todo los derroteros de la literatura, Campbell las extiende a la oralidad, a la anécdota, a la inmediatez, a las historias que no siempre quedan firmemente registradas.

En este sentido, Campbell coincide con la visión antropológica con que Marc Augé aborda los procesos de memoria y olvido. Para Augé, el hecho de que la memoria sea imperfecta, que no sea capaz de retenerlo todo, que de ella el olvido sea inseparable, es lo que permite a la ficción colarse y formar parte de las narraciones que se desprenden de la memoria. “La principal operación de plasmación en la ‘ficción’ de la vida individual y colectiva es el olvido”, sostiene Augé (1998, p. 41), pues los relatos de vida, una recreación verbal de la experiencia plasmada en la memoria, “son siempre (incluso cuando son ‘fabulaciones’, ‘productos de la imaginación’, ‘exageraciones’ susceptibles de suscitar la sonrisa de otros testimonios) el fruto de la memoria y del olvido” (p. 47). Como observaba Campbell, cuando se exagera o inventa, se fabula, y no es que haya mala intención (o no siempre) al momento de referir el relato, sino que la invención parece aprovechar esos olvidos para completar el tejido. Y es en el relato, en la narración, en la relación de hechos, en la recuperación del pasado a través del lenguaje, en donde este mecanismo suele manifestarse, la manera natural en que la memoria se revela en sus posibilidades, pero también en sus límites. Y esos límites son cubiertos por la inventiva individual. “Estas escenas de la ficción

se sumergen en nuestra vida real, se deslizan como recuerdos de igual condición que los que hemos vivido, y, en cierto modo, los hemos vivido realmente”, concluye Augé (p. 86).

Lo que Auster y Campbell intuyen desde la literatura, la observación y la experiencia propia, y Augé desde las disciplinas antropológicas, lo explica Emilio García García,²⁸ atendiendo al funcionamiento del cerebro:

La memoria también elucubra, y los recuerdos biológicos no necesariamente coinciden con los hechos históricos. [...]

Normalmente pensamos que nuestra memoria registra y almacena fielmente los objetos, personas, acontecimientos, y los recupera posteriormente también con fidelidad, pero [...] no es *así*. Cuando se forman los recuerdos (fase de construcción o codificación) no siempre se ajustan a la realidad que los origina, y lo mismo ocurre al recordarlos y recuperarlos (fase de reconstrucción o evocación) [porque] nuestra percepción del mundo no siempre se corresponde con lo que está sucediendo en la realidad (García García, 2018, pp. 78, 79).

Esto se debe a, entre otras razones, estímulos cruzados que afectan la atención o “errores” de transferencia de la memoria de corto plazo a la de largo plazo (p. 80). Que un recuerdo pase de una a otra memoria depende, entre otras cosas, de qué tan significativo o útil sea para el individuo dicho recuerdo, suponiendo para empezar que su cerebro trabaje bien a nivel bioquímico; en caso contrario, las alteraciones de la memoria serán proporcionales a las fallas a nivel orgánico (pp. 64ss, 91ss).

Dado que no todas las experiencias son significativas para el individuo ni indispensables para que se relacione con el mundo, algunas son desechadas, o almacenadas en el inconsciente.

²⁸ *Somos nuestra memoria: Recordar y olvidar* (2018) del psicólogo español Emilio García García es una obra de divulgación científica que pretende explicar al lector no especializado cómo funciona, a nivel bioquímico y orgánico, la memoria. Dado que no es objetivo del presente trabajo discutir el funcionamiento de la memoria en estos niveles, sino explorarla desde su representación en la obra de Federico Campbell y en sus referentes literarios, la creemos suficiente para dar sustento a dicha representación.

La gente no recuerda todo lo que sucede y sería insoportable si así fuera: conservaríamos un sinnúmero de datos irrelevantes e innecesarios para nuestras vidas individuales y colectivas, nuestras memorias serían vertederos caóticos en los que resultaría imposible encontrar algo, y estaríamos abrumados por la mera cantidad no cualitativa de material hacinado. [...] sólo recordamos ciertos acontecimientos y olvidamos la mayor parte de las vivencias (p. 68).

García García se revela como lector de Jorge Luis Borges por el título de su obra de divulgación, *Somos nuestra memoria*, referencia a unos de los últimos versos del poema “Cambridge” del escritor argentino:

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos (1974, pp. 980-981).

Pero también porque su idea de lo insoportable de recordarlo todo parece remitirnos a dos cuentos de Borges: “Funes el memorioso”, desde luego, pero también “La memoria de Shakespeare” (2017, pp. 163-170, 537-544).

“Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras” (p. 168), dice en algún momento Ireneo Funes. Y cuando los recuerdos de Shakespeare le fueron transferidos a Hermann Soergel y empiezan a confundirse con los suyos propios, éste observa que sus amigos, cuando lo visitaban, “no percibieran que estaba en el infierno” (p. 544). A diferencia de lo que ocurre a los personajes borgeanos, nosotros no lo retenemos todo.

Apunta García García:

Nuestro cerebro, en un ejercicio admirable de economía cognitiva, en vez de percibir y recordar todos los detalles de una persona, objeto o acontecimiento, se sirve de unos esquemas ya almacenados en nuestra memoria, y procura atender solo a las características distintivas de nuestro estímulo. Eso significa que ese recuerdo es fragmentario, por lo que, cuando un tiempo después intentemos recuperarlo, para que el recuerdo resulte coherente estaremos obligados a rellenar los huecos que faltan de acuerdo con [...] expectativas y [...] conocimientos previos (2018, p. 80).

Pero también con estereotipos, prejuicios, ficciones.

En sentido contrario de lo que afirma García García, Oliver Sacks, tras examinar el caso de una paciente, nos remite a los estudios del neurocirujano Wilder Penfield, quien había concluido que “el cerebro mantenía un registro casi perfecto de toda la experiencia vital, que la corriente total de la conciencia se preservaba en el cerebro y, por ello, podía evocarse o provocarse siempre, bien por las necesidades normales de la vida, o bien por las circunstancias extraordinarias de una estimulación eléctrica o epiléptica” (Sacks, 2016, p. 179). Es decir, aun si todo se almacena, no todo está a la mano y presente. Funes lo tenía todo a la mano y presente: de ahí su tortura.

Borges, a través de Thomas de Quincey, coincide con Penfield: “De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente” (Borges, 2017, p. 541), provenga este estímulo de la cotidianidad, del accidente improbable o de la experimentación con el sujeto.

En cualquier caso, si fuera que todo, absolutamente todo se almacena, no todo está siempre en la superficie. La mayor parte del material, si es que se retiene, permanece en estado latente, en las profundidades de la memoria. Muchas veces no es tan fácil que emerja. En esas ocasiones, cuando el recuerdo está en el fondo del océano, la invención, la fabulación, hace su tarea: llena los vacíos, reales o aparentes. Quizá por ello mismo Marc Augé sostiene que son a veces tan contradictorias las versiones que dos o más personas tienen sobre un mismo hecho: porque cada quien fabula su relato desde su subjetividad.

De estos relatos, por otra parte, somos y no somos el autor, pues a veces tenemos el sentimiento de haber sido capturados en el texto de otro y de seguir o sufrir el desarrollo del mismo sin poder intervenir en él [mediante] nuestra versión de los hechos; [...] miles y millones de otros individuos ocupan su lugar en la versión que elaboran.

El hecho de registrar relatos de otros, de “participar” en sus “ficciones”, no deja de tener, como puede suponerse, consecuencias en la vida del observador, en sus propias “ficciones”. Las narraciones de unos y otros no pueden coexistir sin influir o, más exactamente, sin configurarse de nuevo unas con otras (1998, pp. 48-49, 54).

Dado que los relatos de los otros a los que estamos expuestos también se perciben y se integran a nuestra memoria, pueden perfectamente llenar también los huecos que ha dejado el registro imperfecto de nuestra experiencia: no sólo parchamos con nuestras propias fabulaciones, sino también con las de los demás. Una vez que entran en nuestra cabeza, todas las historias y versiones, en algún momento, en mayor o menor grado, corren el riesgo de (con)fundirse.

“Basta contar un hecho para adulterarlo”, aduce Federico Campbell (2019, p. 156), porque la narración debe tener, si no un orden, sí una lógica. Si episodios de la experiencia se pierden —o se ocultan demasiado—, el cerebro busca darles coherencia, así sea mediante la invención.

“La memoria supone una reconstrucción imaginativa que modifica la materia recordada”, complementa el psicólogo Frederic Bartlett (citado por Campbell, 2019, p. 219). Para Günter Grass, la memoria embellece y simplifica; para Marcel Proust, distorsiona y deforma (Campbell, 2019, pp. 90-91, 98). La psicóloga y matemática Elizabeth Loftus argumenta que “esta distorsión quizá nos ayude a vivir una vida más feliz y a sentirnos mejor con nosotros mismos” (citada por García García, 2018, pp. 82). De otro modo, nuestra tortura sería quizá la de Ireneo Funes.

Los mecanismos de la memoria

Si la memoria recuerda, o mantiene en la superficie del océano, o más o menos al alcance de la red de pesca, sólo algunas experiencias útiles o significativas para el individuo, eso quiere

decir que no hay necesariamente un continuo secuencial o cronológico análogo entre lo recordado y la realidad que dio pie a lo recordado. La realidad, en su dimensión espacial, es simultánea y, en su dimensión temporal, lineal. La memoria no. Si no lo mantiene todo en la superficie es, por fuerza, fragmentaria. Y así se presenta ante nosotros.

Lo señala Federico Campbell:

Científicos y narradores coinciden en que la memoria (fragmentada, incompleta, intermitente) no se presenta ni sucesiva ni cronológicamente sino en ráfagas más o menos veloces como las de los sueños, en una suerte de no tiempo o en una dimensión en la que no corre el tiempo, y siempre dentro de un contexto emocional: a partir del miedo, la envidia, el coraje, la ternura, los celos, el pánico, el placer, la ansiedad, el odio (2019, p. 49).

En *Uno, ninguno y cien mil*, una novela que reaparece cada tanto en la obra de Federico Campbell, Luigi Pirandello presenta a un personaje cuya identidad se disuelve paulatinamente al no estar seguro de quién es por no saber cómo es visto por los demás. Aunque la memoria no es una preocupación pilar en la novela, Pirandello, a través de la voz de Vitangelo Moscarda, explica desde una percepción personal y subjetiva cómo funciona ésta:

Se abre en vuestra memoria una querida ventana, por la que se asoma risueña, entre un tiesto de claveles y otro de jazmines, Titti, que está haciendo a ganchillo una bufanda roja de lama, ¡oh Dios mío!, como la que lleva al cuello ese viejo insoportable del señor Giacomino, para quien no habéis escrito todavía la carta de recomendación para el presidente de la Congregación de Caridad, que es un buen amigo vuestro, pero también él pesadísimo, sobre todo si se pone a hablar de las calaveradas de su secretario particular, quien ayer... no, ¿cuándo fue?, el otro día que llovía y la plaza parecía un lago con todo aquel centelleo de gotitas al asomar un alegre rayo de sol, y en plena carrera, Dios mío, qué lío de cosas, la taza de la fuente, aquel quiosco de prensa, el tranvía que, al cambiar de vía, chirriaba despiadadamente al hacer el viraje, aquel perro que escapaba: pues bien, os metisteis en una sala de billares, donde estaba él, el secretario del presidente de la Congregación de Caridad; y qué risitas por debajo de sus grandes bigotes de color pimienta cuando os pusisteis a jugar con vuestro amigo Carlino, llamado *Lunallena*. ¿Y luego? ¿Qué pasó luego de salir de la sala de billares? Bajo un farol que difundía una tenue luz, en la calle húmeda y desierta, un pobre borracho melancólico trataba de cantar una vieja canción napolitana, que hace muchos años oíais cantar casi todas las noches en aquel pueblo de montaña entre los castaños, adonde fuisteis a veranear para estar cerca de la querida Mimì, que posteriormente se casó con el viejo comendador Della Venera, y que falleció un año

después ¡Oh, querida Mimì!, ahí la tenéis asomada a otra ventana que se abre en vuestra memoria... (Pirandello, 2010, pp. 21-22)

Para Pirandello, la memoria ociosa, la memoria en libertad, funciona como una asociación aleatoria de ideas o elementos en donde una serie de asuntos, aparentemente inconexos, encuentran un vértice que los comunica. Los recuerdos subvienen sin orden cronológico ni jerárquico, llamados por un estímulo imprevisible o aleatorio que es desatado bien por un recuerdo previo, bien por un referente azaroso de la realidad más inmediata. Cuando no hay ordenamiento ni sistematización de los recuerdos, éstos acuden en tropel, en una suerte de pequeño muestrario, apenas una ínfima parte, del caos que para Borges (2017, p. 542) es la memoria.

