

ESCRIBIR LA ISLA. EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE, DE JULIETA CAMPOS

Elba Margarita Sánchez Rolón*
Universidad de Guanajuato

PALABRAS CLAVE: AUTOIMPLICACIÓN, ESPACIALIZACIÓN, FRAGMENTO, PLIEGUE, POÉTICA

Resumen: Sin desconocer la importancia de la autorreflexión en la obra de la escritora cubano-mexicana Julieta Campos, este trabajo explora su tercera novela, *El miedo de perder a Eurídice* (1979), como experiencia poética de espacialización de las figuras de la isla y del viaje. A partir de ellas se busca retornar a la potencialidad simbólica de este texto y su participación como una forma de entender la práctica literaria, estrechamente vinculada con una conciencia crítica y caracterizada como experiencia infinita.

KEY WORDS: AUTOIMPLICATION, SPACIALIZATION, FRAGMENT, FOLD, POETICS

ABSTRACT: *Without knowing the importance of the autoreflexion in the work of the cuban-mexican writer Julieta Campos, this work explores his third novel, El miedo de perder a Eurídice (1979), as a poetic experience of spacialization of the figures of the island and the travel. From them is looked come back to the symbolic potential of this text and*

* emsrolon@hotmail.com

his participation as a way of understanding the literary practice narrowly linked with a conscience critical and characterized as infinite experience.

Tierra, ¿no es eso lo que tu quieres: invisible
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño volverte
algún día invisible? —¡Tierra! ¡Invisible!

RAINER MARIA RILKE, *ELEGÍAS DE DUINO*

Si la segunda novela de Julieta Campos, *tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*¹ (1974), constituye la exploración de las posibilidades de un trayecto infinitamente disperso desde la virtualidad de su carácter futuro; *El miedo de perder a Eurídice*² (1979), a decir de la autora, sería el viaje mismo, un presente de imágenes en tránsito. En otros términos, un “dejarse llevar” por la travesía imaginaria donde las historias ya no luchan entre sí, sino que proliferan sin borrar al amor, al naufragio y al deseo mismo en su pliegue. Como en *Sabina* o *Muerte por agua* (1965), el entramado anecdótico aún descansa en una oscilación entre lo completo y lo incompleto. El caos sigue siendo un peligro. Sin embargo, *Eurídice* se configura como génesis o descenso al infierno del cual surge la escritura literaria en la figura de la isla rodeada por un mar de silencios, en palabras de Campos: “la escritura emerge del naufragio del mundo. Salen a flote como islas, los textos. Las palabras son rebotes del obstinado silencio de las cosas” (Polidori 6). La violencia marina de la oscilación incansable, la borradura de todo centro —desde el paradójico centro de la mujer en el mirador de *Sabina*— alcanzan en *Eurídice* la posibilidad del pliegue entre isla y mar, como suma de remanso y amenaza acechante; donde incluso la pérdida es parte de la gestación “amorosa” del espacio literario. Las siguientes páginas tratan sobre cómo la insistencia en la figura de la isla adquiere una multidimensionalidad significativa en *Eurídice*, hasta constituir una caracterización de la

¹ En adelante me referiré a este texto como *Sabina*.

² Posteriormente me referiré a esta novela como *Eurídice*.

experiencia literaria como trayecto infinito, viaje imaginario y naufragio siempre acechante.

1. EL ARCHIPIÉLAGO DE LA ESCRITURA: LA MULTIPLICIDAD DE LA HISTORIA ÚNICA

*Las palabras son islas
fabulosas, dispersas
en el mar del silencio.*

Orlando González Esteva, "Las palabras son islas"

Una multiplicidad de escrituras y espacios en blanco ocupa las páginas de *Eurídice*: archipiélago textual enlazado por pliegues ubicados en la recurrencia proliferante de sus imágenes y figuras. La fragmentación visual en párrafos de distinto tamaño y citas al borde exige a la mirada un movimiento fluctuante entre sus orillas y los diversos segmentos que la componen, la cual participa de la configuración espacial de la obra y su lenguaje sobre la marca del vacío. Raymundo Mier ha señalado que el *ritmo* desplegado en *Sabina* para imprimir "el quebrantamiento de la palabra y de la historia", en *Eurídice* se vuelve topográfico (380). Sin embargo, los fragmentos textuales de la novela no están aislados del todo, presentan desplazamientos e intercambios, semejante a la de emigración de siluetas de sujetos, autoimplicaciones y repeticiones narrativo-reflexivas así como regularidad de conductas del lenguaje.

Como en sus dos novelas anteriores, la fábula vuelve a ser cuestionada en su realización unitaria por una proliferación de posibilidades de escritura: narraciones y autorreflexión ligadas en su práctica. No obstante, en *Eurídice* se concentra la multiplicidad en una búsqueda de fusión. El encuentro de la lectura y la escritura funcionará como pliegue de este afán integrador; repetición en la figura de las travesías y las islas, como las ha llamado la autora: "son islas los textos y travesía hacia la *isla*, la lectura" (*Un heroísmo secreto* 136). Ésta se presenta a partir de varias imágenes e intentos fabulísticos, enlazados por la voz de un narrador que,

por momentos, la cede a otros sujetos escritos. En los párrafos largos predominan, sin excluir intersecciones: la historia de un hombre en un café, llamado Monsieur N., Verne y a Golding mientras escribe un *Diario de viaje* o inventario de islas; así como la inserción de una voz autorreflexiva —pliegue de escritura y lectura— que expone su deseo por contar historias de amor y, posteriormente, de naufragos.

Por otra parte, en los párrafos cortos se presentan varias opciones superpuestas para las historias de amor y para los relatos de naufragos, con predominio de las primeras. En estos últimos segmentos destaca, una vez más, un retorno a narraciones pasadas en busca de una configuración prismática: todas las historias de amor y naufragos como una misma, a pesar de sus cambios de nombre, ubicación o época.

Finalmente, se abre paso a otra versión de lo contado, donde un personaje llamado Arlequino volverá sobre la exposición laberíntica, fundamentalmente de los párrafos cortos, en un gesto de revisión o relectura de las opciones y lo ocurrido. A este segmento le sigue un llamado POST-SCRIPTUM, donde se retoma la historia del hombre del café con el propósito de abrir sus desenlaces posibles y ligarla, una vez más, con la historia de amor. En este conjunto textual, funcionan como pliegues generales de sus segmentos y como figuras de la lectura-escritura: el amor y la pareja, el viaje y las islas; enmarcados en éstos por repeticiones y correspondencias, se encuentran: el naufragio, el deseo y el sueño, entre otros.³

En esta línea, la ampliación de los límites aparentes de la práctica literaria en *Eurídice*, por medio de escrituras en los bordes, apuntará a

³ Teresa García Díaz menciona una enumeración cercana, sin colocar aún en ella relaciones y partiendo de la lectura del texto inicial: “Leyendo la primera página a manera de introducción, se confirma que la pareja, la isla y el naufragio, serán los temas recurrentes del texto, aunándole en menor medida el deseo, la creación literaria, el sueño y el deseo original de Dios en la noche de los tiempos (cuando engendró a la pareja y al paraíso), y la aparición de la serpiente fuera de los cálculos del creador” (398). En el presente trabajo, se señala, el viaje y no el naufragio, por considerar que éste formará parte de la caracterización particular: de esta figura-marco.

su vez a ese vínculo con la acumulación y reinención de otros textos. En otras palabras, se trata de un retorno a la Biblioteca o libro compuesto por otros libros incluidos en sus propios fragmentos. Esto es porque dichos límites borrados funcionan como un pliegue del adentro y afuera de la escritura y van perfilando figuras y caracterizaciones repetidas a lo largo del recorrido. A estas escrituras en los márgenes pertenecen las cuarenta y siete citas interiores, las cuales podrían ser consideradas como epígrafes intercalados, porque diluyen los límites supuestos del libro y sugieren una apertura hacia un entorno de imaginación literaria y hacia otros bordes textuales. A decir de Campos: “Los textos ajenos que aparecen al margen de las historias de amor, siempre sobre islas, aluden a la aparición de la Isla, como espacio imaginario, cuando surge la pareja” (García Flores 253). Coinciden con los epígrafes iniciales en este tema, sin embargo, por su configuración libre, estos segmentos insertos tienen, además, una indudable importancia en el juego visual: travesía hacia otras páginas escritas, hacia otros enunciados literarios, no como apunte previo, sino como reincidencia entre líneas, acontecimiento constante.

Al inicio de la novela se localiza, también como escritura fronteriza, un singular texto previo o prefacio ficcional. Este *prefacio* corresponde a una breve narración a manera de génesis de la palabra, de la pareja y de la isla-mundo, como espacios imaginarios surgidos del deseo. En este primer fragmento, la transgresión se encuentra presente en la aparición súbita y no prevista de la serpiente luciferina, con quien el paraíso se abre a lo nocturno y a la poesía, a un lugar donde incide la “doble naturaleza” de esta figura. La creación no es ejercida solamente por la divinidad, el demonio participa de ella, es radiante, luminoso y generador. No hay antagonismo entre ellos. Al omitir cualquier mención a una falta original, no existe rechazo a la serpiente. No hay tampoco oposición en sus creaciones, sino regularidad y desplazamiento. De esta manera, el pensamiento binario por opuesto queda descartado. Hay en él una reinención del génesis bíblico mediante la eliminación del pecado o la culpa, en favor de la reunión del doble en el paraíso, tanto la pareja como Dios y el demonio. Funciona, por ello, como apunte inicial de un deseo de reunión en el doble, relato alquímico como toda práctica

literaria. A decir de Campos: “No es otro el prodigio de la alquimia del verbo: reconciliar, en el oro filosofal de las palabras, la diversidad de los opuestos” (*Un heroísmo secreto* 110). Para entrar en el espacio de la poesía no se puede descartar la experiencia del límite que funciona aquí como búsqueda de unidad.