Aun en un ejercicio un poco más sistematizado que el de la libertad absoluta que propone Pirandello, el ordenamiento parecería responder a la misma mecánica. Es el caso de lo que Georges Perec propone en *Me acuerdo* (1978) casi medio siglo más tarde que Pirandello. En este experimento, el francés se propone registrar qué es lo que le viene libremente a la memoria, con apenas algún constreñimiento: se propuso registrar recuerdos de entre sus 10 y sus 25 años. El resultado es más o menos éste:

147. Me acuerdo de que la avenue de New York se llamaba avenue de Tokyo.

148. Me acuerdo de que Fidel Castro era abogado.

149. De acuerdo de Charles Rigoulot.

150. Me acuerdo de que me sorprendió mucho saber que mi nombre de pila quería decir “el que trabaja la tierra”.

151. Me acuerdo de que fue debido a las tiendas de semillas que François Truffaut, cuando era militar, escribió a Louise de Vilmorin cartas que se publicaron enseguida en el semanario *Arts*.

152. Me acuerdo de que Warren Beatty es el hermano pequeño de Shirley McLaine.

153. Me acuerdo de que en tercero me pasé más de quince días dibujando un mapa grande de la Roma Antigua.

154. Me acuerdo de que Padarewski fue elegido presidente de la República de Polonia.

155. Me acuerdo de que la primera manifestación en la que participé fue para protestar por la elección —o el retorno— a La Sorbona del petainista Jean Guilton.

156. Me acuerdo de los programas de Henri Kubnick.

157. Me acuerdo de que Darryl Cowl se llama André Darrigaud.
 158. Y eso me hace acordarme del ciclista André Darrigade.
 159. Me acuerdo de que Maurice Ravel estaba muy orgulloso de la popularidad de su *Bolero*.
 [...]
 299. Me acuerdo de Bahía Cochinos.
 300. Me acuerdo de *Los tres chiflados*, y de Bud Abbott y de Lou Costello; y de Bob Hope, Dorothy Lamour y Bing Crosby; y de Red Skelton.
 301. Me acuerdo de que Sidney Bechet escribió una ópera —¿o era un ballet?— titulada *La noche es bruja*.
 302. Me acuerdo de los bolsos de Hermès, con su candadito pequeño.
 303. Me acuerdo de lo difícil que me resultó comprender lo que quería decir la expresión “solución de continuidad” (Perec, 2017, pp. 45-48, 80-81).

Las 479 memorias aleatorias dispuestas en *Me acuerdo*, que no tienen más vínculo que una relativa proximidad temporal y que hayan sido percibidas por Georges Perec, conviven en el espacio textual más o menos de la misma manera en que conviven en la memoria de quien las recuerda: simultáneamente y sin un orden específico que parezca regularlas. Experiencias de la infancia y datos aleatorios sobre estrellas de cine, hazañas deportivas y acontecimientos históricos, impresiones urbanas y referencias a personajes de las artes o la política: todo ocupa un mismo espacio, que es el de la memoria falible, que duda y que registra imperfectamente aquello que alcanza a asir con distintos grados de firmeza. Una da pie a otra, sin que, a primera vista, un patrón claro pueda establecerse, la mayoría de las veces. Pero algo, sin duda, las desencadena, como la célebre magdalena de Proust que catapultó al personaje al pasado (Proust, 1975, pp. 47-48) o la ropa sucia de *Dr. House* con que el protagonista de la serie, Gregory House, intenta recordar detalles de un accidente en que estuvo involucrado (Yaitanes, 12 de mayo de 2008). Ése es el contexto emocional del que habla Campbell.

García García explica que, en condiciones normales, un recuerdo se codifica (en forma de cadenas proteínicas) y se recupera cuando la experiencia que lo produjo es significativa. Las impresiones y emociones que experimentamos se corresponden con reacciones a nivel bioquímico en nuestro cuerpo y nuestro cerebro, y un estímulo similar a aquél al que se estuvo

expuesto durante la experiencia guardada puede permitirnos recuperar esa experiencia, y el estado emocional que nos produjo, en forma de recuerdo (2018, pp. 64ss). Qué estímulo desatará qué recuerdo es algo que no siempre puede saberse, o al menos no desde la experiencia personal, no científica y no sistematizada. Además, “cada vez que recordamos lo hacemos con intensidades y colores distintos porque la memoria está muy motivada por nuestro presente y nuestro estado emocional”, observa Federico Campbell (2019, p. 48), y esto se debe a que “el cerebro también se modifica y genera recuerdos al pensar e imaginar. [...] El cerebro que recuerda ya no es el mismo que elaboró los recuerdos” (García García, 2018, pp. 90, 126). Para Marc Augé, esto es también una certeza:

Hay que recurrir también a la fuerza de las sensaciones que se apoderan del que vuelve a lugares en los que ha vivido y tiene la sensación de no haberlos abandonado nunca: los olores y calores de los trópicos, o el rumor familiar de un verano eterno cuando, en una playa, el cuerpo se despereza en un hueco de la arena. No es que entonces se produzca la “deflagración de los recuerdos” de la que habla Proust: se trata de un cortocircuito parecido, en la medida que atraviesa el cuerpo y los sentidos y nace de la puesta en contacto de dos períodos separados, pero tiene lugar en los mismos lugares, asociándolos así a la evidencia de un tiempo retenido más que reencontrado (1998, pp. 84-85)

Si García García habla de lo que ocurre a nivel orgánico, Augé habla de lo que ocurre a nivel humano, subjetivo, en un individuo en función de un contexto y un cúmulo de experiencias que lo definen tanto a él como a su relación con el mundo. Paul Auster también lo entrevisté, recurriendo a las reflexiones de Giordano Bruno: “Lugares e imágenes [operan] como catalizadores para recordar otros lugares y otras imágenes: objetos. Hechos, los objetos enterrados de nuestra propia vida. Mnemotecnia. Para seguir con la idea de Bruno de que la estructura del pensamiento humano se corresponde con la estructura de la naturaleza. Y concluir, por consiguiente, que en cierto modo todo está relacionado con todo” (Auster, 2012,

p. 108), como lo revelan los ejercicios memorísticos de Luigi Pirandello y Georges Perec, y aun del propio Auster cuando rememora, en tercera persona, su propia infancia.

Recuerda que quería ser una ardilla, liviano y con una gran cola peluda, para saltar de árbol en árbol como si volara. Recuerda cómo vio la llegada de su hermana recién nacida en brazos de su madre, espiando por las rendijas de las persianas. Recuerda una enfermera vestida de blanco y sentada junto a su hermana, que le daba pequeños trozos de chocolate suizo, pero no sabía lo que eso significaba. Recuerda un crepúsculo de verano acostado en su cama, mirando un árbol a través de la ventana y redescubriendo distintas formas de caras entre las ramas. Recuerda cuando se sentaba en la tina e imaginaba que sus rodillas eran montañas y el jabón blanco un trasatlántico. Recuerda el día en que su padre le dio una ciruela y le dijo que saliera a dar una vuelta en triciclo. Recuerda que no le gustó el sabor de la ciruela, que la arrojó a una alcantarilla y que luego lo asaltó un gran sentimiento de culpa (pp. 236-237).

Tal vez en este caso los recuerdos no sean tan aleatorios ni inconexos, pero tampoco son lineales, aun siendo más acotados que los de Pirandello o los de Perec.

La memoria, cuando vuelve, lo hace de forma no lineal: porque la realidad es simultánea, y los estímulos a los que estamos expuestos, que desatan los recuerdos, no son previsibles.

Identidad y memoria

Los versos de Borges que dan título al libro de Emilio García García sobre la memoria intuyen, si no es que ya sabían, algo sobre el funcionamiento del cerebro: que, en efecto, la adquisición de recuerdos forja la identidad personal. Si cada recuerdo proviene de una experiencia personal, y la vida del individuo es un cúmulo único de experiencias personales, entonces cada individuo es también un cúmulo único de recuerdos. Para Federico Campbell, la narración es un mecanismo mediante el cual los recuerdos se mantienen vivos y construyen la identidad personal (2009, pp. 89-90, 129), mientras que Marc Augé sostiene que “la identidad individual se construye al mismo tiempo que la relación con los demás y a través

de esa relación” (1998, p. 70), de la misma manera en que se van forjando los recuerdos, porque son el sedimento que nos permite entender el mundo y relacionarnos con él.

García García lo sustenta:

La memoria episódica²⁹ exige, como expuso el muy influyente neurocientífico canadiense Endel Tulving (nacido en 1927), conciencia personal de uno mismo y del tiempo subjetivo. De ahí la metáfora con la que Tulving equipara esta memoria con “viajar en el tiempo subjetivo”. [...] ¿Se trata solo de un apego nostálgico a nuestras experiencias? No. Viajamos al pasado no solo para revivirlo sino, sobre todo, para construir y elaborar nuestra propia identidad (pp. 32-33).

Somos nuestra memoria, y si ésta es fragmentaria, somos también el montón de espejos rotos con que Borges metaforiza la presencia de los recuerdos. Todos esos fragmentos son parte de un todo que no siempre percibimos. Pero su ausencia nadie deja de notarla.

En Federico Campbell parece ser patente un especial interés por los procesos de deterioro de la memoria. “La memoria es la persona”, afirma. “Prive usted a alguien de sus recuerdos y dejará de existir. Al desvanecerse la memoria, paulatina o súbitamente, el yo deja de estar en la conciencia y a partir de entonces sólo existe el cuerpo” (2009, p. 69).

Son numerosos los casos clínicos que Oliver Sacks describe en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* en los que las alteraciones de la memoria, sean porque ésta se diluye (2016, pp. 27-116) o porque retiene demasiado (pp. 125-193), despersonalizan al individuo. Lo vuelven una máquina o un bulto. Le hacen perder contacto con la realidad. Lo privan de pasado o, a la manera de Ireneo Funes, se lo vuelcan como una avalancha.

²⁹ Emilio García García explica que hay distintos tipos de memoria: La filogenética o instintiva, la explícita semántica, la explícita episódica, la emocional y la implícita. Define a la episódica como “la capacidad consciente de acordarse de experiencias específicas que de una manera u otra hemos experimentado personalmente en un lugar y en un tiempo concretos” (2018, p. 32; pp. 18-46).

El personaje de “La memoria de Shakespeare” de Borges se da cuenta de que los recuerdos del dramaturgo se empiezan a mezclar con los suyos propios. No es capaz de distinguir qué le pertenece a él y qué a Shakespeare. Pronto, sólo pervivirán los recuerdos de Shakespeare. “Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón” (Borges, 2017, p. 544).

Marc Augé coincide con estas visiones. “Que [ciertos] recuerdos se conserven con [mayor] tenacidad se debe a que tienen un componente emocional asociado a nuestra persona; es decir, a que los hechos a los que se asocian han contribuido de manera destacada a configurar nuestra identidad” (1998, p. 69), probablemente gracias a mecanismos evolutivos relacionados con la supervivencia, entre otras razones que también precisa García García. Cuando estos recuerdos se pierden, también se disuelven las relaciones del individuo con su entorno, con el mundo.

Alice Munro (2015, pp. 288-337) ilustra el fenómeno en el cuento “Ver las orejas al lobo”.³⁰ En él, un hombre, Grant, vive cómo su esposa, Fiona, se ve progresivamente afectada por el mal de Alzheimer, hasta el punto en que deja de reconocerlo y es necesario internarla. En la residencia, Fiona se reencuentra con un hombre de quien estuvo enamorada en su juventud, también afectado por el mal. Entre ambos empieza a urdirse la trama que en el pasado se vio interrumpida. Grant ve cómo su mujer se va, se convierte progresivamente en una *tabula rasa* de la que él mismo desaparece, aunque esté ahí para ella, todos los días. Se va, desde luego, la mente; el cuerpo, como dice Campbell, permanece... pero no la persona. “El ser es memoria”, insiste el tijuaneño. “La persona es la memoria y la memoria es nuestra

³⁰ El título original del cuento de Munro es “The Bear Came Over the Mountain” (Munro, 2006, pp. 513-559). La película *Away from Her* (*Lejos de ella*, 2006) de Sarah Polley está basada en este cuento.

identidad personal. Yo soy lo que recuerdo. Primero se muere la persona y después el cuerpo”, complementa, precisamente a propósito del Alzheimer. “Es posible que muchos enfermos sufran cada vez menos. Porque la propia conciencia también se va. Y para sufrir o temer a la muerte también se requiere de la memoria” (Campbell, 2019, p. 80). El sufrimiento siempre será la herencia de quien permanece.

Memoria, escritura y pretexto

En *Farabeuf*, como ya se apuntó (*vid supra*, p. 154), Salvador Elizondo intenta —entre otras cosas— explorar a través de la narración, la palabra escrita, el funcionamiento y los recovecos de la memoria del doctor Farabeuf. El resultado es —entre otros— un episodio que, por ser recordado en distintos momentos por el protagonista, nunca es referido de la misma manera, porque nunca se recuerda de la misma manera. Personas involucradas, sucesión de acontecimientos, lugares, paisajes, clima, diálogos, voces... todo aquello, vinculado a un episodio en una playa y a su recuerdo, parece estar cubierto por un velo que impide distinguir claramente lo que en realidad sucedió de lo que es invención o laguna. Y cada vez que se regresa al recuerdo, crece la confusión.

La crítica ha hecho sobre *Pretextas* de Federico Campbell la misma curiosa observación: que hay varias versiones sobre algunos de los episodios que la integran y eso no permite, en principio, discernir claramente la anécdota. La diferencia entre Elizondo y Campbell es que mientras en *Farabeuf* ese funcionamiento de la memoria de un personaje afecta a un episodio de la ficción, en Campbell la narración polifónica enturbia el argumento entero. Al haber varias voces narrativas en *Pretextas*, es comprensible que la perspectiva de cada una de ellas difiera

de las demás, porque Álvaro Ocaranza y Bruno Medina no sólo recordarán los hechos de modo distinto, sino que los vivieron y percibieron, en su momento, de modo distinto, y también, consciente o inconscientemente, intencionalmente o no, alterarán sus recuerdos, o lo que expresan sobre lo recordado. Estas versiones necesariamente diferirán en distintos grados de la que relata el narrador extradiegético, un focalizador (*vid supra*, p. 37).

En *Todo lo de las focas* ocurre algo parecido, de alguna manera. La naturaleza fragmentaria de la novela obliga al lector a unir los puntos de la figura que son los diferentes episodios (cuya ordenación en capítulos no facilita demasiado la tarea) de la historia. Aun cuando el tono melancólico, provisto por la perspectiva del narrador protagonista, unifica el carácter de los fragmentos, el desarreglo temático de los episodios y su falta de linealidad exige, como se ha observado con respecto de *Pretextas*, un “lector activo” que fusione lo que está disperso. Parte de la complejidad de esta tarea radica en que no todos los episodios de *Todo lo de las focas* son episodios o escenas de la historia: muchos de ellos dan cuenta de vivencias o ideas del narrador protagonista, apenas tangenciales con respecto de la trama principal, que, para efectos prácticos, incluso podrían considerarse como prescindibles. Sin embargo, probablemente su supresión afectaría la homogeneidad del tono de la novela, pues una ilación intachablemente estructurada y consistente difícilmente nos habría podido hablar del carácter de una persona que padece alguna disfunción psicológica o emocional, como el protagonista de la segunda novela de Federico Campbell, y que en este caso se identifica con el ya mencionado discurso del depresivo que, según Marie-Claude Lambotte, como se ha visto, tiende a la dispersión, a la fragmentariedad y a la inconsistencia, especialmente al hablar de sí mismo.

Esta dispersión, esta falta de secuenciación estructural, lógica, cronológica o temática es algo que no comparten estas dos novelas de Campbell con sus últimas producciones en el género. A diferencia de *Pretextas* y *Todo lo de las focas*, *Transpeninsular* (cerca de veinte

años posterior) tiene una estructura más regular y operativa: tres partes, que suponen tres etapas distintas de la narración, y dos voces narrativas que se alternan capítulo tras capítulo, donde una lleva la historia de un personaje en primera persona, y la otra al del otro, en tercera. En tanto, *La clave Morse* es casi aristotélica (unidad de acción, lugar y tiempo: una visita breve del narrador a sus hermanas) y, salvo un breve episodio inicial que nos sitúa durante la infancia del narrador, la narración es lineal; la memoria y la distorsión de los recuerdos es el tema del que se ocupa principalmente.

La dispersión propia de sus dos primeras novelas, sin embargo, estará presente en sus volúmenes ensayísticos.

Fuera de *La memoria de Sciascia* (1989), un estudio unificado y minucioso, aunque libre en su estilo, sin la frialdad que muchas veces exigen los textos académicos, sobre la obra de Leonardo Sciascia, y *Periodismo escrito* (1994), que por su naturaleza más bien pedagógica exige una rigurosa sistematización de sus contenidos (además de la colección póstuma “Nuestra Ítaca”, sobre Tijuana), en la obra ensayística de Campbell se observan distintos grados de dispersión, especialmente en volúmenes como *Post Scriptum triste* (1994) y *Padre y memoria* (2009).

La distribución de los ensayos de *Máscara negra* (1995) mantiene una progresión temática evidente, que va de la novela negra al contexto social y político mexicano; sin embargo, es notable la diferencia de intereses que hay entre los primeros textos del volumen y los últimos. En tanto, mientras que el título de *La invención del poder* (1995) parece indicarnos que estamos en la presencia de un volumen bastante homogéneo, la lectura lineal de la obra nos permite descubrir lo que quizá ya se sospechaba desde el índice: que el tema del poder es más bien un pretexto para unir, a veces muy tangencialmente, ensayos mayormente breves cuyos temas centrales son —además del que da sentido al volumen como

unidad— la literatura, el periodismo, el racismo, el espionaje, la política, la delincuencia, el cine, la fotografía, la propaganda, el narcotráfico. Desde luego que el ejercicio o las relaciones de poder, presentes en toda interacción humana, pueden ser aristas incluso obvias que enlazan a la mayoría de estos temas; sin embargo, aun con tan clara columna vertebral, este volumen anuncia ya la diversidad de asuntos que ocupaban el interés de Federico Campbell. Lo mismo puede decirse de *La era de la criminalidad* (2014).

Semejante amplitud de intereses ya había sido expuesta en *Post Scriptum triste* (1994) y sería reexpuesta quince años más tarde en *Padre y memoria* (2009). En la primera obra, Campbell pasa de un tema a otro de manera vertiginosa, y los textos que la integran no responden a una forma homogénea ni están titulados, a diferencia de lo que ocurre con los del resto de sus volúmenes ensayísticos. La segunda, en cambio, aunque mantiene la diversidad de intereses, gira en torno a dos temas de interés capital, enunciados en el título, y la extensión de los ensayos que lo integran es, salvo un par de excepciones, muy regular, y cada uno está anunciado por su título.

En *La invención del poder*, *Máscara negra*, *Padre y memoria* y *La era de la criminalidad*, la mayor parte de los textos son de una extensión similar, fenómeno que se explica, como ya se apuntó, si se tiene en cuenta que estos cuatro volúmenes son compilaciones de las columnas periodísticas que Federico Campbell escribía en distintos medios, en algunos casos reescritas, ampliadas y editadas; incluso hay ocasiones en que son fusionadas en una sola varias que versaban originalmente sobre un tema común; a esta recopilación se añade algún ensayo inédito. *La memoria de Sciascia* es, como se ha dicho, un estudio sobre la obra de Leonardo Sciascia dividido en capítulos amplios, dedicados cada uno a un aspecto distinto de la producción literaria y periodística del autor siciliano, y flanqueados por una crónica y una entrevista que contextualizan y documentan los

pormenores del encuentro entre Campbell y Sciascia, aderezando con una aproximación más personal y humana a Sciascia el contenido mayormente analítico del libro.

Post Scriptum triste puede considerarse un *scherzo* o un *divertimento* entre la producción ensayística de Campbell, alejado de los rigores formales que sigue el resto de sus títulos: se trata un volumen en el que el tijuaneño se permite más libertades temáticas, estilísticas y formales. Su estructura, como se ha señalado, no responde a una división por capítulos ni apartados; las unidades que integran el libro —a veces ensayos extensos de varias páginas, otras más breves, se intercalan con ocurrencias, apuntes o citas de diversa extensión— carecen de título y están encadenadas a lo largo del libro, separadas (o unidas) una de otra por tres asteriscos. Salvo un par de excepciones, tampoco hay continuidad temática en los textos que dentro del volumen son consecutivos. Es decir, no es la norma. El cine, la memoria, la política, la depresión, la literatura, las anécdotas sobre figuras del espectáculo, el teatro, el poder, la autobiografía, la ciencia, la lucha libre conviven de una manera casi aleatoria a lo largo del volumen, de modo que resulta indistinto si éste se lee de izquierda a derecha, en sentido inverso, o sin orden alguno.

La de *Post Scriptum triste* es, salvo por los asteriscos, la misma estructura por la que había optado Federico Campbell para la primera edición de *Todo lo de las focas* doce años antes (novela que, como se ha dicho, fue capitulada en todas las ediciones posteriores). Es la estructura de la memoria. Mientras que *Todo lo de las focas* representa la memoria del narrador protagonista, *Post Scriptum triste* representa la memoria de Campbell: así como los recuerdos se agolpan, sin una secuencia ordenada, en la mente, así los temas se distribuyen a lo largo del libro.

Sí, pero también es el mismo modelo que siguió otro libro quince años antes.

Federico Campbell le atribuye a su libro una filiación con el *Diario (Journal)* de Jules Renard en la primera entrada de su compendio: “Diario precipitado. Diario fragmentado. Diario falsificado. Diario premeditado, *Journal*. Diario en público” (Campbell, 2007, p. 9), y reafirma más adelante que su pretendida fluidez o naturalidad se trata de un artificio: “Diario falso. Diario falsificado. Diario sin fechas. No diario íntimo. Diario premeditado” (p. 150). Y es cierto que mantiene semejanzas en cuanto al contenido y la forma de las entradas con el *Diario* de Renard, en tanto variedad temática y de extensión: más que de anécdotas o episodios cotidianos, trascendentes o no (aunque los hay, pero en menor medida), el de Renard es un diario de ideas. Sin embargo, el volumen de Campbell discrepa en cuanto a su distribución del *Diario* de Renard: los contenidos de éste están separados por fechas, si no consecutivas, sí ordenadas cronológicamente (principio general que tendría que seguir un diario, así no se escriba diario en él).

20 de junio [1887]. Nuestra nostalgia de países que no conocemos quizá sea el recuerdo de regiones que visitamos en viajes anteriores a esta vida. [...]

20 de julio. El ingenio es a la verdadera inteligencia lo que el vinagre a un vino fuerte y de buena añada: un brebaje para cerebros estériles y estómagos enfermizos. [...]

23 de octubre. En mí, la necesidad casi incesante de hablar mal de los demás, y una gran indiferencia por hacérselo. [...]

23 de noviembre [1888]. No serás nada. Por más que hagas: no serás nada. Comprendes a los mejores poetas, a los prosistas más profundos, pero aunque digan que comprender es igualar, serás tan comparable a ellos como un ínfimo enano puede compararse con gigantes. [...]

23 de diciembre [1891]. Visto, en casa de Schwob, a André Gide, el autor de los *Cahiers d'André Walter*. Schwob me presenta como un tozudo insoportable.

—Si no lo es —dice Gide con una voz aguda—, lo parece. [...]

1 de enero [1896]. Quiero tener un año excepcional, y empiezo levantándome tarde, almorzando demasiado y durmiendo en un sillón hasta las tres (Renard, 2014, edición electrónica).

En Campbell no hay tal cosa; sin embargo, también funciona como una colección de ideas, apuntes y reflexiones, en la que apenas hay anécdotas biográficas. Quizá su forma sea más la de cuaderno de anotaciones que la de diario.

Aunque comparte algunas características con el *Diario* de Renard, su modelo directo más bien parece ser *Nero su nero* (1979) de Leonardo Sciascia, incluso en el recurso tipográfico para separar las entradas: el siciliano recurre a un asterisco para indicar los límites entre una y otra.

Como en *Post Scriptum triste* (y como en el *Diario* de Renard), en *Nero su nero* advertimos variedad indiscriminada de temas: la historia (Sciascia, 1979, pp. 6, 29, 43-46, 79-84), el fascismo (pp. 37, 73, 123, 144, 159-161), la mafia (pp. 40-42, 46-50, 199-200), el psicoanálisis (pp. 42-43), la política y la corrupción (pp. 57, 91, 146-156, 164, 180-181, 214-220), la conducta de los individuos y las sociedades (pp. 73, 116-117, 134-135, 163), la literatura (pp. 95-97, 101-105, 111-113, 119-121, 124-126, 158-161, 166-167, 170-174, 222), las supersticiones (p. 99), las vanguardias artísticas (p. 101), la medicina en el siglo XVIII (pp. 113-116), las universidades (pp. 167-170). Dedicó también algunas páginas a su propia obra y a la crítica que ésta ha recibido (pp. 63-64, 232-233, 240-245). No abundan las citas y, cuando las hay, suelen estar acompañadas de un comentario del propio Sciascia (pp. 93, 94, 105, 174). Tampoco son dominantes las anécdotas autobiográficas, aunque están presentes (pp. 24, 30, 53-56, 116-117, 174, 191-192).