Le sigue a este prefacio una dedicatoria que va más allá de su función común de señalar una relación pública o privada con un sujeto real (Genette 116), como sí podría ser el caso de su última parte: “para Octavio Paz” (*Eurídice* 379), correspondiente a una *dedicatoria pública*, acorde con la relación que Campos sostuvo con este autor. Sin embargo, su importancia radica en el pliegue entre ficción y exterior textual, al incluir a un *dedicatario* ficcional: Nadja, personaje de la novela homónima de Breton, la joven desconocida relacionada con el sueño y la historia de amor no realizada. En cuanto a Charles Fourier (1772-1837), mencionado también en la dedicatoria, considero que puede apuntarse una alusión al carácter utópico de su propuesta social. Fourier es conocido principalmente por un modelo donde proponía aislar a los sujetos en un falansterio donde la armonía prevalecería. Se trata, por supuesto, de un modelo imposible, basado en una confianza excesiva en la armonía natural. Es importante señalar que no es el único momento donde aparece la propuesta de Fourier en el texto de Campos, en las primeras páginas de *Eurídice* se compara la isla con un falansterio (398). A decir de Klossowski, el planteamiento de Fourier implica una “apuesta no tanto por la libertad como por la creación liberadora de una realidad: el juego”; una puesta en escena o simulacro del fondo perverso de la emoción voluptuosa y no su catarsis (22).

En el caso de estos aparentes *paratextos*, destaca, a primera vista, su condición heterodoxa, transgresora. Esto conduce, desde la novela, a un planteamiento deformador de construcciones literarias previas y, por ende, a una puesta en conflicto del uso de esta terminología, por la inclusión de las citas al borde de la página, por el prefacio y dedicatoria que no lo son del todo, dado su carácter ficcional. De esta forma, una especie de saqueo, en función de un acontecer enunciativo lleno de confluencias, participa también de esta irrupción a la Biblioteca. La figura de la Biblioteca sugiere en *Eurídice* la paradoja borgeana de un “imposible

‘volumen’ que acaba de incluir su murmullo en medio de tantos otros —después de todos los otros, antes que todos los otros” (*De lenguaje y literatura* 155).

En la posibilidad de las historias incluidas en la novela, destaca una oscilación sobre lo contado y lo no contado. Las historias de amor y náufragos quedan aparentemente incompletas por el recommienzo constante y la variabilidad de sus opciones: “La escena volverá a empezar tantas veces como sea necesario”, menciona el narrador (*Eurídice* 386). Al respecto, Luz Elena Gutiérrez de Velasco señala que en *Eurídice* “todo está a punto de suceder. La repetición y la inminencia son los factores que posibilitan la textualidad” (146). Por tanto, lo narrado no es un relato uniforme de amor o náufragos, sino el deseo mismo de narrarlo, en el cual radica esa relación “amorosa” con la palabra misma: coexistencia, pliegue, encuentro participativo. La historia de Monsieur N. se sumará a esta oscilación, a pesar de simular haber concluido, gracias al vacilante final del POST-SCRIPTUM, el cual sugiere un vínculo con la postergación de la historia de amor y una actitud de recommienzo. Como menciona el narrador: “Cualquiera diría que se ha puesto a soñar la historia de alguien que, soñando su propio deseo como si soñara una isla, sueña que quiere contar una historia de amor” (*Eurídice* 501). La autorreflexión está presente como recurso de enlace y construcción de la multidimensionalidad significativa de dicha postergación; en palabras del narrador:

Monsieur N. se me adelanta también al descubrir que todo Verne es la historia de una historia de amor postergada al infinito, jamás contada, como si ese alargamiento de la expectativa, ese diferir en un estiramiento infinito la tensión del deseo generara el más incisivo de todos los disfrutes: el de anticipar, sin llegar a consumarlo, el máximo éxtasis. (466)

Paradójicamente, la postergación como silueta de lo no contado se produce, como se ha señalado, en la proliferación de fragmentos narrativos; pero entonces: ¿no se pueden contar ya historias? o ¿no será que el planteamiento es contar fragmentos de una misma historia imposible de abarcar con las palabras? En un tono mallarmeano, Campos ha confesado también: “Creo que uno cuenta la misma historia, aunque

pretenda contar muchas historias distintas o pretenda no contar ninguna” (Polidori 10). Esta historia única es la del deseo de encontrar la fusión de todos los fragmentos que hacen señas a la literatura misma. La historia única sería en *Eurídice* el relato amoroso entre la palabra y la literatura, aquél donde el deseo implica al doble: desplazamiento para saturar una ausencia previa y travesía hacia otro espacio en blanco, hueco y escurridizo. En la novela, el narrador señala: “Contar una historia sería gritar en un espacio donde previamente se hubiera hecho el vacío: sólo quedan gestos erráticos, muecas, una mímica que parodia sin convicción el lenguaje del amor” (*Eurídice* 466). Entonces, su trayecto no deja de ser laberíntico, puesto que solamente se presentan esbozos múltiples que sugieren esta Historia o Libro Único, trazados sobre el vacío propio del espacio literario. En este sentido, la búsqueda de esta unidad sólo puede mostrarse en el “fragmento logrado”, como habría apuntado Mallarmé (19).

A decir de Nara Araújo, *Eurídice* constituye una apología del laberinto, de los ecos y fracturas de la unicidad y la centralidad (92). Añade que: “En esta tercera novela, la isla es como un laberinto” (90); precisamente, porque ambos, “como el deseo y el mar, siempre recomienzan” (95), al igual que la escritura de la novela, donde el retorno será un elemento constante de dispersión y relectura. En el texto, el narrador alude a esta figura para hablar de un trazado sobre la página literaria, una especie de mapa para explorarla (*Eurídice* 411 y 472). En otro segmento se afirma además que todo laberinto es una isla, “pero no todas las islas encierran un laberinto” (398); esto porque la isla-laberinto en *Eurídice* se relaciona con Creta y su vínculo con Poseidón, el mar, como figuras del tiempo “que conduce a los hombres a una muerte inexorable” (420). Pero, en la novela la escritura de la isla es un medio para retrasar la muerte, a la manera de Scheherezade. El narrador anota: “Pienso en mi abuela, sabia Scheherezade, que postergaba al máximo la satisfacción de mi deseo contándome, sin contar nada, ‘el cuento de la buena pipa’. Me avergüenza mi intento desesperado de contarle todo” (476). Por tanto, el laberinto funcionará como el recommienzo inevitable de un texto-isla en pugna por su supervivencia ante un mar que amenaza devorarla;

donde el mar es figura del abismo, la ausencia, el silencio —o murmullo incansable de lo que no se escucha— y la muerte.

Sin embargo, no comparto del todo la afirmación de Araújo de que esta característica implica un abandono de “la nostalgia moderna de la totalidad”, porque considero que en *Eurídice* prevalece el desgarramiento por esta pérdida, ubicado en el deseo del relato amoroso y de fusión de la pareja. La historia contada en esta novela corresponde a una travesía o navegación laberíntica de la búsqueda literaria. La diferencia entre *Sabina* y *Eurídice* se produce en un matiz relevante sobre su postura ante lo que puede ser dicho, ante el contar. En la primera, los movimientos de impugnación tenían la finalidad de escamotear no sólo el sentido, sino el recorrido narrativo: no había unidad posible, porque ésta permanecía siempre en su borradura. En otros términos, se daba cuenta de lo disperso haciéndolo intervenir como agente de distorsión en el espacio literario. En el caso de *Eurídice*, las fábulas en su oscilación —de haber sido contadas o quedar inconclusas— apuntan a la fusión ubicada en el vacío de lo que no logra decirse, pero se alude a su paradójica presencia ausente.

La fusión trata de configurarse, a pesar de la conciencia de que será un trayecto imposible. Así, las formas en la escritura tienden a un espacio de lo informe donde la literatura tiene su sitio. No se pretende *contar cómo se deja de contar* o cómo es imposible hacerlo; por el contrario, más que impugnarse se exploran las posibilidades de una narración irrealizable: no se rechazan, se asimilan todas. Se trata de un esfuerzo por abarcar a la literatura como totalidad aconteciendo espacialmente o como un cosmos integrado y generado en la palabra. Por ello, *Eurídice* no es tanto la reunión de lo disímil en su dispersión, es más bien el pliegue de lo disperso donde se desea borrar la disimilitud. De ahí que todos los segmentos de la novela en su heterogeneidad aparente apunten a lo que Mier denomina “alegorías de la fusión” (375), soportadas en una nostalgia por lo unitario y un simulacro de totalidad.