La mayor parte de las entradas, así como las de mayor extensión, están generalmente dedicadas a la política italiana y a la literatura. Las más extensas, en cualquier caso, no suelen pasar de las cinco páginas. Ejemplo de ello son un par reflexiones que Sciascia dedica a la impartición de justicia en Italia, y más concretamente en Sicilia (pp. 87-90), y sobre el caso de Michele Vinci, “El monstruo de Marsala”, declarado culpable del secuestro y asesinato de tres niñas en 1979 (pp. 151-156), y otras que versan sobre Petrarca (pp. 170-174) o Diderot (pp. 185-189). En el extremo opuesto, reflexiones casi aforísticas: “Abbiamo un neologismo:

cretinizazione. Prima il fatto, poi la parola che indica il fatto. Con molto ritardo” (p. 73)³¹ o “Sono così soddisfatto della mia mente che una paura mi assale: di doverne vivere il contrappasso nella follia” (p. 165).³² Entre ambos extremos, todas las extensiones posibles.

Sciascia, en la cuarta de forros, en un texto por él firmado, define su libro como un diario intencionalmente disperso, y le atribuye una filiación: “Questo diario —non regolare, non assiduo, occasionale e precario piuttosto— va dall’estate del 1969 ad oggi, 12 giugno [1979]. Certamente databile vi è l’ultima nota: le altre, quasi tutte scritte su foglietti o libretti di appunti, sono state ordinate o secondo memoria o secondo la data di pubblicazione. [...] Ho avuto come modelo, forse, il ‘Journal’ di Jules Renard”.³³

El mismo *Diario* de Renard del que Campbell le habría de hacer heredero a *Post Scriptum triste*. Sin embargo, su estructura se asemeja más a la de Leonardo Sciascia, de cuya obra Campbell era un minucioso conocedor. No era necesario, quizá, hacer explícito ese parentesco,³⁴ sino que, como homenaje o imitación de Sciascia, le atribuye a su libro el mismo origen que el siciliano al suyo propio. La misma cuarta de forros campbelliana precisa, como la de Sciascia, el periodo en que fueron escritos los fragmentos que integran el volumen (algunos de los cuales fueron publicados): entre 1977 y 1992. El diario discontinuo e impreciso de Campbell, que se confiesa falsificación, se revela así como una emulación del diario “non regolare, non assiduo” de Sciascia. Es decir, como una *pretextata* (una parodia, una imitación),

³¹ “Tenemos un neologismo: cretinización. Primero fue el hecho, y después llegó la palabra que define el hecho. Con mucho retraso”.

³² Estoy tan satisfecho con el funcionamiento de mi mente, que un solo temor me asola: llegar a vivir padeciendo, por contrapaso, de locura.

³³ Este diario —irregular, desatendido, ocasional y bastante precario— se escribió entre el verano de 1969 y hoy, 12 de junio [de 1979]. Ciertamente, la última nota se puede fechar; las demás, escritas casi todas en hojas sueltas o libretas de apuntes, están ordenadas según capricho de la memoria o según su fecha de publicación. [...] He tomado como modelo, si acaso, el *Diario* de Jules Renard.

³⁴ En la cuarta de forros de *Post Scriptum triste* (2008) se hace explícita la relación entre el libro de Campbell y *Negro sobre negro* de Leonardo Sciascia, así como la deuda con el *Diario* de Renard. Sin embargo, el texto, a diferencia de lo que ocurre con el libro de Sciascia, no está firmado.

similar a la que en *Pretexta* Bruno Medina hace de la biografía de Álvaro Ocaranza. Y así como Medina termina confundiendo su propia vida con la de su profesor, Campbell parece confundir también el origen de su propio libro con el origen del libro de Sciascia.

El mosaico en apariencia caótico que es *Nero su nero* responde no sólo al modelo del *Diario* de Renard, sino también al funcionamiento de la memoria: los recuerdos vienen, como se ha establecido, no en orden cronológico ni temático, sino en función de los estímulos de diversa índole que la mente recibe. Así los textos en el pretendido diario de Sciascia. Y las ideas en la memoria del pirandelliano Vitangelo Moscarda.

La variedad temática y la fragmentariedad de los volúmenes ensayísticos de Campbell quizá no encuentre su explicación en el discurso del depresivo (que sí parece sostener la voz del narrador protagonista de *Todo lo de las focas*), sino en el funcionamiento de la memoria. A diferencia de lo que ocurre con la voz y la conciencia del protagonista de su segunda novela, la producción ensayística de Federico Campbell no manifiesta desinterés, sino amplitud de intereses. Tal vez ahí esté la clave que nos indique que no ha de leerse en clave depresiva. O no totalmente, no como conjunto, no como estructura discursiva. Si la dispersión propia del discurso depresivo es, según Lambotte, inconexa y vaga, y fluye de manera inconsciente como síntoma discursivo del trastorno, los volúmenes ensayísticos de Campbell resultan premeditados. Su estructura imita conscientemente otras estructuras; no es, como el discurso, resultado de una improvisación verbal, como sí lo es, dentro de la ficción, el flujo de conciencia del narrador de *Todo lo de las focas*. El *Post Scriptum triste* de Campbell imita, si no el funcionamiento de la memoria, sí una estructura previa que pretende recrear mediante la palabra escrita ese funcionamiento: *Nero su nero*. De modo que si *Post Scriptum triste* y *Todo lo de las focas* de Campbell se asemejan, es en la forma más que en el fondo. No hay, pues,

una ordenación temática o cronológica en *Post Scriptum triste*, como la que hay en el resto de la producción ensayística de Federico Campbell, pero esa falta de ordenación es premeditada.

Y el de *Nero su nero* no será el único modelo sciasciano que recuperará Campbell. Sus volúmenes de ensayos *Máscara negra*, *La invención del poder*, *Padre y memoria* y *La era de la criminalidad* del tijuaneño son, como *Para una memoria futura* (2010) de Leonardo Sciascia —último libro del autor nacido en Racalmuto—, recopilaciones de las columnas de prensa que publicó a lo largo de su vida en varios medios impresos.

Quizá, quizá como Bruno Medina con Álvaro Ocaranza, Federico Campbell, después de haber escrito sobre él, habría empezado a confundir, si no su vida, sí su escritura con la de Leonardo Sciascia.

CONCLUSIONES: FEDERICO CAMPBELL Y EL EFECTO DE CONJUNTO

Franco Moretti, en *Lectura distante* (2015), propone, en términos generales, un método de estudio y análisis de la producción literaria a nivel global desde una perspectiva amplia, panorámica. No hay fenómeno literario, sugiere, que se dé de manera aislada, sin relación con otros fenómenos literarios, culturales o editoriales. Si “ningún hombre es una isla”, como afirmaba John Donne (1923, p. 98), ningún libro lo es tampoco. Sin embargo, tal vez algunos de ellos puedan formar archipiélagos, sin por ello perder sus vínculos continentales. La obra de Federico Campbell puede ser entendida como uno de esos archipiélagos.

Explica Franco Moretti que “La literatura que nos rodea hoy es inequívocamente un sistema planetario” (2015, p. 59), que, sin embargo, puede verse también como una confluencia de “cientos de lenguas y literaturas” que establecen diversos tipos de relaciones, las cuales, a largo plazo, terminan estableciendo una especie de influencia mutua, o multilateral. Y es imposible, además de ocioso, resistirse a ese intercambio.

De este modo, el contacto entre literaturas no sólo tiene como consecuencia que aquellos centros de producción literaria que tradicionalmente se han visto como puntos de referencia propaguen su canon a diestra y siniestra, el cual en algún momento termina siendo percibido como modélico (hasta cierto punto), sino que las literaturas periféricas, regionales o nacionales, también terminan moldeando a las literaturas centrales, hegemónicas, en distintos niveles: en temáticas, en estéticas, en estructuras. Estas relaciones e intercambios configuran paulatinamente un todo, un sistema complejamente interconectado, cuyos puntos de conexión y encuentro se amplían con el paso del tiempo y la expansión de las comunicaciones, y con ellas, el sistema literario mundial. Así, no es imposible encontrar registros de una tradición literaria en otra, central o periférica, que puedan parecer en

principio muy ajenas. Y muchas veces esos rasgos comunes no serán producto del azar. “La literatura mundial [es] efectivamente un sistema, pero un sistema de *variaciones*. El sistema era uno, no uniforme” (p. 72), desarrolla Moretti. Interconexión no implica unificación.

Si esos puntos de encuentro pueden identificarse en un sistema llamado planetario o mundial, con mayor razón pueden encontrarse en reductos concretos, específicos o puntualmente localizados del sistema. Por ejemplo, en las literaturas periféricas. Y, ¿por qué no habría de ser?, también en las producciones generacionales, en las pertenecientes a grupos o colectivos con afinidades temáticas o estéticas, en las individuales.

En la propuesta teórica de Franco Moretti se advierte, si no un sedimento, sí al menos un eco de las nociones de dialogismo e intertextualidad acuñadas y desarrolladas por Mikhail Bakhtin y Julia Kristeva. Iván Villalobos Alpízar explica, a propósito del concepto de intertextualidad, que “en la transmisión de los saberes y los poderes, de los textos, no existe una *tabula rasa*; el campo en el que un texto se escribe es un campo ya-escrito, esto es, un campo estructurado —pero también en estructuración— y de *inscripción*. Desde esta óptica, todo texto sería una reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, a otros textos, en un *regresus ad infinitum*” (enero-junio 2003, pp. 137-138). Y cita a la propia Kristeva, según quien “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*” (Kristeva en Villalobos Alpízar, enero-junio 2003, p. 141), que explica estos flujos.

Cada texto es, entonces, otros textos. Y esos otros textos son, cada uno, varios textos más. “No hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra”, determina Gérard Genette (1989, p. 19), aunque desde otra terminología. Los alcances de la ramificación resultan, en una primera impresión, quizá inconmensurables. Un rastreo minucioso llevaría una vida. O varias.

Más aún, la noción de intertextualidad de Kristeva no se limita a las relaciones entre textos, sino que se extiende a un todo social, histórico y cultural (Pérez Iglesias, 1981, pp. 71-72). Estas lecturas son reforzadas por la misma teórica búlgaro-francesa, quien reconoce en Michael Riffaterre a uno de los principales artífices del enriquecimiento que a lo largo de más de tres décadas ha nutrido y consolidado el concepto de intertextualidad, desde su origen a mediados de la década de 1960:

He was among the first semioticians to show how literary text production, far from supposing a universally accepted degree zero of language and a grammar of deviations from it, makes this deviance perceptive and uncanny by a singular rule manipulating a bunch of heterogeneous social and historical material (ranging from a more or less literary common descriptive systems, to the most sophisticated and remote references to other poetic texts) (Kristeva, enero-marzo 2002, p. 10).³⁵

Kristeva también confiere al lector un papel activo, pues la interpretación del texto, el diálogo, no se reduce a las referencias a las que el autor de un texto, consciente o inconscientemente, recurre al momento de confeccionarlo, sino que contempla también las que posee el lector, las cuales le permiten interpretar el texto en función de sus propias referencias y saberes, que pueden o no coincidir con las del autor, provenir del mismo sitio que éstas. David Duff considera que el neologismo de Kristeva modifica un entendimiento lineal de la evolución de la literatura, “treating the whole of literary history, and history itself,

³⁵ Él [Riffaterre] fue uno de los primeros semióticos que evidenció que la producción de textos literarios, lejos de suponer la existencia de un grado cero universalmente aceptado del lenguaje y una gramática construida a partir de desviaciones que se producen a partir de ese grado, hace a esta desviación algo perceptivo e insólito, que adquiere ese carácter a través de una única regla, que consiste en manipular una serie heterogénea de materiales sociales e históricos (desde un conjunto de saberes más o menos compartido, hasta las más sofisticadas y oscuras referencias a otros textos poéticos). (Traducción propia.)

as a text or system in which every part has a potentially infinite number of relations with other parts” (marzo de 2002, p. 63),³⁶ en consonancia con la idea sistémica de Franco Moretti.

La intención de estas aproximaciones, muy generales, aquí, no es desmenuzar el concepto de intertextualidad de Kristeva, sino intentar un acercamiento a otro, derivado de él: el de intratextualidad, entendida como el conjunto de relaciones que pueden establecerse, en distintos grados, entre dos o más textos de un mismo autor, dispuestas consciente o inconscientemente a través de variados mecanismos (Castilleja Magdaleno, mayo-junio 2003, pp. 154-156; Limat-Letellier en Martel, 2005, p. 94; Vicente Sánchez, 2008, p. 209; Martínez Fernández en Gutiérrez Hibler, 2017, p. 466). Esta definición del término suele ser la más aceptada, si bien otros teóricos entienden el concepto de otra manera, por ejemplo, en función del conjunto de relaciones que se establecen entre los distintos elementos de un solo texto (Figuroa Sánchez, 2008, pp. 101-102), fenómeno más cercano, por ejemplo, a la noción de “vasos comunicantes” según la define Mario Vargas Llosa (1997, pp. 87-93).

La relación intertextual es, al parecer, inevitable, pues no parece haber texto que no sea hijo de otros textos, y aun el primero de todos será hijo de otra materia, histórica, social, natural o de cualquier especie. La relación intratextual, si bien puede argumentarse muy elementalmente que todos los textos de un mismo autor están relacionados entre sí por el solo hecho de haber sido producidos por un mismo autor (aunque la precisión quizá no sea de todo ociosa), puede suponer también diversos grados de complejidad, desde aquello que puede ser automático o inconsciente, como el estilo, el uso o exploración del lenguaje o una cierta recurrencia temática, hasta la construcción consciente de un proyecto lírico, narrativo

³⁶ Entiende a toda la historia de la literatura, y a la historia misma, como un texto o un sistema cada una de cuyas partes tiene, potencialmente, una cantidad infinita de relaciones con otras partes. (Traducción propia.)

o argumentativo unificado (o varios) que abarque bien la totalidad, bien una determinada parcialidad de la obra de un autor.

Tal vez desde esta perspectiva pueda leerse el archipiélago de Federico Campbell, que no está exento, desde luego, de relaciones continentales o globales.

La intratextualidad en la obra de Federico Campbell está presente, en esencia, de dos maneras. Primero, a través de la insistencia con la que el tijuánense regresa a una serie de temas que recorren su obra. Segundo, a través de los nexos que es posible establecer entre las distintas piezas que integran su narrativa de ficción y su producción autobiográfica.

El poder, su naturaleza y su ejercicio, la melancolía y la manifestación en el espíritu humano de éste y otros estados de ánimo decaídos, y la memoria y su relación con la invención y la creación literaria han sido tres de los temas recurrentes en la obra de Federico Campbell explorados en esta investigación. Cada uno encuentra un tratamiento distinto a lo largo de la obra del tijuánense, y una distribución también diversa a lo largo de su producción narrativa y ensayística.

El tema del poder, por ejemplo, resulta ser de temprano interés para Federico Campbell, pues lo aborda, particularmente desde una perspectiva foucaultiana, en algunos de sus primeros ensayos, que aún hoy no han sido publicados en libro. En ellos, Campbell explora la concepción del poder de Michel Foucault, primero, como tratando de explicársela a sí mismo, y luego la utiliza para analizar desde esa dimensión la obra de Martín Luis Guzmán y Jorge Ibarguengoitia.

El tema del poder habrá de ser frecuentado por Campbell en posteriores volúmenes ensayísticos, si bien éstos y los primeros habrían de transcurrir más de diez años. Pero antes de acercarse al ensayo, Campbell habría de volcar en el terreno de la ficción el funcionamiento de los mecanismos que comenzaría a desmenuzar unos años más tarde: su primera novela, *Pretextos* (1979), habría de ser el vehículo. En ella se escenifica no sólo el poder institucional, representado

por el Estado y su estructura, sino también el poder como ejercicio cotidiano y proteico, como las relaciones entre individuos y determinado por las condiciones, siempre cambiantes, en que éstos se encuentran, tanto dentro como fuera de la estructura de poder. De la vigilancia a la microlucha, del panóptico a la alienación, las categorías propuestas por Foucault recorren, nutren y delinear la obra que significó el debut novelístico del escritor tijuanaense. Todo esto nos ha permitido acercarnos a la obra narrativa de Campbell desde la producción ensayística del mismo Campbell (y, desde luego, sus referentes, entre otras herramientas de análisis) como primer andamiaje teórico para tratar de explicarla y diseccionarla.

El regreso de Campbell a la reflexión ensayística en torno al poder tendría que esperar hasta la aparición de *La invención del poder* y *Máscara negra*. Aun cuando ambos volúmenes terminan analizando la realidad mexicana actual, parte de puntos distintos: el análisis mayormente teórico del poder y sus mecanismos a través de las ideas que no pocos pensadores han desarrollado en torno a él, el primero, y su presencia en la literatura, mayormente policiaca o negra, el segundo.

Así, el interés de Campbell en torno a este tema expuesto a través de la novela derivó luego hacia la forma ensayística, en donde encontró nuevas posibilidades de desarrollo, no todas presentas en la ficción. Un último volumen ensayístico, *La era de la criminalidad*, póstumo, fusiona el sendero al que, por vías distintas, llegaron los dos que lo precedieron.

La melancolía es un tema transversal a casi la totalidad de la obra de Federico Campbell. Aun cuando el único título que remite directamente a ella es *Post Scriptum Triste* (1994), una colección muy libre de textos de diversa extensión y de carácter mayormente ensayístico, al que Federico Campbell caprichosamente define como “diario”, el tema de la melancolía y otros estados de ánimo decaídos, como a tristeza, la nostalgia y la depresión, son explorados por Campbell recurrentemente. No parece ser intención de Campbell elaborar

una definición precisa de estos conceptos, de tal manera que a su lector no le quede la menor duda de en qué casos se trata de una cosa y en qué casos de otra; sin embargo, intentar esa operación permite identificar los matices que distinguen un estado de otro. Aun cuando Campbell parece interesarse por la depresión en concreto, no sólo desde una perspectiva comportamental sino incluso desde la clínica y la bioquímica, el resto de los estados, que no matices, recorre su obra, especialmente narrativa. El mismo Campbell reconoce, a propósito de *Todo lo de las focas* (1982b), el carácter depresivo del narrador, que también vincula con el suyo propio y su propia experiencia (Campbell, 2007, pp. 101-103, 161). Ese carácter, así como el resto de los estados aquí precisados, recorren no sólo *Todo lo de las focas*, sino todo el conjunto de *Tijuanenses* (1989), salpicado de referencias autobiográficas, que pueden descifrarse así tanto en a la luz los datos biográficos disponibles de Campbell como de su propio material explícitamente autobiográfico, *De cuerpo entero* (1990), del que hará una reescritura en clave ficcional en *La clave Morse* (2001).

Federico Campbell convierte, de este modo, un conjunto de experiencias personales en material de ficción, lo cual otorga a buena parte de su producción mayor unidad que la que puede intuirse, por ejemplo, a través del título de su célebre volumen cuentístico: *Tijuanenses*.

La voluntad autobiográfica de Campbell no se limita a estos materiales, unificados de este modo por algo más que un territorio en común. La exploración biográfica de Campbell también nos permite detectar rastros de sus vivencias en los cuentos “Octavia” y “Territorios sentimentales”, incluidos en la *plaque* que recibe su nombre de este último cuento, y “El olivo, el polvo”, aún no coleccionado en libro. Este último, además, remite a situaciones planteadas en *Tijuanenses*, volumen con el que, de alguna manera, establece una continuidad.

De este modo, la autorreferencialidad opera como un vínculo más amplio entre distintos materiales ficcionales de Federico Campbell que, por ejemplo, el territorio en el que

ocurren los hechos. Y aunque los matices autobiográficos no están presentes en *Pretextos*, o no de manera tan claramente documentable, esta novela sí establece lazos también con *Tijuanenses*, pues las ficciones ocurren dentro de un mismo territorio, Tijuana, que se convierte en el principal escenario de la ficción de Federico Campbell, de un modo similar al Macondo en que Gabriel García Márquez hace transcurrir las ficciones de *La hojarasca* y *Cien años de soledad*, por ejemplo, o la Santa María de Juan Carlos Onetti, geografía común a varias obras narrativas del uruguayo.

La memoria, finalmente, es un tema que en la obra de Campbell recibe un tratamiento similar a los dos anteriores. Como el poder, podemos encontrar una aproximación teórica a él a lo largo de la producción ensayística del autor, así como su puesta en funcionamiento en su obra narrativa, en este caso tanto de ficción como autobiográfica; y como la melancolía, además de la exploración literaria, es patente el interés que hay por explorarla desde una perspectiva científica, en concreto desde las neurociencias, y también, de la misma manera, la materia está presente en los títulos de sus libros: *La memoria de Sciascia* (1989) y *Padre y memoria* (2009).

Con este tema como tercer eje rector del análisis que se ha intentado hacer aquí de la obra de Federico Campbell, el entramado que se construye a través de la relación que se establece entre sus obras alcanza un mayor grado de complejidad, que se revelaría aún con mayor alcance si se contemplaran otros elementos. Sin embargo, detengámonos un momento en este punto.

Dados los abundantes componentes autorreferenciales que pueblan la obra narrativa de Federico Campbell, su breve ejercicio autobiográfico y el proceso de ficcionalización que posteriormente sufrió éste, y dado que la escritura autobiográfica tiene como principal fuente a la memoria, según indican tanto los estudiosos del fenómeno literario autobiográfico como el sentido común, no resulta extraño el interés de Campbell por su funcionamiento. El interés

por la memoria también puede ser, desde luego, herencia de Leonardo Sciascia, brújula de Campbell, y de Luigi Pirandello.

Hay, como en Campbell, dos libros de Leonardo Sciascia que contienen la palabra memoria: *El teatro de la memoria* (1981) y *Para una memoria futura* (1989); sin embargo, en el italiano el uso del término es distinto al que hace Campbell. Sciascia usa la palabra memoria, como el mismo Campbell determina, casi en un sentido notarial, como equivalente de registro, de algo que queda documentado justamente para que no se pierda, para que no se olvide.

Campbell recurre a esta interpretación del término, desde luego, en el examen que hace de la obra de Sciascia, pero fuera de ese caso centra su interés en la memoria como acto de recordar, de retener vivencias, experiencias, sensaciones y, en menor medida, datos, información, pero también como motor inventivo, creativo, y es aquí cuando la relaciona con el acto de escribir. La memoria crea al momento de recordar, como se ha establecido; rellena, a través de la invención, huecos; parcha. Si parte de la ficción campbelliana tiene reminiscencias autobiográficas, mayormente *Todo lo de las focas* (según confesión de autor), *Tijuanenses* y *La clave Morse* además de algunos cuentos dispersos, y entre buena parte de estas obras hay vínculos narrativos que hacen pensar que pueden tratarse de distintos momentos de una sola biografía, a pesar de lo cual hay discrepancia entre ellos, en algunos aspectos, puede afirmarse que en el proyecto unificador de Campbell existen las mismas discrepancias, en los puntos de encuentro entre episodios, que pueden atribuirse a quien en distintos momentos de su vida cuenta una misma anécdota, pero con variantes en los detalles, que no recuerda cabalmente, pero a los que intenta dar sentido de unidad y coherencia cada vez que los relata.

Si, como se ha sugerido en algún momento, las resonancias biográficas de Federico Campbell varían de una ficción a otra, ello puede deberse a que quien recuerda, cada vez que lo hace, lo hace de modo distinto. Y también, como ocurre en *La clave Morse*, palimpsesto

de *De cuerpo entero*, difieren de las versiones que los demás tienen de un mismo hecho o serie de hechos. Las reflexiones de Campbell en torno a la memoria y su relación con la creatividad y a invención, así como las exploraciones que hace a partir del entendimiento de su funcionamiento a nivel neurológico, tienen un tratamiento similar al que, en anteriores entregas de su obra, le dio al poder.

Aunque en menor medida, en *Transpeninsular* (2000) también hay reminiscencias autobiográficas, si bien no parecen guardar vínculo con la trama que se teje en torno a los relatos tijuanaenses. En esta novela, Campbell construye un protagonista que ha decidido abandonar el oficio periodístico, como él mismo cuando dejó *Proceso*, y que en un momento dado habría de verse involucrado como guionista en el proyecto de filmación de una película sobre algún aspecto de la Baja California, cuando el mismo Campbell estuvo en pláticas para participar en un proyecto cinematográfico que tendría como tema principal a la península, que terminó siendo *Bajo California: En el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado. Según Campbell, no hubo una coincidencia de visiones entre el cineasta y él, pero le concedieron algún crédito en la película para justificar el adelanto que ya le habían dado (Campbell, 23 de julio de 2006, p. 6A).