La búsqueda de esta unidad se localiza en autoimplicaciones diversas de los fragmentos narrativos con la novela en general. Las historias de amor proliferan en una vacilación de opciones que, al mismo tiempo,

implica el retorno aludido ya. De ahí que el narrador afirme: “Las alternativas de una historia de amor son infinitas: siempre se puede partir de cero y recomenzar y cada relato, en la improbabilidad, en la ebullición de su artificio, negará otra vez la blancura de la ausencia, el equilibrio de lo inane” (*Eurídice* 418). Aquí, también puede anotarse la transgresión que conlleva el trazado mismo del fragmento sobre la página blanca. Al respecto, Foucault menciona, recordando a Mallarmé:

La paradoja de la obra es precisamente ésta: que sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco, y, a decir verdad, no es realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco, en tanto que sobre esta superficie no ha sido escrito nada aún: ¿qué es lo que hace que la literatura sea literatura?, ¿qué es lo que hace que el lenguaje que está escrito ahí sobre un libro sea literatura? Es una especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración.

Por consiguiente, desde que la página en blanco comienza a rellenarse, desde que las palabras comienzan a transcribirse en esta superficie que es todavía virgen, en ese momento cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura, porque no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza a la literatura. De hecho, desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; es decir, cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su expoliación. (*De lenguaje y literatura* 66-67)

Desde esta perspectiva, la búsqueda literaria en el viaje imaginario de las historias de amor está ligada con la sacralidad de la palabra poética, pero como ese “sagrado de la transgresión” referido por Julieta Campos (*Un heroísmo secreto* 109). La lengua, las palabras de todos los días, no pueden entrar en el espacio literario, porque en él ningún código persiste y es necesario siempre volver al punto cero de la ausencia como su modo

de ser, como ubicación de su deseo.⁴ Al respecto, en una clara actitud autorreflexiva, Monsieur N. anota en su cuaderno en relación con el texto-isla:

No siempre la isla es una localización geográfica: puede aparecerse, de improviso, en cualquier parte. Sólo sé que ese espacio distinto, no me atrevo a escribir *sagrado*, que se constituye, tiene una virtud o una fatalidad: todo lo que lo rodea queda, por encantamiento, abolido. Una isla se formula en un instante y se desvanece en un instante. Pienso en las islas apenas esbozadas, efímeras: islas que duran la efusión de un abrazo o de dos miradas que se reconocen y se separan o del roce de una mano que, en el saludo, juega a proponer una caricia que no acabará de convertirse en gesto. Espacios de condensación diversa, algunas están marcadas por la indecisión de los primeros proyectos y otras aún así, apenas esbozadas, realizan esa feliz circularidad de ciertos bocetos cuya maestría es tal que el artista no se atreve a terminarlos. (*Eurídice* 433)

La isla es un lugar imaginario, de hecho, se plantea en la novela como *el espacio de lo imaginario*, ahí donde se ubica el deseo de fusión. El fragmento anterior la propone, primero, como ese acontecimiento propio del enunciado, reforzado a partir de la teatralidad propia del acontecer mediante varias menciones del narrador; por ejemplo, al final del inventario: “Y, al ser nombradas, las islas fueron” (*Eurídice* 488). Simultáneamente, la isla se expone en la apertura de lo no acabado, es decir,

⁴ Un eco de las propuestas de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* puede localizarse aquí: “Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí ‘el grado cero de la escritura’, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura” (14-15).

el aplazamiento de cualquier fin en favor de la persistencia del deseo. La inclusión de una línea final, aislada en la última página: “Persiste un intenso fervor de rosas rojas” (*Eurídice* 502), repite la apertura del texto hacia el entorno inconcluso de la búsqueda poética, de lo intangible e imaginario, del deseo que no se agota.

La travesía adquiere una cierta unidad en este deseo, una unidad radicada en el trayecto sin término hacia algo ausente que, en *Eurídice*, permanecerá como tal, apenas bordeado por su búsqueda. Las “posibilidades infinitas” de la historia de amor —con repercusión en la de náufragos— persistirán en su intento de fusión en sus repeticiones y recomienzos; fusión, además, enunciada en la novela por el narrador: “no hay nada más parecido a una historia de amor que otra historia de amor” (*Eurídice* 393). A su vez, Monsieur N. caracterizará esta fusión de historias como una convivencia de lo diferente y el reencuentro, donde no hay ya oposiciones válidas; así, anota en su cuaderno: “lo que se dice es siempre otra cosa y es lo mismo y todos escribimos un libro idéntico. ¡Tantos libros para contar una sola historia!” (*Eurídice* 435). El mismo personaje contempla en su recorrido de escritura una perspectiva de la fusión como superposiciones constantes, desdoblamiento de las historias una sobre otra en un juego de cajas chinas repetido en los textos de Campos:

La historia, cualquier historia, está metida en otra historia y encierra a su vez a una tercera que, llegado el momento, parirá a otra más, en una genealogía catorce veces repetida al infinito. Contar la historia de una pareja es contar la historia de otra pareja que es otra historia y es la misma. Renunciar a contar una historia de amor es renunciar a contar, porque contar lo que sea es ya contar una historia de amor: el deseo engendra el relato, como Abraham engendró a Isaac e Isaac engendró a Jacob. (*Eurídice* 481)

En la historia de Monsieur N., el deseo tomará forma en la persecución exhaustiva del inventario de todas las islas imaginarias y reales, rumbo a su concentración en un *Islario*, segmento de su escritura donde pretende hacerlas acontecer a todas como en un archipiélago o cartografía del

deseo, mientras traza su contorno en una servilleta del café. Es especialmente interesante hacer notar que al final de la versión de Arlequino, la isla que dibuja Monsieur N. en la servilleta y relaciona con el deseo de todas las demás está acompañada por una vieja fotografía de un puerto: Taormina, Sicilia. Una especie de recuerdo de “un día desvanecido del mes de abril, siete años antes” (*Eurídice* 499). En él, lo importante no es ya la fecha sino el retorno a un lugar que antes fue Naxos, ubicación imaginaria de la mítica muerte de Ariadna y cuyo origen, según cuenta la mitología, está relacionado con un naufragio provocado por el incumplimiento de sacrificios a Poseidón, pero que después deja de ser dominio de éste para asentarse allí la influencia de Dionisio.

Además, en una reinención moderna del mito del laberinto de Creta, para Deleuze el trayecto dionisiaco se impone como retorno —“camino que siempre vuelve”— más que como pérdida (148-149). El deseo de la fusión de la pareja y del retorno a un espacio utópico —isla, en este caso, como paraíso— vinculan a *Eurídice* con una especie de odisea: viaje en medio de islas múltiples rumbo a Ítaca, el remanso, el encuentro amoroso. En una entrevista, Campos menciona la relación de este texto con “un mito que a mí me seduce: el de Odiseo buscándose entre islas y naufragios” (Polidori 7). Sin embargo, esta novela no deja de ser un relato antiheroico, como ella misma comenta respecto a la literatura moderna en su “Introducción” a *Reunión de familia*:

La parodia y la distancia irónica troquelaron con un tono peculiarmente moderno la entrada de símbolos y de mitos en los espacios novelescos del siglo XX. Los itinerarios de los antihéroes estuvieron regidos por claves alquímicas y cabalísticas, que se incrustaron en los viejos mitos o configuraron, con ellos, otros nuevos. Entre *Ulises* y *Bajo el volcán* transitó la novela de la primera mitad del siglo, intentando devolverle vigencia a las antiguas travesías en busca de un sentido oculto del universo. Atravesando aquellos intentos de saturar de significados espacios vacíos, la escueta escritura de Kafka se obstinó en mostrar al desnudo la vacuidad de peregrinaciones sin objetivo a castillos donde no se hallaría ningún vellocino de oro. (11)

Haría falta, no obstante, un giro más para acercarse a *Eurídice*: el reconocimiento de la literatura como obra de arte. Reafirmación no tan novedosa, como la autora misma señala y no se puede dejar de estar de acuerdo, pero que incide en una nueva exigencia al lector para participar de ella, en la disolución de los géneros literarios y de todo código sobre la escritura. Al grado que añade que en “ciertos casos extremos, la antigua búsqueda —la *quest* que originó tantos viajes— se volvió pesquisa” (“Introducción” 13); es decir, una travesía como pregunta abierta ante el vacío previo al acontecimiento enunciativo. Una serie de regularidades se instalan en sus textos de los sesenta y setenta a partir de estos planteamientos, los cuales —como señaló respecto a la búsqueda de orden y sentido en la literatura moderna— estarán también ligados a una experiencia vivencial caótica y sin sentido:

Dispersión deliberada de significados; pretendida autosuficiencia y ambigüedad de la palabra; irrespetuosa transgresión de fronteras entre los géneros; desdibujamiento y casi abolición de personajes y anécdotas; reiteración de ciertas imágenes que invaden la superficie del texto y desplazan el transcurso coherente y secuencial de historias que nunca llegan a ser contadas; escamoteo de cualquier transcurrir lineal hasta hacer prescindible un desenlace; movimiento incesante, pero no progresivo, igual que en el vals o en el bolero de Ravel; inventarios de indicios en un continuo que hace como si fuera indescifrable; juego verbal que desconfía hasta del artificio que propone; voces narrativas intercambiables; engañosa luz envolvente que vela más de lo que revela; el texto como reverso de una realidad abolida, donde todo se habría desenvuelto hacia el acabamiento: fallido, inasible, relato que ofrece apenas carnadas engañosas, para mejor propiciar el naufragio en un mentiroso mar de palabras. (“Introducción” 16-17)

La pregunta abierta por la literatura se encontrará en la figura de esta navegación-naufragio, de esta odisea laberíntica hacia la unidad imposible sobre la ausencia de asideros externos. Si no queda ningún parámetro sobre el cual establecer la escritura, ningún planteamiento universal o relato épico que trazar (“vellocino de oro” o “Minotauro” como objetivos);

entonces, no hay más que mostrar un recorrido saturado de comienzos, de nuevas pesquisas, de la incansable repetición de la pregunta sobre la literatura. El viaje imaginario es una travesía nutrida por el cambio constante y por el desplazamiento laberíntico hacia lo *desconocido*, hacia esa especie de *misterio* que la autora ubica en la literatura, el velo que nunca pierde, la extensión que no logra recorrerse por completo. Así, el deseo presente en la pregunta no tendrá respuesta, pero persistirá en su propia escritura, es decir, un espacio literario donde es el deseo lo que se escribe, lo único que *se dice y puede decir*, la única *fábula*. Como apunta el narrador, la novela transcurre de manera cercana a alguna historia de Verne: “sin hablar del amor pero hablando siempre el deseo, gastado en la búsqueda, en la travesía hacia la isla” (*Eurídice* 466).