Esta especie de ping pong temático que involucra varias obras de Federico Campbell permite al lector establecer vínculos y relaciones entre los distintos textos campbellianos, en distintos niveles. A partir de los temas aquí tratados, por ejemplo, es posible establecer un primer vínculo entre *Pretextas*, *Máscara negra*, *La invención del poder* y *La era de la criminalidad* (2014), a partir del tema del poder como eje transversal, común a estas obras. Otro se establece entre *Todo lo de las focas*, *Tijuanaenses* y *Post Scriptum triste*, en donde es patente el interés por la melancolía y la depresión como fenómenos literarios y psiquiátricos, y su encarnación en el individuo, a través de los personajes de las ficciones. El tercero, la memoria, establece vínculos entre *Padre y memoria*, *De cuerpo entero* y *La clave Morse*, pero un cuarto tema, necesariamente

abordado en los últimos dos textos, amplía los vínculos: la autorreferencialidad, como consecuencia de la manera en que a Campbell le preocupa la memoria como tema, es decir, en función con la invención. Así ampliado este tema, resulta que también establece nexos con *Todo lo de las focas* y *Tijuanenses*, de alguna carga autobiográfica; y también, desde luego, con la primera serie, la del poder. Si bien puede argumentarse, a primera vista, que la noción de invención es común tanto a la memoria como al poder, una indagación más meticulosa de la obra de Campbell permitirá descubrir que la idea de fondo no es la misma; sin embargo, algún eslabón hay: la memoria inventa, mientras el poder *se* inventa, esto es, se construye, como la ficción. Los lazos que unen la red campbelliana son amplios.

El descubrimiento de cada obra de Federico Campbell es el descubrimiento de un nuevo punto en su particular geografía literaria. Un nuevo territorio del mapa. Un nuevo elemento del sistema. Cada obra, de esta manera, es a la vez una pieza de un todo más amplio, que es el total del *corpus* campbelliano, a la vez que una obra terminada por sí misma. Ése es, probablemente, el *efecto de conjunto*, en el que tanto insistía Campbell pero que tan poco se preocupó por definir claramente. Su definición, su significado, está en los lazos que unen cada una de las piezas del rompecabezas literario del escritor tijuanense: un tejido intratextual propio, que nos hace saltar de un texto a otro para poder apreciar, poco a poco, lectura tras lectura, el panorama completo.

Desde luego que hay otros temas que funcionan como nexos intratextuales que terminan de configurar el efecto de conjunto que produce la obra de Federico Campbell. Tijuana, por ejemplo, la ciudad natal del escritor, es no sólo el espacio en el que transcurren *Pretextas* y *Todo lo de las focas*, sino también la ciudad de origen de los personajes (¿o el personaje?) de *Tijuanenses*. Complementariamente, aunque no transcurre en esa ciudad, la trama de *Transpeninsular* si tiene lugar en el espacio territorial más amplio de la península

de Baja California, dentro del cual se ubica la urbe fronteriza. A la parte sur de la península dedica también, por cierto, el volumen casi cartográfico *Baja California Sur: Leyenda y aventura* (1997), de circulación limitada, un encargo del Fondo Nacional de Fomento al Turismo (FONATUR) aparentemente orientado a fomentar la actividad turística en aquel estado. El texto de Campbell es enriquecido por fotografías de Rafael Doniz y Gabriel Figueroa Flores, que ilustran los paisajes que el tijuanaense describe y loa.

La ciudad de Tijuana, finalmente, también es abordada en varios ensayos de *Máscara negra* y *La era de la criminalidad*, en los que reflexiona en torno a la violencia y la impunidad que azotan la ciudad desde distintas esferas, y no hay que olvidar que, para Campbell, la impunidad es un signo inequívoco del poder (Campbell, 2004, p. 67). Además, la colección de ensayos “Nuestra Ítaca” (recogida en el volumen póstumo *Regreso a casa*), está enteramente dedicada a la ciudad, sus símbolos, su historia, sus habitantes y sus creadores.

La figura del padre también es otro tema que aparece de manera insistente en la obra de Campbell. Aparece tanto en los cuentos de *Tijuanenses*, y algunas ficciones no coleccionadas, como en *Pretextas* y, muy tangencialmente, en *Todo lo de las focas*, sin especial incidencia sobre la trama o el desarrollo del personaje narrador, que enuncia muy de pasada una relación conflictiva con su padre. Conflictiva es también la relación con el padre de Bruno Medina, de *Pretextas*, y de los personajes de *Tijuanenses*. El carácter autobiográfico de una relación de este tipo queda develada gracias a *De cuerpo entero* y, por tanto, también a *La clave Morse*, novela que, como se ha establecido, es casi una calca, apenas disimulada, del texto autobiográfico. Además, la figura del conflicto con el padre en la literatura es uno de los dos ejes principales de *Padre y memoria*, en donde Campbell no deja de remitirnos a otros escritores que han abordado dicho conflicto, entre ellos Homero, Franz Kafka, Juan

Rulfo, Mario Vargas Llosa, V. S. Naipaul, Raymond Carver, Paul Auster, Sam Shepard, Philip Roth y Orhan Pamuk, además del cineasta Ingmar Bergman, entre otros.

Y está el periodismo. Además de su libro reflexivo-didáctico en torno a la práctica de esta opresión, no está de más recordar que los protagonistas de *Pretextos* y *Transpeninsular* son periodistas, y que en esta última novela se aborda también la figura del cronista Fernando Jordán.

¿Será preciso referirnos también a las similitudes que Campbell establece entre México e Italia, entre las penínsulas itálica y bajacaliforniana, entre el ascenso de la violencia en ambas naciones, entre su propia obra y la de Leonardo Sciascia?

El tejido es más complejo y enmarañado de lo que en primera instancia podría parecer. Los límites de esta investigación no permiten ahondar más en otros nexos intratextuales que también circulan por la obra de Federico Campbell, y menos aun en los intertextuales, es decir, en aquellos elementos de su obra que nos remiten a otros textos o materiales (si entendemos intertextualidad en el sentido propuesto por Julia Kristeva), y en cómo aquí recurre a procedimientos similares a los que utiliza dentro de su propia obra. Por ejemplo, en *Transpeninsular*, Campbell recupera fragmentos de las crónicas de Fernando Jordán reunidas en *El otro México* (1980) y los interviene, a fin de dotarlos de mayor lirismo y adecuarlos, desde luego, al pasaje de la ficción en que se insertan.

Y más allá de todo ello, ¿qué une a Federico Campbell y qué lo desvincula del resto de los miembros de su generación? ¿Cuál es su papel en el *boom* de la llamada *literatura del norte* en México? ¿Qué otros diálogos inundan su literatura? ¿Qué papel juegan en el *corpus* campbelliano los elementos paratextuales y paralingüísticos? ¿Qué relaciones establece, sobre todo en la última fase de su producción, entre fotografía, escritura y memoria?

El interés por la obra de Federico Campbell ha sido cada vez mayor en las últimas dos décadas, tanto desde la perspectiva académica como desde otros ámbitos de la recepción, y su

obra ha contado con entusiastas promotores, como Vicente Alfonso y Daniel Salinas Basave. Recientemente, el primero ha dado a conocer dos antologías de ensayos, una sobre el tijuaneño, que bajo el título *Federico Campbell: La máquina de escribir* (2018) incluye textos de Juan Villoro, Élmer Mendoza, David Huerta, Carmen Boullosa e Iliana Olmedo, entre otros, y otra que es una reunión de ensayos dispersos y, por tanto, poco conocidos de Federico Campbell, bajo el título *La hora del lobo: Antología de ensayos* (2019). Salinas Basave, por su parte, publicó en 2016 una biografía de Federico Campbell titulada *El lobo en su hora*.

Aun así, queda mucho por descubrir en la obra narrativa y ensayística de Federico Campbell, que en muchos aspectos sigue siendo, como él mismo solía decirle a lo que tiene más de inexplorado que de conocido, una *terra incognita*.

REFERENCIAS

Bibliografía directa

Campbell, Federico (junio-julio de 1963). Dentro de los ojos. Campo nudista. El solo.

Cuadernos del viento, (35-6): 570-571.

Campbell, Federico (mayo-junio de 1964). No hablamos de nosotros. *Cuadernos del viento*,

(43-44): 689.

Campbell, Federico (julio de 1964). Dos cuentos [Octavia. Las uñas mordidas]. *Mester*, 3:

54-59.

Campbell, Federico (mayo-junio de 1965). Cesare Pavese y Juan García Ponce. *Cuadernos*

del viento, (52-53): 846-847.

Campbell, Federico (marzo-abril de 1966). Infarto menguante. *Cuadernos del viento*, (57-8):

402-403.

Campbell, Federico (febrero de 1968). El sol de la infancia. *Revista de la Universidad de*

México (México: UNAM), *XXII*(6): 22-25.

Campbell, Federico (julio de 1978). Todo lo de las focas. *Revista de la Universidad de*

México (México: UNAM), *XXXII*(11), en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10671/public/10671-16069-1-PB.pdf>.

Campbell, Federico (1972). *Conversaciones con escritores*. México: SepSetentas.

Campbell, Federico (1979). *Pretexta*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Campbell, Federico (octubre-noviembre de 1980). De la muerte de Obregón a la fundación del PRI. *Revista de la Universidad* (México: UNAM), XXXV(2-3): 90-91.
- Campbell, Federico (1982). *Los Brothers*. México: UAM.
- Campbell, Federico (1982b). *Todo lo de las focas*. México: UNAM.
- Campbell, Federico (enero-diciembre de 1982). Martín Luis Guzmán: La tragedia del poder. *Texto Crítico*, (24-25): 38-65.
- Campbell, Federico (julio de 1983). “Gaspar” de Peter Handke, en la casa de la paz: Una conversación no es un interrogatorio. *Proceso*, en <http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=136599&rl=wh>.
- Campbell, Federico (diciembre de 1984). Michel Foucault: El poder propiamente dicho. *Dialéctica*, 9(16): 43-50.
- Campbell, Federico (mayo de 1988). “Sciascia y Pirandello”. *Nexos*, en <<http://www.nexos.com.mx/?p=5116>>.
- Campbell, Federico (1989). *Tijuanenses*. México: Joaquín Mortiz.
- Campbell, Federico (julio-diciembre 1989). Ibarguengoitia: La sátira histórico-política. *Revista Iberoamericana*, LV(148-149): 1047-1058.
- Campbell, Federico (c. 1990). *Territorios sentimentales*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura (Cuadernos de Malinalco).
- Campbell, Federico (1990). De caminos. En Leobardo Saravia Quiroz (comp.). *En la línea de fuego: Relatos policíacos de frontera*. México: Tierra Adentro.
- Campbell, Federico (1990b). Vine a Tijuana porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Federico Campbell. En María Luisa Puga *et al.* *Ruptura y diversidad*. México: UNAM.

- Campbell, Federico (1994). *Infame turba*. México: Lumen.
- Campbell, Federico (1995). *Máscara negra: Crimen y poder*. México: Joaquín Mortiz.
- Campbell, Federico (1996). Highway Patrol. En Leobardo Saravia Quiroz (comp.). *Line of Fire. Detectives Stories from the Mexican Border*. Trad. Gustavo V. Segade y Christauria Welland Akong. San Diego: San Diego State University Press.
- Campbell, Federico (abril-mayo de 1999). La frontera de los intersticios. *Tierra Adentro*, (97): 4-6.
- Campbell, Federico (abril-junio de 2000). La búsqueda del interlocutor en *La hora del lobo. La Palabra y el Hombre*, (114): 163-165.
- Campbell, Federico (c. 2000). *Material de lectura. Cuento contemporáneo 102*. Nota introductoria de Leobardo Saravia Quiroz. México: UNAM.
- Campbell, Federico (2000a). *Pretextos o el cronista enmascarado*. México: Planeta/Joaquín Mortiz/Conaculta.
- Campbell, Federico (2000b). *Transpeninsular*. México: Joaquín Mortiz.
- Campbell, Federico (octubre-diciembre de 2001). La hora del lobo. La frontera del lenguaje. *La Palabra y el Hombre* (Xalapa: UV), (120): 25-27.
- Campbell, Federico (2002). *Periodismo escrito*. México: Alfaguara.
- Campbell, Federico (julio-septiembre 2002). En busca del escritor perdido (entrevista). *La palabra y el hombre* (Xalapa: UV), (123): 194-195. Entrevistado por Pilar Jiménez.
- Campbell, Federico (2003a). *La clave Morse*. México: Punto de Lectura.
- Campbell, Federico (comp.) (2003b). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era.
- Campbell, Federico (2003c). Tijuana bajo la niebla. En Martín Solares (comp.). *Nuevas líneas de investigación: 21 relatos sobre la impunidad*. México: Era.

- Campbell, Federico (2004). *La memoria de Sciascia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, Federico (agosto de 2004). Padre y memoria. *Revista de la Universidad* (México: UNAM), nueva época, 637: 21-27.
- Campbell, Federico (julio-septiembre de 2004). El esqueleto que todos llevamos dentro. *La Palabra y el Hombre* (Xalapa: UV), (131): 127-129.
- Campbell, Federico (noviembre de 2005). La frontera sedentaria. *Letras Libres*, 50: 14-19.
- Campbell, Federico (2005). *Todo lo de las focas*. Pról. María Elena Villamil. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Campbell, Federico (julio 23, 2006). Transpeninsular: Desde el otro México. *El Reloj de Hidalgo*, 1(185): 6A. Entrevistado por Julio Romano.
- Campbell, Federico (2007). *Post Scriptum triste*. México: Ediciones Sin Nombre/Conaculta.
- Campbell, Federico (2007b). Juan Rulfo se llevó su secreto a la tumba: Un silencio que se hizo leyenda. En Álvaro Ruiz Abreu (comp.). *Así habla la crónica*. México: UAM.
- Campbell, Federico (2008). *Tijuanenses*. México: Ediciones B.
- Campbell, Federico (2009). *Padre y memoria*. México: Ediciones Sin Nombre/UAM.
- Campbell, Federico (mayo de 2010). Las palabras y las fotos. *Revista de la Universidad* (México: UNAM), nueva época, 706: 70-77.
- Campbell, Federico (2011). Insurgentes Big Sur. En Enrique Romo (comp.). *Ciudad Mirada*. México: Sin Nombre/Secretaría de Cultura del Distrito Federal.
- Campbell, Federico (1 de julio de 2011). “Quería ser Vargas Llosa”: Federico Campbell en entrevista. *Excelsior*, en <<http://www.excelsior.com.mx/node/749358>>. Entrevistado por Virginia Bautista.
- Campbell, Federico (24 de septiembre de 2011). “Federico Campbell: Me siento un farsante como escritor”. *Animal Político*. Disponible en

<<https://www.animalpolitico.com/2011/09/me-siento-un-farsante-como-escritor>>.

Entrevistado por Moisés Castillo.

Campbell, Federico (2014). *La era de la criminalidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Campbell, Federico (2014b). *Pretextos o el cronista enmascarado*. Edición de Vicente Alfonso. México: Fondo de Cultura Económica.

Campbell, Federico (2014c). *Regreso a casa*. México: Conaculta/Centro Cultural Tijuana.

Campbell, Federico (2014d). *Padre y memoria*. México: Océano.

Campbell, Federico (junio de 2014). El olivo, el polvo. Presentación de Arturo Texcahua. *Revista de la Universidad* (México: UNAM), 124: 76-78.

Campbell, Federico (14 de febrero de 2015). Con algunas cosas no se juega. *Confabulario* (suplemento de *El Universal*), segunda época, (89), en <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/con-algunas-cosas-no-se-juega>>.

Campbell, Federico (2019). *La hora del lobo: Antología de ensayos*. México: El Equilibrista/UANL.

Campbell, Federico (s.f.). *La máquina de escribir*. en <www.maquinascriptum.blogspot.mx>.

Campbell, Federico (s.f.). *Los Brothers*. en <www.losbrothers.blogspot.com>.

Campbell, Federico, Rafael Doniz y Gabriel Figueroa Flores (1997). *Baja California Sur: Leyenda y aventura*. México: FONATUR.

Campbell, Federico [y Vicente Alfonso] (2016). *Periodismo escrito*. México: Conaculta.

Campbell, Federico, Humberto Guzmán, Ethel Krauze y Silvia Molina (2004). *Enterrar a los muertos. Destrucción de Ciudad Gótica. La búsqueda. Ligas mayores*. México: Instituto Electoral del Distrito Federal.

Ortiz Salinas, Sergio A. (dir.), Federico Campbell y Gabriel Trujillo Muñoz (guion) (1985).

Ruinas de la Antigua California [documental]. Mexicali: UABC.

Ortiz Salinas, Sergio A. (dir.), y Federico Campbell (guion) (1986). *Cien años de Santa*

Rosalía [documental]. Mexicali: UABC.

Bibliografía crítica

Almada Bay, Ignacio (abril 1 de 2014). La clave Campbell. *Nexos*. Recuperado de <<http://www.nexos.com.mx/?p=19990>>.

Bayardo Gómez, Patricio (1990). *El signo y la alambrada. Ensayos de literatura y frontera*,

Tijuana: Programa Cultural de las Fronteras/Entrelíneas.

Bayardo Gómez, Patricio (enero-junio 2000). Fernando Jordán, tiempo de recuento. *Calafia*,

x(4), en <[http://iih.tij.uabc.mx/iihDigital/Calafia/Contenido/Vol-](http://iih.tij.uabc.mx/iihDigital/Calafia/Contenido/Vol-X/Numero4/FernandoJordantiempoderecuento.htm)

[X/Numero4/FernandoJordantiempoderecuento.htm](http://iih.tij.uabc.mx/iihDigital/Calafia/Contenido/Vol-X/Numero4/FernandoJordantiempoderecuento.htm)>.

Bellver Sáez, Pilar (invierno 2012). *Transpeninsular* de Federico Campbell: El desierto de

Baja California y la crisis de la (pos)modernidad en el México del nuevo milenio.

Hipertexto, (15): 3-18.

Bradú, Fabienne (octubre de 1989). Viajes extremos. *Vuelta*, 13(155): 48-50.

Campos, Marco Antonio (noviembre de 1979). Campbell y *Pretextos*: Dobles y

rompecabezas. *Proceso* (México: Aprox), 3(159): 50-51.

Castillo, Debra A. (1998). *Easy Women: Sex and Gender in Mexican Modern Fiction*.

Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Cepeda Neri, Álvaro (21 de junio de 2015). Campbell: Libros con sus tristezas y alegrías. *Contralínea*, recuperado de <<http://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/index.php/2015/06/21/campbell-libros-con-sus-tristezas-alegrías>>.
- De la Colina, José (6 de marzo de 2014). La máscara de la escritura. *Letras Libres*, en <<http://www.letraslibres.com/blogs/correo-fantasma/la-mascara-de-la-escritura>>.
- Di Bella, José Manuel (9 de marzo de 2014). A la memoria de Federico Campbell, hermano mayor de las letras (1941-2014). *El mexicano*, LIV(19,624): 6-7.
- Domínguez Michael, Christopher (17 de febrero de 2016). La memoria de Campbell. *Letras Libres*, recuperado de <www.letraslibres.com/mexico-espana/la-memoria-campbell>.
- Encinas, Diana (2011). *Las semiosferas de la cultura nortea mexicana según Luis Humberto Crosthwaite y Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal*. Tempe: Arizona State University.
- Félix Berumen, Humberto (1998). *De cierto modo. La literatura de Baja California*. Mexicali: UABC.
- Félix Berumen, Humberto (2001). *Narradores bajacalifornianos del siglo xx*. México: Fondo Editorial de Baja California/Conaculta.
- Félix Berumen, Humberto (17 de febrero de 2002). La memoria imaginativa. *La Jornada*, en <<http://www.jornada.unam.mx/2002/02/17/sem-libros.html>>.
- Félix Berumen, Humberto (enero-abril 2014). Federico Campbell, notas para la lectura. *Arquetipos*, (33): 58-61.
- Félix Berumen, Humberto (23 de febrero de 2014). Federico Campbell: “Ni de aquí ni de allá” (primera parte). *El Mexicano*, LIV(19,600): 3.
- Félix Berumen, Humberto (2 de marzo de 2014). Federico Campbell: “Ni de aquí ni de allá” (segunda parte). *El Mexicano*, LIV(16,007): 3.

- Félix Berumen, Humberto (21 de junio de 2015). “Ni de aquí ni de allá”: Federico Campbell. *El Mexicano*, LV(20,081): 3.
- Fernández, Daniel R. (2006). *Fronterascapes: Voyeurism and Liminality in Carlos Fuentes, José Agustín and Federico Campbell* [tesis doctoral]. Nueva York: University of Columbia.
- Fernández, Daniel R. (julio de 2013). “Todo lo de las focas” o psicografía de un tijuanaense. *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (30), en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v30/fernandezd.html>>.
- García Bergua, Ana (20 de enero de 2008). Anatomía de un escritor melancólico. *La Jornada Semanal*, (672), en <<http://www.jornada.unam.mx/2008/01/20/sem-ana.html>>.
- Gewecke, Frauke (2012). De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias en la Frontera Norte (México). *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 12(46): 111-127.
- Gil, Eve (c. 2005). La invención del padre. *Acequias*, (35): 25-32, recuperado de <http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias35/la_invencion.pdf>.
- Gil, Eve (2007). *Paisajes repentinos en el desierto. Paisaje y carácter sonorenses en la literatura mexicana del siglo xx*. Hermosillo: Instituto Sonorense de la Cultura.
- Gil Castañeda, Víctor, y Michel Adriana Torres Gutiérrez (2002). *El camino de la novela: Premio de Narrativa Colima, 1980-2000*. Colima: Universidad de Colima.
- Glantz, Margo (4 de junio de 2015). Federico Campbell y el oficio de telegrafista. *La Jornada*. Recuperado de <<https://www.jornada.com.mx/2015/06/04/opinion/a07a1cul>>.
- Glantz, Margo (julio de 2015). Federico Campbell. Las claves de la memoria. *Revista de la Universidad* (México: UNAM), nueva época, (137): 10-13.

- Gómez de Unamuno, Aurelia (2008). *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)* [tesis doctoral]. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Jaramillo, Ana María (diciembre de 2001). Memoria vacía: *La clave Morse*, de Federico Campbell. *Letras Libres*, (36): 85-86.
- Martínez, Gerardo Antonio (11 de julio de 2020). Jorge Joseph, el verdadero autor de *¡El Móndrigo!* *Confabulario* (suplemento de *El Universal*), en <<https://confabulario.eluniversal.com.mx/propaganda-mexico-el-mondrigo/>>.
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás (2015). *La memoria y los lenguajes del poder en dos novelas políticas de fines del siglo XX: Pretextas de Federico Campbell y Guerra en El Paraíso de Carlos Montemayor* [tesis doctoral]. México: UNAM.
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás (2013). La memoria y el efecto de conjunto. Notas sobre la poética de *Pretextas o el cronista enmascarado* de Federico Campbell. *LL Journal*, 8(1), en <<http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2013-1-martinez-texto/>>.
- Martré, Gonzalo (1986). *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana*. México: UNAM.
- Méndez Ródenas, Adriana (1987). ¿Texto, Pretextas o pre-texto? Historia y parodia en la narrativa mexicana contemporánea. *La Historia en la Literatura Latinoamericana: XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana*. Nueva York: City University of New York.
- Mendoza Hernández, Enrique (4 de mayo de 2014). Sobre la obra de Federico Campbell. *Zeta. Libre como el Viento*, en <<http://zetatijuana.com/noticias/cultura/4923/sobre-la-obra-de-federico-campbell>>.
- Medina de Ventura, Nadia, y Valentina Pabello de Mickey (enero-junio 1983). *Pretextas*, un acto destructor y creador. *Semiosis* (Xalapa: UV), (10): 119-129.

- Moch, Jorge (26 de septiembre de 2010). Los papeles del *narco*. *La Jornada Semanal*, (812), en <<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-jorge.html>>.
- Ortega, Jorge (enero-abril 2014). Imagen de Federico Campbell. *Arquetipos*, (33): 62-64.
- Ortega, Luis Felipe (8 de julio de 1990). ¿De Tijuana a Navojoa? *La Jornada Semanal*, (56): 12.
- Ortiz Salinas, Sergio A. (2006). Nuevas narraciones de la televisión universitaria. En Manuel Ortiz Marín (comp.). *Los medios de comunicación en Baja California* (157-178). México: UABC/Porrúa.
- Palaversich, Diana (2012). Ciudades invisibles: Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 12(46): 99-110.
- Parra, Eduardo Antonio (comp.) (2015). *Norte: Una antología*. México: Era/Conaculta/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Pazarín, Víctor Manuel (coord.) (1995). *Arreola: Un taller continuo*. Ágata: Guadalajara.
- Peña, Margarita (junio de 2014). Los años con Fedor. *Revista de la Universidad* (México: UNAM), nueva época, (124): 73-75.
- Pillado, Miguel Ángel (2014). *La ciudad de una y mil caras. Nociones de Tijuana y la identidad tijuanaense* [tesis doctoral]. Berkeley: University of California.
- Pino Méndez, Antonio (enero-junio, 1983). El nivel inmanente en *Pretextos* y su proyección operativa en otros niveles. *Semiosis* (Xalapa: UV), (10): 131-145.
- Rangel, Dolores (julio-septiembre 2016). Reflexiones de Federico Campbell sobre el proceso escritural. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 22(91): 43-52.