2. LA SALA DE LOS ESPEJOS: LOS SUJETOS Y LAS MÁSCARAS

¿Quién soy? Si por excepción me atuviera a un dicho, ¿por qué, en efecto, no se reduciría todo a saber con quién “ando”? Debo confesar que esta última palabra me descarría y me inclina a establecer entre ciertos seres y yo relaciones más singulares, menos evitables y más inquietantes de lo que yo creía. Dice mucho más de lo que quiere decir, me hace representar durante mi vida el papel de un fantasma y, evidentemente, alude a lo que ha sido necesario que yo dejara de ser para llegar a convertirme en *quien soy*.

ANDRÉ BRETON, *NADJA*

Había dicho que en *Eurídice* una voz narrativa enlaza los fragmentos dispersos, la cual cede la enunciación a otros sujetos: Monsieur N., “Alguien” y el Arlequino, si no se cuentan varias citas presentes en las historias y en la escritura del primero. Es necesario anotar ahora que esta voz, así como el resto de las subjetivaciones en la novela, permanecen en su configuración de máscara, en un anonimato propio de esta escritura de la ausencia; así como en el desplazamiento especular de las identidades más o menos perfiladas.

Desde sus primeras líneas, un *sujeto-autor-ficcional* dice “Yo voy a contar una historia” (*Eurídice* 381) y reitera este *yo* a lo largo de toda la novela, siempre vinculado con el deseo de narrar, por lo cual lo he llamado antes simplemente *voz narrativa*, aunque rebasa esta ubicación. Si se atiende a la construcción de esta voz y su participación en el espacio ficcional, puede localizarse un juego oscilante entre el poder decir “yo” dentro del texto y, al mismo tiempo, haberse desplazado hacia un “él”. Nadie habla realmente en la práctica literaria, los sujetos son hablados —o escritos—. Esto porque las subjetivaciones están ligadas a la palabra y su silencio. Por tanto, se produce una subjetivación alterna, la construcción de una *otredad* sin precedentes respecto a la escritura o un “él” sin rostro que puede permitirse decir “yo” en la escritura (en otros términos teóricos, un procedimiento de *desembrague*). Digo que este movimiento se presenta como oscilación debido a la marca de aparente recuperación de una individualidad congregante de las palabras; a partir de la cual el “yo” se convierte en una trampa, en un laberinto de la identificación borrada.

Barthes ha señalado que el “él” puede considerarse una victoria sobre el “yo”, porque “realiza un estado a la vez más literario y más ausente”, un “debilitamiento de la persona”. No obstante, refiere que esta victoria es cuestionable debido al riesgo de convertirse en un “espesor inesperado” (*El grado cero de la escritura* 43). En *Eurídice*, la trampa del “yo” sugiere un tono de confesión y cercanía con lo narrado, alude a un hablante presente en todo el recorrido; sin embargo, esta configuración escinde cualquier densidad en la voz y hace patente su desplazamiento, su ser otro o su *devenir* en el ser de la diferencia; siguiendo las reflexiones de Campos, la inserción de un *sujeto-autor-ficcional* en el espacio literario acentúa su carácter ficticio. Esto puede observarse en el cuestionamiento realizado sobre su propia función en el texto, seguido de su equiparación con quienes consideraba primero sus personajes:

Pero ¿dónde entro yo? Yo que he dicho, sin ambages, que voy a contar una historia; yo que me complazco en fantasear que, si desapareciera, me llevaría en mi último equipaje a la pareja y a Monsieur N., o dicho con otras palabras, yo que me imagino omnipotente y omnisciente y que dis-

fruto suponiendo que, sin mi intervención, el hombre que toma notas en la mesa de la esquina y la pareja que empieza a interesarle casi tanto como el libro que le sugiere las notas irían retrocediendo hacia ninguna parte como las figuras proyectadas por una cinta cinematográfica de vuelta, en sentido inverso, al carrete original. Me temo que *yo* soy un accidente. Un presuntuoso accidente, debo corregir por prurito de precisión. Porque mi voluntad apenas representa aquí el pobre papel de un relevo que recibe y entrega: traduzco y, al traducir, me escribo y, fuera de la página que escribo, habito ese mismo ninguna parte que se chupa como un embudo las imágenes fílmicas. Bebo cocteles helados en El Palacio de Minos y, a la vez, trazo el contorno de una isla sobre una servilleta blanca. Menos mal porque, como todo el mundo, estoy a cada rato en un tris de no ser nadie. (*Eurídice* 407-408)

La impugnación oscilante de un papel privilegiado por la omnipotencia y la omnisciencia puede recordar a Samuel Beckett cuando plantea su trabajo literario inserto en la impotencia y la ignorancia. En *Eurídice*, si bien este “yo” como *sujeto-autor-ficcional* en la forma de narrador ejerce una focalización interna sobre los personajes, ésta no presupone ninguna autoridad. El “yo” no ejerce control sobre lo contado, es una especie de observador partícipe del azar del habla dispersa; como anota él mismo, tiene un carácter *voyeurista* sobre la narración deseada y sobre la pareja, a manera de triángulo donde la mirada participa del encuentro amoroso (475-476). Simultáneamente, es parte del habla misma, del espacio imaginario puesto que se escribe a sí mismo y se imagina con características privilegiadas, pero al hacerlo las vuelve inoperantes. Su carácter de traductor funciona aquí realmente como traición de cualquier presupuesto, como intervención generadora de la otredad: lengua y sujeto hablado como extranjeros. De ahí ese estar al borde de la desaparición, del anonimato. Parafraseando una nota del cuaderno de Monsieur N. —“yo me sentía Ulises pensando a Joyce” (*Eurídice* 480)—, podría decirse que se trata de un “yo” ficcional pensando a un autor, al tiempo que se imagina como espectador y personaje. Por ello, como hace notar Teresa García Díaz, este “yo” respecto a lo contado “nos hace saber que la escritura se ha desarrollado independientemente de su deseo, pues él solamente

quería escribir una historia de amor” (339). El ejemplo se encuentra en las siguientes líneas:

El hecho de que Monsieur N. se haya instalado en una mesa de El Palacio de Minos, envidiando los cocteles helados de una pareja que está o ha estado o estará en la mesa de enfrente se escribe, o así prefiero suponerlo, con cierta independencia de mi deseo, que no ha sido más que escribir una historia de amor. (*Eurídice* 433)

Esta carencia de control está presente en las autocorrecciones de lo dicho, por ejemplo cuando afirma haber podido equivocarse al describir el café llamado “El Palacio de Minos”; asimismo, se muestra al señalar que Monsieur N. se le adelanta en varias reflexiones (*Eurídice* 464 y 466). El desplazamiento se completará hacia el final de la novela con la versión del Arlequino y con la gama de finales posibles, una apertura a dejar de pretender resolver o mantener autoridad sobre esta habla. Asimismo, la voz *cedida* por el narrador a otros enunciadores, aun cuando suele estar marcada y presentar repeticiones constantes, no deja de apuntar a una simulación de independencia de lo dicho por éstos; propia del simulacro o *venir juntos*, desde el enfoque de Foucault.

Araújo ha mencionado que la movilidad de la voz narrativa genera espacios vacíos que “rompen las cómodas expectativas de recepción del texto de placer y lo convierten en un texto de *jouissance*, diría Barthes, en un texto de goce por el desafío de su escritura” (92). Son incitaciones al lector, pero también desplazamientos que siembran la incertidumbre sobre el espacio narrativo. Es importante, igualmente, resaltar que Barthes refiere en esta búsqueda del lector a una *espacialidad del goce*, así señalará en *El placer del texto* (1973): “Es preciso que yo busque a ese lector (que lo ‘rastree’) *sin saber dónde está*. Se crea entonces un espacio de goce”, soportado por la impersonalidad de este lugar vacío. Así, este espacio del deseo, genera una “*imprevisión del goce*”, un acontecer de lo improbable, una libertad sin término en el juego de los vacíos del texto y su carácter ajeno a la temporalidad o causalidad (*El placer del texto* 12).

En esta línea, se incorpora lo enunciado por un “Alguien” sin nombre en la novela; quien, por su anonimato, puede aludir a cualquier sujeto.