- Salinas Basave, Daniel (2016). *El lobo en su hora: La frontera narrativa de Federico Campbell*. CECUT/Instituto de Cultura de Durango/Secretaría de Cultura: Durango.
- Saravia Quiroz, Leobardo, y Gabriel Trujillo Muñoz (2011). *Diccionario Enciclopédico de Baja California*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California.
- Sánchez Aguilar, Alejandra (2013). *Escrituras y espacios de la reflexión y el pensamiento literario moderno. Una revisión sobre la expresión escritural de Ignacio Solares* [tesis de doctorado]. México: UAM.
- Schultheiss, Michel (2016). Narrar la catástrofe: Las representaciones literarias del terremoto de 1985 en México. En Marco Kunz *et al.* (eds), *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico* (51-72). Zurich: LIT Verlag.
- Seong, Yu Jin (enero-junio 2013). La imagen del poder en *Pretexta* de Federico Campbell. *Sincronía*, XVII(63): 1-21.
- Solares, Ignacio (marzo de 2014). Entrevista con Federico Campbell: Somos nuestra memoria. *Revista de la Universidad* (México: UNAM), nueva época, (121): pp. 46-49.
- Solares, Martín (17 de febrero de 2015). La aventura de Federico Campbell como piloto aviador. *Confabulario* (suplemento de *El Universal*), en <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-aventura-de-federico-campbell-como-piloto-aviador>>.
- Thies, Sebastian (2002). Una memoria a punto de reventar: El conflicto entre memoria colectiva e individual en *Pretexta* de Federico Campbell. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (16): 78-85.
- Toledo, Alejandro (21 de abril de 1990). Campbell de cuerpo entero. *Proceso*. Recuperado de <<http://www.proceso.com.mx/154876/campbell-de-cuerpo-entero>>.

- Trujillo Muñoz, Gabriel (1991). La literatura bajacaliforniana: Tendencias, propuestas y protagonistas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* (Colima: Universidad de Colima), *IV*(11): 169-182.
- Trujillo Muñoz, Gabriel (enero-junio 2000). Fernando Jordán: El otro periodista desconocido. *Calafia*, *x*(4), en <<http://iih.tij.uabc.mx/iihDigital/Calafia/Contenido/Vol-X/Numero4/FernandoJordanelotroperiodista.htm>>.
- Trujillo Muñoz, Gabriel (2004). *Mensajeros de Heliconia: Capítulos sueltos de las letras bajacalifornianas 1832-2004*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Trujillo Muñoz, Gabriel (2005). Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza mexicana. En Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comps.). *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana* (23-37). México: Plaza y Valdés.
- Trujillo Muñoz, Gabriel (2012). Baja California: literatura y frontera. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, *12*(46): 83-97.
- Vicente Alfonso (21 de julio de 2008). Revelaciones tras la Máscara negra. *El Síndrome de Esquilo* [blog], en <<http://elsindromedesquilo.blogspot.mx/2008/07/revelaciones-tras-la-mscara-negra.html>>.
- Vicente Alfonso (11 de octubre de 2008). Relatos fronterizos. *El Siglo de Torreón*, 11 de octubre de 2008, en <<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/385108.html?full=true>>.
- Vicente Alfonso (29 de agosto de 2009). Amenazas, periodismo y Pretextos. *El Siglo de Torreón*, en <<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/457043.el-sindrome-de-esquilo-amenazas-periodismo-y.html>>.

Vicente Alfonso (30 de agosto de 2014). El escritor que soñó que era un sastre. *Confabulario* (suplemento de *El Universal*), segunda época, en <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-escritor-que-sono-que-era-un-sastre-2>>.

Vicente Alfonso (17 de febrero de 2015). El novelista de los dedos entintados. *Confabulario* (suplemento de *El Universal*), segunda época, (89), en <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-novelista-de-los-dedos-entintados>>.

Vicente Alfonso (18 de febrero de 2017). Federico Campbell: La caza y la cosecha. *Laberinto* (suplemento de *Milenio*), en <http://www.milenio.com/cultura/laberinto/federico_campbell-vicente_alfonso-pretext-periodismo_escrito-rulfo_0_904110030.html>.

Villamil, María Elvira (2003). El espacio fronterizo en *Todo lo de las focas* de Federico Campbell. *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (10), en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/villamil.htm>>.

Villoro, Juan (27 de febrero de 2015). Federico en una nube. *Etcétera*, en <<http://www.etcetera.com.mx/articulo/Federico+en+una+nube/34639>>.

Otras fuentes

Aira, César (1997). *El congreso de literatura*. México: Era.

- Aguilar Mora, Jorge (1971). *Cadáver lleno de mundo*. México: Joaquín Mortiz.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Antonioni, Michelangelo (dir.) (1966). *Blow up* [película]. Italia/Reino Unido: Bridge Films/Metro Goldwin Meyers.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Auster, Paul (2012). *La invención de la soledad*. México: Seix Barral/Planeta/Booket.
- Bartra, Roger (2017). *La melancolía moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, Jean (2007). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Berlin, Isaiah (2000). *Las raíces del romanticismo. Ensayos y conferencias*. Madrid: Taurus.
- Bolado, Carlos (dir.) (1998). *Bajo California: El límite del tiempo* [película]. México: Imcine/Sincronía.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2017). *Cuentos completos*. México: Penguin Random House Mondadori.
- Burton, Robert (2015). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Canetti, Elias (2007). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.
- Carrillo, Leonel (2010). *Relatos en la arena: Espacio e identidad del norte mexicano en la literatura del desierto* [tesis doctoral]. Boulder: University of Colorado.
- Cortázar, Julio (1966). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1977). *Alguien que anda por ahí*. México: Hermes.
- Cortázar, Julio (2004). *Los premios*. Madrid: Punto de Lectura/Santillana.
- Crosthwaite, Luis Humberto (1993). *No quiero escribir no quiero*. México: Tusquets.

- Domínguez Michael, Christopher (19 de octubre de 2016). El equívoco sueco. *El Universal*. Recuperado de <www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/christopher-dominguez-m/cultura/2016/10/19/el-equivoco-sueco>.
- Donne, John (1923). *Devotions upon Emergent Occasions and Death's Duels* [John Sparrow, ed.]. Cambridge. The Cambridge University Press. Disponible en <<http://people.virginia.edu/~jdk3t/DevotionsDonneSparrow.pdf>>.
- Duff, David (marzo de 2002). Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre. *Paragraph*, 25(1): 54-73.
- Elizondo, Salvador (1965). *Farabeuf o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz.
- Enzensberger, Hans Magnus (1987). *Política y delito*. Barcelona: Anagrama.
- Farré, Marcela, *El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la programación audiovisual*, La Crujía/Universidad Austral, Buenos Aires, 2004.
- Ferri, Rolando (2003). *Octavia: A Play Attributed to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael (2008). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo xx*. Medellín: Pontificia Universidad Javeriana/Universidad de Antioquía.
- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (2013). *El poder, una bestia magnífica*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2014). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2014b). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (sf). *Duelo y melancolía*. s/l: s/e.
- Freud, Sigmund (1974). *Más allá del principio del placer y otras obras*. s/l: s/e.
- García García, Emilio (2018). *Somos nuestra memoria: Recordar y olvidar*. Barcelona: Salvat.

- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez Hibler, Jonathan (2017). Los grados de la intertextualidad en *Los sinsabores del verdadero policía* de Roberto Bolaño: algunos planteamientos en torno a la ficción y el silencio literario. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (46): 463-477.
- Jordán, Fernando (1980). *El otro México: Biografía de Baja California*. La Paz: Gobierno del estado de Baja California Sur.
- Kapuściński, Ryszard (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio: Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- Kristeva, Julia (1997). *Sol negro: Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Kristeva, Julia (enero-marzo 2002). “Nous deux” or a (hi)story of intertextuality. *Romanic Review*, 93(1): 7-13.
- Kundera, Milan (2006). *El libro de la risa y el olvido*. México: Seix Barral.
- Lambotte, Marie-Claude (1996). El tema de lo especular y de los bordes en la melancolía, en <http://www.psicoadultos.uchile.cl/publicaciones/articulos/especular_lambotte.pdf>.
- Lambotte, Marie-Claude (2008-1). L’objet du mélancolie. *Essaim*, (20): 7-19.
- Lejeune, Philippe (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos*, (9): 47-61. Disponible en <<http://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Lejeune.pdf>>.
- Leñero, Vicente, y Carlos Marín (1994). *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- Lôo, Henry, y Thierry Gallarda (2001). *La enfermedad depresiva*. México: Siglo XXI.
- Márquez Muñoz, Jorge Federico (2004). *Más allá del Homo Œconomicus: Eli Halévy, Karl Polanyi, Louis Dumont, René Girard, Jean-Pierre Dupuy e Ivan Illich*. México: UAM.
- Martel, Kareen (primavera 2005). Les notions d’intertextualité e d’intratextualité dans les théories de la réception. *Protée* (Chicoutimi: Universidad de Québec), 33(1): 93-102.

- Mattelart, Armand, y Michèle Mattelart (2017). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- McQuial, Denis (2000). *Introducción a la teoría de comunicación de masas*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Monge, Julia (diciembre de 2017). Para un materialismo de la coyuntura: Foucault y Althusser. *Dorsal: Revista de Estudios Foucaultianos*, 3: 91-118.
- Munro, Alice (2006). *Carried Away: A Personal Selection of Stories*. Nueva York: Alfred A. Knopf/Random House/Everyman's Library.
- Munro, Alice (2015). *Odio, amistad, noviazgo, amor, matrimonio*. México: Penguin Random House.
- Ortiz, Efrén (1985). *Periodismo: Escritura y realidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pamuk, Ohran (2008). *La maleta de mi padre*. México: Penguin Random House Mondadori.
- Perec, Georges (2017). *Me acuerdo*. Madrid: Impedimenta.
- Pérez Gómez, Leonor (1992). La *praetexta Octavia*, hipérbole del tirano: análisis narratológico. *Florentia Iliberritana*, (3): 441-461.
- Pérez Iglesias, María de los Ángeles (1981). La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 7(1-2): 59-77.
- Pessoa, Fernando (2017). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- Pirandello, Luigi (1979). *El difunto Matías Pascal*. México: Promexa.
- Pirandello, Luigi (2010). *Uno, ninguno y cien mil*. Barcelona: Acantilado.
- Pirandello, Luigi (sf). *Como tú me deseas*. Consultado el 12 de noviembre de 2019 en <
<https://www.pirandelloweb.com/pirandello-en-espanol/obras-integras/1930-como-tu-me-deseas/>>.

- Poe, Edgar Allan (1973). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- Polley, Sarah (dir.) (2006). *Away from her* [película]. Canadá: Capri Releasing.
- Proust, Marcel (1975). *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Renard, Jules (2014). *Diario 1887-1910*. México: Random House Mondadori.
- Rodríguez Ortiz, Roxana (diciembre de 2008). Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos. *Andamios*, 5(9): 113-137.
- Sacks, Oliver (2016). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. México: Anagrama.
- Sada, Daniel (2008). *Casi nunca*. México: Anagrama.
- Safranski, Rüdiger (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. México: Tusquets.
- Sciascia, Leonardo (1979). *Nero su nero*. Turín: Einaudi.
- Sciascia, Leonardo (2006). *Puertas abiertas*. México: Tusquets.
- Sciascia, Leonardo (2010). *El teatro de la memoria*. México: Tusquets.
- Sciascia, Leonardo (2010). *Para una memoria futura (si la memoria tiene un futuro)*. México: Tusquets.
- Shakespeare, William (1967). *Teatro completo I*. Barcelona: Planeta.
- Sontag, Susan (2017). *Sobre la fotografía*. México: Penguin Random House.
- Starobinski, Jean (2016). *La tinta de la melancolía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Styron, William (2018). *Esa visible oscuridad: Memoria de la locura*. Madrid: Capitán Swing.
- Todorov, Tzvetan (2009). *Frente al límite*. México: Siglo XXI.
- Treviño, Blanca Estela (coord.) (2016). *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: Bonilla Artigas/UNAM.
- Vargas Llosa, Mario (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel/Planeta.

- Vicente Alfonso (comp.) (2018). *Federico Campbell: La máquina de escribir*. Guadalajara: Edición no venal.
- Vicente Sánchez, Ana (2008). Plutarco compositor de *Vitae* y *Moralia*: análisis intratextual. En Anastasios G. Nikolaidis (ed.). *The Unity in Plutarch's Work: Moralia Themes in the Lives, Features of the Lives in the Moralia* (209-218). Berlín: Walter de Gruyter.
- Villalobos Alpízar, Iván (enero-junio 2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, *XLI*(103): 137-145.
- Wolfe, Tom (comp.). (2018). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- Yaitanes, Greg (dir.), Doris Egan *et al.* (guion), David Shore y Paul Attanasio (prods.) (mayo 12 de 2008). House's Head. *House, M. D.* [serie de televisión], *4*(15). [Con Hugh Laurie, Anne Dudek, Robert Sean Leonard y Fred Durst.]