Esta construcción propone una borradura del resto de los rostros del espacio literario, por la oscilante coincidencia en su carácter desplazado, desdoblado o ambiguo. Así, "Alguien" participará de las elaboraciones reflexivas sobre el amor: "Alguien dirá: 'El amor no existe. Ha tenido que ser inventado una y otra vez'" (*Eurídice* 400). A la par, se mostrará como una voz perdida en la bruma, como las palabras proferidas por una sombra; al respecto se anota que un personaje femenino dentro de las historias de amor comenta: "tenía que entender una frase importante que alguien había dicho, pero me había olvidado que era" (*Eurídice* 409); de manera similar, Monsieur N. apuntará después en su cuaderno: "Porque éste no es el fin sino el principio. Alguien debe haberlo dicho ya, por supuesto, pero si es así no me importa repetirlo" (*Eurídice* 435).⁵

Otro desplazamiento de este sujeto sin nombre ni rostro se produce hacia Monsieur N. y la primera persona, por medio de la indeterminación de acciones referidas a ellos. En el caso del primero, al plantear el narrador la coincidencia de todos los viajes posibles como la navegación de la escritura misma, se relaciona ésta con el trazado de una isla en una servilleta blanca y al respecto añade: "Escena primitiva de la que se desprenden todas las demás escenas: la que se configura cuando el deseo de alguien dirige el movimiento de una mano que traza el contorno sinuoso de una isla sobre una servilleta blanca" (*Eurídice* 476). Acción realizada en la novela por Monsieur N., pero ampliada a su ejecución virtual por cualquier sujeto. Dicha repetición posible produce el efecto de desvanecimiento del personaje, pues sin importar quien formalice la acción, ésta apunta ya al deseo y a la búsqueda persistente. Un "Alguien" sin rostro es quien busca, no sólo ese profesor de francés sentado en un café de puerto.

⁵ La primera frase es muy semejante al final de *Sabina*. Aquí se omite significativamente su procedencia, al tiempo que líneas más adelante se refiere la convivencia en ella de lo diferente y lo cercano: "lo que se dice es siempre otra cosa y es lo mismo" (*Eurídice* 435). Forma parte, así, de una red de autoimplicaciones (relaciones intratextuales, en este caso) entre los textos de la autora, donde se marcan pliegues entre lo unitario y lo diverso de cada obra y del conjunto.

Ahora bien, en el caso de la primera persona, la indeterminación de este pronombre alude a su inestabilidad y a su pérdida de concreción o individualidad. Está ligada, simultáneamente, con la vacilación sobre poder atribuirse sus propias palabras, mediante un mecanismo similar. De esta manera, el narrador señala al final del POST-SCRIPTUM:

Enormemente fatigado por el esfuerzo, extenuado, se queda mirando distraído y a la vez absorto la hermosura infinita de una isla sinuosa que ha trazado, sin proponérselo, en una servilleta. Cualquiera diría que se está adormeciendo o entrando en estado hipnótico. Cualquiera diría que se ha puesto a soñar la historia de alguien que, soñando su propio deseo como si soñara una isla, sueña que quiere contar una historia de amor. (*Eurídice* 500-501)

Ocurre en el fragmento, a su vez, un movimiento circular de posiciones: sujetos que se sueñan entre sí o que son personajes de los sueños-historias de otros. Esta construcción recuerda tanto a los laberintos borgeanos de la identidad, el sueño y la existencia de *Las ruinas circulares*, como a algunos textos de Elizondo —“La historia de Pao Cheng” y *El hipogeo secreto*, por ejemplo—, hasta el breve y conocido relato de Chuang Tzu, incluido en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges y Bioy Casares: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (148). En los cuales se retoma la paradoja de una identidad puesta entre espejos, ficciones sobre ficciones que ponen en entredicho cualquier certeza sobre el sujeto.

El desdoblamiento especular no se detiene aquí. Entre Monsieur N. y la primera persona habrá también pliegues de autoimplicación para sus actividades y deseo. Como ha destacado Francisco Rivera, este “navegante en tierra firme” y el “yo” se convierten en los enunciadore principales y en una especie de “pareja onírica”; presente antes en *Sabina*, donde admitía particularidades propias (48). Corresponde, junto con el resto de las voces involucradas, a la manifestación directa de diversos puntos de vista —sin confrontaciones— desde la cual se configura una perspectiva textual prismática. Incluso Campos ha destacado, al margen de este

texto, que el personaje inicial que escribe un poema llamado “El miedo de perder a Eurídice” es, de manera múltiple, el primer amante, Orfeo y Monsieur N.; y éste último puede ser, además, otros personajes de ficción: “¿Nemo, Nadja, es decir, Ulises, Nadja? Tiene otras posibilidades” (García Flores 253-254). En *Eurídice* este apunte puede verse sugerido en la anotación final del cuaderno de Monsieur N., correspondiente al título de la novela y del poema mencionado (*Eurídice* 500). En cuanto a Orfeo, Nemo, Ulises y Nadja, son figuras de posible analogía con el personaje, dada la búsqueda que realizan los primeros, aunada a la pérdida del rostro que sufre ese sujeto ficticio de la novela homónima de Breton. No obstante esta multiplicidad en Monsieur N., considero que no se elabora en éste una construcción simbólica, sino una apertura al poder ser cualquiera o tomar otros rostros en enunciados ajenos, pero próximos por la repetición del deseo, la travesía y la búsqueda-pérdida en todos ellos.

El anonimato y devenir en otros de Monsieur N. se ve reforzado cuando el narrador afirma haberle puesto ese nombre porque desconoce cuál tiene (*Eurídice* 407) y reitera: “es un personaje con muchos rostros sucesivos, cruzado de brazos, en espera de algo, interrogándose quizás acerca del secreto destino del hombre, pretendiendo acaso abolir el azar con un golpe de dados” (416). Además, la elaboración del *Diario* no lo salva de este ser anónimo y múltiple, porque conlleva la trampa de hacerlo ser solamente a través de su escritura. Se produce, por tanto, una escisión en el espacio ficcional entre la dualidad borgeana de quien vive y quien escribe; ya que esta escritura supuestamente ligada a la vida “en vez de revelar su identidad la disimula cada vez más vertiginosamente” (475).⁶

En el caso de la pareja, la especularidad de las máscaras se produce tanto al interior como en su repetición en otras parejas posibles. Así, sobre una de ellas el narrador dirá: “sus manos se acercaron mientras se miraban y se descubrían idénticos, como un espejo frente a otro espejo” (*Eurídice* 384). Aquí, el rostro es una máscara porque los personajes

⁶ Puede revisarse, sobre la trampa del diario, el texto de Blanchot: “El diario íntimo y el relato”, incluido en *El libro por venir* (1959).

mismos son espejos, no hay nada en realidad que reflejar en ellos y sin embargo, están ahí en el único acontecimiento relatado en esta escena: la mirada que los reúne. Campos ha señalado en su relectura que en *Eurídice* se celebran “las bodas de una pareja incestuosa”, al conciliar —como en una probeta alquímica— cualquier oposición entre lo masculino y lo femenino en el espacio imaginario de la isla (Polidori 12). Conjuntamente, el desdoblamiento y búsqueda de fusión en la multiplicidad llegará hasta la historia de los náufragos. El narrador afirma que esta historia “se insinúa con reiteración, como si tuviera algo que ver con la otra historia. Son personajes que se quitan y se ponen rostros, como máscaras” (*Eurídice* 394); imagen ampliada cuando anota que en estos intentos narrativos: “Luces y sombras se suceden y los personajes cambian máscaras” (467). Todos estos desplazamientos y modificaciones configuran caracterizaciones distintas o papeles en escenas que se superponen. La movilidad rechaza el rostro fijo y la respuesta acertada sobre las identidades: es necesario desaparecer para acceder al acontecimiento del ser, a la práctica de sí, aun cuando ésta se presente en su inestabilidad.

En la parte final, la irrupción del Arlequino vuelve a sugerir la *teatralidad* del acontecimiento enunciativo, apuntada antes en frases como: “La escena ocurre” (385) y “El telón se levanta y empieza la función” (435); fórmulas que repite el narrador a lo largo de toda la novela. Al igual que otros personajes, su papel es portar otra máscara, como era usual en la *Commedia dell’arte* italiana, y como sigue apareciendo posteriormente en otras obras dramáticas. El Arlequinado estuvo precedido en algunos casos de segmentos mudos, donde imperaban gestos y malabares. Incorporado, así, después de la pantomima, no abandonaba su aparente improvisación. Estas características no serán ajenas a su aparición en *Eurídice*, donde las palabras penetradas por el silencio abarcan las páginas anteriores y donde la máscara del personaje se traslada a su lenguaje: delirio y reinención de lo dicho, posibilidad de cambiar o diferir respecto a lo anterior en un habla que es la misma y diversa.

Será con el Arlequino que se introduzca a este juego de transformaciones otro personaje más: el lector. Toda su exposición se encuentra marcada por la apelación a un espectador, escucha o sujeto ausente que,

sin embargo, se busca incorporar al juego de espejos. El Arlequino, en medio de sus giros verbales, solicitará esta presencia borrosa: “¡Oiga con él la historia de usted mismo, sí, la de usted, y la de sus amigos y conocidos!” (492); demanda que, como puede observarse, implica la repercusión de todo lo dicho en el desdoblamiento de quien escucha, pero también en el de cualquier otro. Todos están convocados a la isla, al espacio imaginario y plegado de la lectura y la escritura, a esta especie de utopía que Monsieur N. busca consignar en su cuaderno de notas.

3. UN INVENTARIO DE ISLAS: LA AUTOIMPLICACIÓN EN EL *ISLARIO*

*La maldita circunstancia del agua por todas partes
me obliga a sentarme en la mesa del café.*

VIRGILIO PIÑERA, *LA ISLA EN PESO*

Escribir las islas y naufragar en la página literaria, son dos figuras recurrentes en el espacio laberíntico de los textos de Julieta Campos. Desde *Muerte por agua* (1965) encontramos a los personajes situados en una especie de “isla” doméstica, rodeados por la lluvia y tratando de contener una disposición al caos que los persigue. En su última novela, *La forza del destino* (2004), se recupera este deseo al afirmar, desde sus primeras líneas, el vínculo entre su recorrido narrativo y la isla: “Empeñados, siempre, en narrar la Isla. Así seguimos. Como si, de un momento a otro, fuera a desaparecer. Nuestro pecado y nuestra salvación. Nuestra utopía y nuestro naufragio” (11). Por su parte, en *Sabina* se localizan menciones a la isla como parte de la composición de Venecia —ciudad, laberinto y figura de lo escrito—, como “una ventana abierta al mundo” y como un lugar utópico (276, 295 y 367). Será, sin embargo, en la tercera novela de Campos, *Eurídice*, donde la isla cobre mayor relevancia como figura del espacio imaginario del lenguaje y la obra, así como por su apertura a otras islas enunciadas antes y puestas al borde y dentro de la página.

En el marco de la configuración de una búsqueda literaria se produce una regularidad en la autoimplicación entre isla y texto en esta novela, apuntada ya como reflexión en los ensayos de la autora. El vínculo figurativo entre isla y texto, desplegado hacia otros, permite formular una indagación sobre estas autoimplicaciones con la finalidad de plantear algunos modos de realización en *Eurídice*. Para ello, si bien las notas y reflexiones en torno a Monsieur N. no son las únicas reinenciones y retornos sobre islas, considero sugerente para el resto de la novela situar el recorrido en ellas, rumbo a su presencia en otras partes del texto.

Había dicho ya que Monsieur N. es un profesor de francés que lee *Dos años de vacaciones* —intercalado con el retorno a otras lecturas— mientras califica exámenes de un curso de lenguas. La relación con Verne durante toda su historia se volverá estrecha como reflejo de su propia búsqueda: islas que no están en los mapas (389). El café de puerto donde se encuentra se llama El Palacio de Minos y, a pesar de ser un nombre inspirado por la postal de una mujer como despedida al dueño, éste no está localizado ni en Creta ni en ningún espacio geográfico-imaginario específico; sólo se dice que el café está en el pliegue de un parque y el puerto (387 y 391).⁷ Refiere, por tanto, el reconocimiento de su configuración imaginaria, idea reforzada por alguno de los finales posibles: quizá nunca estuvo ahí, es un espacio clausurado o dispuesto a reabrirse después de algunas “reformas”. Este personaje, además, al observar a una pareja tomando cocteles en el café sugiere la inserción de un triángulo formado por ese *sujeto-autor-ficcional* y las historias de amor.

Aunadas a la lectura, realiza fundamentalmente dos acciones más: dibuja una isla en una servilleta blanca y “toma notas en un cuaderno de pastas duras en cuya portada, sobre una etiqueta roja con letras doradas, se lee la palabra BORRADOR”; en cuya primera página registra: DIARIO DE VIAJE (398). Posteriormente, el cuaderno admitirá el título de ISLARIO, con la finalidad, dice el narrador, de precisar “el sentido cada vez más transparente de su aventura” (420); ese “anhelo enume-

⁷ Julieta Campos suele situar sus textos regularmente junto al mar: puertos, islas, miradores, casas en ciudades costeras o, en su defecto, casas sitiadas por la lluvia.

rativo-acumulativo" referido por Jitrik (152). Finalmente, cuando aparentemente ha terminado de tomar notas, el narrador menciona:

[...] deliciosamente mareado y como si dispusiera de un tiempo sin límite, navegó con la destreza del más avezado buscador de islas en el turbulento vaivén de olas que confundía, en el cuaderno, la cartografía real y la cartografía imaginada del *Diario de viaje*. Se sintió agotado, sin aliento, jadeante. Escribió: NOMINA INSULARUM INVENTARIUM. Y, haciendo un esfuerzo infinito porque se había quedado vacío y peligrosamente proclive a la melancolía, concluyó: "¡Oh Tierra! ¡Pequeña isla efímera que podría ser barrida en cualquier momento por una tormenta! ¡Diminuta isla azul, perdida en el infinito océano de la Noche! Te reconozco: flotan, sobre tu imagen, unas cuantas nubes inmóviles. Gaviotas, un exceso de ellas, te rodean". (*Eurídice* 488-489)

Digo que esta culminación del *Islario* o *Inventario de islas* es una simulación, porque en el POST-SCRIPTUM volverá a abrir el cuaderno con la leyenda BORRADOR para escribir el nombre de la novela. Ahora bien, hay una reiteración de lo inconcluso y proclive a retornos y correcciones tanto en la escritura, en las pastas del cuaderno, como en el carácter de navegación o travesía y la apertura final para insertar una última nota. Como señalé antes, el hecho de que esta última escritura sea el título de la novela repite el juego especular o autoimplicación: incuye la obra en un cuaderno que está siendo escrito en ella. Al mismo tiempo, esta inserción propone un recomienzo y el carácter inacabado de toda la práctica literaria.

En estas páginas y movimientos se produce una especie de atracción por la "insignificancia", aludida por Blanchot para el diario, donde la cercanía con la cotidianidad promueve el cambio constante y el itinerario fragmentado. La escritura de este personaje es un diario en este sentido, pero deja de serlo si se busca en su espacio el pacto con un calendario concreto (*El libro por venir* 219 y 221). Por ello, puede decirse que en *Eurídice* el juego con el diario de Monsieur N. está vinculado con la reiteración del acontecer laberíntico de la escritura —no con el calendario, sino con el *estar siendo* discontinuo de la palabra—, donde no hay

guías confiables. Así, señala el supuesto diarista: “Navegaré sin sextante, ni astrolabio, ni brújula. Invocaré, con Píndaro, las noches y los mares pero también invocaré la luz, propicia a los navegantes. Nombraré las islas. Diré: ‘Yo te conjuro ¡oh Isla!’” (482).

El *Islario* dentro del *Diario de viaje* está enmarcado por estas características que le confieren familiaridad con una travesía, con el viaje inmóvil de Monsieur N. que se desplaza al trayecto de la palabra por la página. Una vez en ella, se reiterará la isla como figura del texto, pero más específicamente como: “página en blanco” (420), como la utopía o no lugar de la literatura (398, 433 y 480-481); la isla es, simultáneamente, un espejismo que flota en la bruma relacionado con las ideas anteriores: “Desnudez perturbadora, página en blanco” (471). La isla-texto es, en principio, simulacro de sí misma y ausencia siempre deseada, como la literatura misma dentro de la poética de Campos. A la par, constituye el espacio de conciliación o disolución de los opuestos, donde la pareja se encuentra y realiza el ritual alquímico: amor y escritura ligados. Por ello, en reunión con la pareja, la isla será uno de los males o bienes olvidados en la caja de Pandora: “incesante cosmogonía” y “el inagotable, bienaventurado, deseo” (435).

La isla-texto se propone en esta dualidad como un espacio cerrado y abierto, lugar de resguardo y de peligros inminentes. Sobre el primero de estos pliegues: “*Isla*: lugar abierto por todas partes y cerrado por todas partes” (398), incide la autonomía y relación de la práctica literaria con otros enunciados existentes. Se trata de un cosmos apuntando a una experiencia del afuera (*El pensamiento del afuera* 33), donde el aparente ensimismamiento de la pareja y de su lenguaje abren aun más la exterioridad de ese vacío de lo inacabado, del deseo y de lo que siempre persiste como travesía. Este lugar imaginario admite, por tanto, el doble del segundo pliegue: en toda isla, la presencia de cuevas y cavernas aporta un refugio para los naufragos; al tiempo que “la soledad temible” sugiere la presencia de “otra proximidad inquietante”, algo ambiguo —quizás el tiempo, el mar o el vacío— que amenaza esta tranquilidad (*Eurídice* 403). La isla-texto se compara, en un sentido cercano, con el rincón de los juegos infantiles (398 y 434), parafraseando a Gaston Bachelard, el de la ensoñación infantil, hogar de toda imaginación poé-

tica, sitio de resguardo, soledad y silencio, imagen de un microcosmos (171-172).

La proliferación de todos estos elementos en torno a la figura de la isla permite ubicar en ella el movimiento de la experiencia literaria en la novela. La presencia de la amenaza del mar es un factor indispensable para esta configuración. Se trata de una inmensidad sin descanso que bordea la isla como una muerte inminente, una desaparición, una distancia y como el devenir mismo. En otro plano, corresponde a la elección enunciativa de un espacio literario siempre en su propio límite. En una de las historias entremezcladas, se describe esta convivencia o pliegue entre el mar y la isla desde el punto de vista de un navegante:⁸ “la espumosa violencia del mar. Esa espuma blanca es señal de su ira. Isla y mar se excluyen y se complementan. Hay en su alianza algo soberanamente salvaje y no renuncian al oscuro designio de abolirse” (*Eurídice* 390). El pliegue es aquí una pugna constante, un intento de invasión al grado de un aniquilamiento latente. No se oponen isla y mar, son la experiencia del borde, el límite del movimiento transgresor y el abandono del binarismo. La práctica literaria se corresponde con esta especialización del límite. Así, de la espuma —la ira, la violencia, la castración del “padre” Urano— nace la isla como una Venus o Afrodita⁹: “Fue entonces cuando la isla empezó a brotar dulcemente del mar como una Venus con los pies mojados por las ondas. Engendrada en una noche misteriosa, nació predestinada” (382). En la mitología clásica, esta diosa o diosas se relacionaban con la belleza y el amor; sin embargo, se presentan frecuentemente ligadas a discordias entre dioses y pueblos. Resalta en ella la configuración ajena al binarismo de este entorno mítico: la isla, como Venus o Afrodita, contiene la belleza del peligro; al mismo tiempo, está

⁸ No es una historia ajena a las que se ha propuesto contar el *sujeto-autor-ficcional*; este navegante es un posible náufrago, por mencionarse en el siguiente segmento “Daniel Defoe lo inventa y Verne le procura descendencia” (391).

⁹ Nombres para esta diosa en las mitologías romana y griega, respectivamente. El mito de la castración de Urano y el nacimiento de Afrodita llega, en algunas versiones, a ser referido para Venus. En la novela, como se indicará a continuación, se menciona que Venus emerge del mar, como en el mito del nacimiento de la diosa griega.

relacionada con el amor, aún cuando éste se muestre de forma fragmentaria, siempre a punto de perderse.

La referida nostalgia por el encuentro amoroso, la tranquilidad de la pareja y la anulación de la amenaza se convierten en búsqueda imposible, en narración no realizada. De ahí su fragmentariedad; la cual está ligada, como sugiere Mier, a la fatalidad y al pliegue entre agua y tierra (375). El deseo es lo único que pervive en esta configuración doble; el deseo que vuelve a engendrar la *Isla* en el prefacio ficcional, donde fue inventada “para que los hombres pudieran soñarla y, al soñarla, creyeran que se trataba de un recuerdo” (377). Esto porque la isla se asienta sobre el silencio, la isla-paraíso es soñada y no perdida en tiempos remotos. En un sentido cercano a éste, anota Monsieur N. en su *Islario*: “Decir que el deseo engendra el relato es decir que engendra la utopía, que es decir que engendra la isla” (*Eurídice* 481). Desde este enfoque, por la auto-implicación marcada, el texto-isla en su carácter literario podrá acontecer —surgir, emerger— solamente como utopía, como no realización de sí mismo, como deseo permanente sin resolución. Las siguientes líneas a esta observación de Monsieur N. completan esta idea:

Y entonces, obedeciendo a una compulsión que no puede ni quiere inhibir: “*Isla*: espacio imaginario del discurso, emerge del caos cada vez que alguien sueña: cada vez que alguien dibuja su contorno sinuoso en una servilleta blanca”. Lúcido como nunca, con esa lucidez de la pasión tanto más lúcida que la lucidez que no ama, registra las palabras que se precipitan sobre él con la inminencia de una avalancha: “*Isla*: suma de todas las improbabilidades: embriagadora improbabilidad de la ficción. *Isla*: imagen del deseo. *Archipiélago*: proliferación del deseo. Todas las islas formuladas por los hombres y todas las islas que se localizan en los mapas configuran un solo archipiélago imaginario: el archipiélago del deseo. Es un archipiélago en infinita expansión. Todos los textos, todo lo que ha sido escrito hasta el instante en que escribo estas palabras dibuja la imagen de esa cartografía del deseo. Todos los textos son islas. Nombraré las islas. Me embriagaré en sus nombres. Poseeré, en sus nombres, el cuerpo de todos mis deseos, el objeto desmesurado, inalcanzable, de mi deseo. Navegaré por fin.” (481)

En síntesis, el texto se corresponde con la figura de la isla porque está siempre al borde de su desaparición, pues es un espacio soñado en medio del caos que alude a una extensión más amplia: el encuentro con otras islas-textos en un archipiélago o red de interacciones enunciativas enlazadas por el deseo. Así, la isla como espacio imaginario requiere ser trazada para acontecer. A esto remiten los mapas realizados por los náufragos en su exploración de islas, una especie de búsqueda de orden o integración de las partes que la componen (413). De ahí, la recuperación de las novelas de Verne y Golding: en la isla el orden es una necesidad que puede derivar tanto en momentánea armonía y fraternidad como en fracaso y violencia.

Desde esta perspectiva, dibujar una isla en una servilleta blanca es producir el “nacimiento” del mundo en medio del caos, función que Campos atribuye a la novela. Nombrar las islas es poseerlas en el instante que ellas mismas vuelven a la bruma. La escritura literaria en *Eurídice* responde a este deseo, se asienta sobre el vacío para tratar de saturarlo, trazar un mapa sobre él, pero este mapa resulta ser un simulacro porque la isla no existe realmente más allá de ese nombre, dibujo o mapa que acontece en el espacio literario. La mirada hacia la isla se dirige, en realidad, al hueco de su ficcional presencia, es un encuentro y una pérdida, un deseo prolongado en la muerte de lo que se ama. Por eso, probablemente, se dice en la novela que Teseo debió amar al Minotauro, quizá como Orfeo amó a Eurídice.

4. UN NAUFRAGIO INFINITO: EL HABLA DEL DESEO

El poema es el amor realizado del deseo que sigue siendo deseo

RENÉ CHAR

A partir de lo anterior puede anotarse que, en *Eurídice*, la escritura se encuentra fascinada por su propia ausencia, por la permanencia del deseo en un habla donde la pérdida es un riesgo siempre latente. Gutiérrez de Velasco comenta que en esta novela, el deseo funciona “como tema,

como objeto poético y como estrategia narrativa” (144). Su relevancia se anota desde el prefacio ficcional y estará presente en todo el recorrido del texto, ahí donde su participación coincide con formulaciones sobre una búsqueda literaria en proceso. Como he venido señalando, la experiencia literaria de la novela estará estrechamente ligada al desplazamiento infinito del deseo hacia la imposibilidad de completar el trayecto, de lograr poseer por completo el objeto deseado: Eurídice, la isla, la fusión de la pareja, la literatura misma.

La persistencia del deseo en la novela es propiciada por el efecto de incompletud de sus itinerarios: de consumir la búsqueda, el deseo desaparecería y, con él, esa relación amorosa establecida con esta experiencia, puesto que su erotismo radica en su fluir incesante y en la posibilidad de seguir participando de él. Araújo ha apuntado que *Eurídice* “es más el relato de un deseo y del objeto del deseo y sobre todo, de su falta. No es un relato sobre el ser sino sobre el no ser” (94). Esto porque el deseo refiere una paradójica presencia fantasmada de lo ausente: la fascinación se concentra en la obra en el pliegue de su ser y no ser. El deseo como desplazamiento afectivo hacia algo que se apetece no afirma o niega la posesión del objeto deseado, sino que la sus-pende (véase DRAE).

Respecto a la novela, puede decirse que no se trata de una negación de su existencia, más bien del vacío que la soporta. Así, en ella, el yo reflexivo retoma una afirmación de Diotime a Sócrates en *El banquete*: “es necesario, para que haya deseo, que al que desea le falte la cosa que desea” (476). Recupero, también, el fragmento del texto de Platón: “quienquiera que desee, desea lo que no está seguro de poseer en aquel momento, lo que no posee, lo que no tiene y lo que le falta. Esto es lo que es desear y amar” (120). No se trata, entonces, de una carencia absoluta, ya que ésta volvería inoperante el deseo, volcando su afectación hacia la indiferencia. No puede desearse algo completamente desconocido, algo que no se haya soñado o imaginado antes, pero tampoco algo que se está seguro de poseer.

El deseo es movimiento y se vincula, de esta manera, con el viaje infinito, al ser prolongación de un origen generador y la ausencia-presencia de lo deseado. En términos de Barthes, de su goce, porque como anota este autor: el deseo del ser presente es el más palpitante

(*Fragmentos de un discurso amoroso* 47); debido a que es en él donde acontece como vibración de algo ausente. Como ha señalado Blanchot, la fascinación de la escritura reside en poder ver lo que no se ve, en lo inabarcable del espacio literario; por lo cual, en la fascinación hay una “ausencia que se ve porque ciega” (*El espacio literario* 27). En un sentido cercano, en *Eurídice* se compara la imagen de Faustine en la isla de Morel con la de Eurídice en la oscuridad del Hades (465-466). En esta figura, la máquina de Morel sería equivalente al canto de Orfeo, porque ambas permiten el retorno intangible de lo amado. Por autoimplicación, puede decirse que la escritura misma propone al deseo como única relación frente a una pérdida irreparable. Sobre este punto, Campos comenta en una entrevista: “sólo en la escritura, en el arte, se concilian el deseo y su objeto” (Polidori 12); es decir, solamente en el espacio literario el deseo puede constituirse en objeto mismo de la experiencia.

En el título, como en el recorrido de la escritura, puede localizarse una reiteración de carácter plegado de la experiencia literaria, una disolución de opuestos y el roce entre sus distancias. El deseo se compenetra con el miedo, porque este último se relaciona con una afectación del ánimo por querer no llegar a..., no estar cerca de..., no experimentar algo que..., en muchos casos, se presenta como incomprensible. En *Eurídice*, el miedo remite a la pérdida total, la anulación del deseo por no poder siquiera retornar en el espacio imaginario a un encuentro con el objeto amado. Ambos estarán relacionados en la novela con una postura amorosa respecto a la práctica literaria; ahí donde deseo y miedo trazan la escritura como búsqueda de una literatura amada —en la figura de Eurídice—, la cual conlleva pérdidas repetidas por la imposibilidad de abarcarla o, metafóricamente, traerla a la luz o rescatarla de la muerte. En esta línea, desde la perspectiva de la autora:

La literatura vuelve una y otra vez sobre unos cuantos temas que giran en torno a esa fatalidad que todo lo preside: vida y muerte. Un gran tópico es el deseo —de saber, de poder, de tener— que, en definitiva, procura abolir al tiempo implacable que nos conduce a morir, y el amor, por supuesto, que incide, una y otra vez, en favor de la vida. (“Una casa de palabras” 144)

De esta manera, deseo y miedo funcionan juntos como simulacro de un trayecto: el descenso a los infiernos para salvar a Eurídice. Sin embargo, para que persista el deseo, la literatura y Eurídice deben permanecer como ausencia convocada. Por ello, la autora llega a afirmar que el arte constituye una relación amorosa y apasionada, una forma de erotismo ("Literatura y política..." 8). Como añade Araújo, la figura de Eurídice participa del texto como objeto metafórico del deseo: "El *onthos* del texto es su fluir, como el agua alrededor de la isla, pues su estrategia retórica es afirmar para luego disolver, aludir más que descubrir, hacer volar, más que arraigar, en un *corsi e ricorsi* de los signos" (93).

Esta propuesta sostiene múltiples regularidades con la figura de la mirada de Orfeo, planteada por Blanchot como inicio de la escritura. En ella, se encuentra el momento del don y el del sacrificio, el entrever brumoso hacia la literatura y su próxima muerte, producto de la mirada que pretendía recuperarla. Orfeo no entiende que solamente puede cantarle a Eurídice, pero no poseerla; así como en la novela, diversos sujetos se aferran a la posibilidad de encontrar la historia única o la suma de todas las islas existentes o imaginarias. A decir de Blanchot, sobre este punto:

El error de Orfeo parece ser entonces el deseo que lo lleva a ver y poseer a Eurídice; él, cuyo único destino es cantarle. Sólo es Orfeo en el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, sólo tiene vida y verdad después del poema y por él, y Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra, y que sólo lo libera vivo y soberano en el espacio de la medida órfica. Sí, esto es cierto: sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en el "infinitamente muerto". Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna. (*El espacio literario* 162-163)

Ante la dispersión del canto de Orfeo y la dispersión enunciativa de *Eurídice*, la obra no puede permanecer más que en su deseo, en el desplazamiento que produce la escritura; el cual, simultáneamente, la excede y no se colma con ella. Se retoma, entonces, el vínculo entre muerte y literatura en la imagen del descenso a los infiernos, de donde nada puede extraerse más allá de ese retrasar la muerte y corresponderse con ella de la práctica literaria. De ahí, la siguiente reflexión de Campos en *Función de la novela*:

Esta auto-destrucción tiene que ver con el descenso a los infiernos inherente en el acto de creación y la ambigüedad que siempre lleva consigo la condición especular de la obra: el deleite de la contemplación y la certeza de que lo que acabará por reflejarse será el reverso absoluto de esa ilusión de fijeza y de eternidad; la contradicción entre el orden y la noche que supone toda obra, entre la integración y lo desintegrado, entre la aspiración a una organización de lo caótico que garantice la vida y una atracción hacia los abismos, hacia la muerte. (110)

Al respecto, Barthes ha señalado que la modernidad inicia con la búsqueda de una “literatura imposible”, donde se retoman convenciones para impugnarlas en el proceso: “La Literatura es como el fósforo: brilla más en el instante en que intenta morir” (*El grado cero de la escritura* 43-44). Este momento de la *muerte* puede entenderse en *Eurídice* como esa experiencia límite que la conduce al pliegue del ser y no ser en su espacio. Esto porque, como añade Campos, cada novela intenta o aspira “a sustituir la fragmentación del mundo del hombre por la totalidad, completa en sí misma, de su universo especular”, donde, no obstante, la muerte se impone como una obsesión y un margen siempre cercano (*Función de la novela* 156). Se trataría, por tanto, de intentar *rescatar* algo de esta muerte; por lo menos, en los márgenes del sueño, en la configuración de un espacio imaginario o en la persistencia de lo poético en el instante en que está a punto de desvanecerse.

Esta inminencia de la muerte se encuentra relacionada, además, con la experiencia del afuera, no sólo por la desaparición de quien escribe

o de parámetros ajenos al espacio literario. El afuera implica, como se ha apuntado aquí, un rechazo a la reducción de la literatura a la organización formal del lenguaje: el no ser expresión de una interioridad individual, no la convierte en ensimismamiento de una interioridad textual. Igual que el simulacro implica un exceso, una apertura que otorga movimiento a lo literario; pero, a su vez, reduce la posibilidad de escritura a ese “fragmento logrado” del Libro, desde la propuesta mallarmeana. Sobre este aspecto tratan estas sugerentes líneas de *Un heroísmo secreto*:

El mundo que nos contiene nos excede: afuera está todo lo demás que no somos ni poseemos. La existencia de un afuera es la condición del deseo. La escisión genera el lenguaje, que se rige por el signo de la ausencia. Las palabras escritas rellenan esa ausencia que el blanco de la página representa. Leer supone la ausencia, el afuera que no soy y el *otro* que deseo incorporarme, pero de tal modo que permanezca vivo dentro de mí. Mi vacío se colma con palabras que sostienen imágenes, que son apariciones alucinadas de otro deseo. [...] Hago míos, en la lectura, deseos, palabras, ajenos. Así como se ama aquello que no se tiene, el impulso de escribir (o de leer, que son intercambiables) pretende volver aparición absoluta la carencia absoluta. (136)

En ellas, se vincula al deseo con una experiencia del afuera, lo inabarcable, el vacío inicial propiciador del modo de ser del lenguaje en la literatura y la apropiación realizada desde la lectura y la escritura de la ausencia. Desde esta perspectiva, *Eurídice* configura una experiencia del acontecer de un vacío infinito. El naufragio por sus páginas responde a este desplazamiento del deseo como única opción para reencontrarse con la ausencia de la literatura amada, esa silueta, huella o sombra que desaparecerá al instante. Como anota la autora en una entrevista: “habría en la escritura una ambivalencia. Alucinar un objeto de amor que se desvanece y, a la vez, exorcizarlo” (Polidori 4).

BIBLIOGRAFÍA

- Araújo, Nara. "La isla y el laberinto en *El miedo de perder a Eurídice*." *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*. París: Índigo, 2004. 89-96.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. 16ª ed. México: Siglo XXI, 2001.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. 14ª ed. México: Siglo XXI, 1996.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. 9ª ed. México: Siglo XXI, 1996a.
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Trads. Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, 2005.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trads. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. 16ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Campos, Julieta. *La forza del destino*. México: Alfaguara, 2004.
- Campos, Julieta. "Una casa de palabras." *Mujeres mexicanas del siglo XX: la otra revolución*, I. Ed. Francisco Blanco Figueroa. México: Edicol, 2001. 139-146.
- Campos, Julieta. "Introducción." *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina y El miedo de perder a Eurídice en Reunión de familia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Campos, Julieta. *Un heroísmo secreto*. México: Vuelta, 1988.
- Campos, Julieta. "Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?" *Texto crítico* 4 (1976): 7-9.
- Campos, Julieta. *Función de la novela*. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-textos, 1997.

Elba Margarita Sánchez Rolón

- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Herrera Baquero. Barcelona: Paidós, 1996.
- García Díaz, Teresa. "El miedo de perder a Eurídice o la simplicidad del discurso." *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. México: Universidad Veracruzana, 1998. 397-402.
- García Flores, Margarita. "Julieta Campos, sin gatos." *Cartas marcadas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. 245-254.
- Genette, Gérard. *Umbrals*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. "De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos." *Iztapalapa* 52 (2002): 142-148.
- Jitrik, Noé. "La palpitación de un proyecto. Notas sobre textos de Julieta Campos." *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 141-155.
- Klossowski, Pierre. *La moneda viviente*. Trad. Axel Gasquet. Argentina: Alción, 1998.
- Mallarmé, Stéphane. *Autobiografía. Carta a Verlaine*. Trad. Claudia Pacheco. México: Verdehalago, 2001.
- Mier, Raymundo. "La novela de Julieta Campos: los tiempos míticos de la mirada." *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. México: Universidad Veracruzana, 1998. 367-388.
- Platón. "El Banquete, o del amor." *Diálogos*. 25ª ed. México: Austral, 1989.
- Polidori, Ambra. "Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación." *Julieta Campos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987. 3-12.
- Rivera, Francisco. "El miedo de perder a Eurídice de Julieta Campos." *Vuelta* 36 (1979): 47-49.

D. R. © Elba Margarita Sánchez Rolón, México, D. F., julio-diciembre, 2011.

RECEPCIÓN: Julio de 2011

ACEPTACIÓN: Febrero de 2012