



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina

La Trascendencia de la Polifonía Textual en *El Miedo de Perder a Eurídice* de Julieta Campos

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

Daniela López Cabrera

Dirigido por:

Dra. María Esther Castillo García

SINODALES

Dra. María Esther Castillo García

Presidente

Firma

Dra. Ester Bautista Botello

Vocal

Firma

Dr. Pablo Pérez Castillo

Secretario

Firma

Mtra. Araceli Rodríguez López

Suplente

Firma

Mtro. Enrique Brito Miranda

Suplente

Firma

Nombre y Firma

Nombre y Firma

Director de la Facultad

Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario

Querétaro, Qro.

7 de octubre de 2013

México



Universidad Autónoma de Querétaro
 Facultad de Lenguas y Letras
 Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina

La Trascendencia de la Polifonía Textual en *El Miedo de Perder a Euridice* de Julieta Campos

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

Daniela López Cabrera

Dirigido por:

Dra. María Esther Castillo García

SINODALES

Dra. María Esther Castillo García

Presidente

Dra. Ester Bautista Botello

Vocal

Dr. Pablo Pérez Castillo

Secretario

Mtra. Araceli Rodríguez López

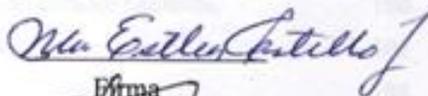
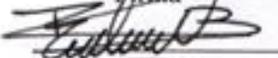
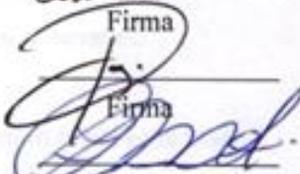
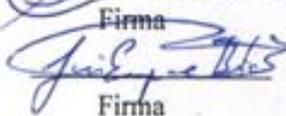
Suplente

Mtro. Enrique Brito Miranda

Suplente

Nombre y Firma

Director de la Facultad


 Firma

 Firma

 Firma

 Firma

Nombre y Firma

Director de Investigación y

Posgrado

Centro Universitario

Querétaro, Qro.

7 de octubre de 2013

México

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Julieta Campos y su Recepción Crítica	6
1.2 La Novela: <i>El Miedo De Perder A Eurídice</i>	15
1.3 Julieta Campos en el contexto del Medio Siglo Literario en México	22
2. MARCO DE REFERENCIA TEÓRICO	25
2.1 La premisa metaliteraria: conceptos y proyección ficcional	29
2.2 El relato especular y la estructura en abismo	39
2.3 La condición intertextual	49
3. Reverberaciones textuales en la propuesta de Julieta Campos	66
3.1 La Propuesta metaoperativa en la obra de Julieta Campos: Metaliteratura.	66
3.1.1 El acto de mirar y de mirarse, en el acto escriturario.	71
3.1.1.1 Más allá del sujeto creador, su sombra figurada en la escritura	78
3.1.1.2 De la imagen, la idea y la presencia en la escritura	83
3.1.1.3 El desdoblamiento infinito [en el acto de representación literaria]	86
3.2 Mise en Abyme: metaficción.	89
3.2.1 De la reflexión ficcional del creador o la reflexión del creador ficcional.	100
3.2.2 Entre el reflejo Intersubjeivo y el Reflejo Narcisista.	105
3.2.3 La promesa de la pareja dentro de la ficción.	108
3.2.4 El Desdoblamiento Especular del Espacio Ficcional.	115
3.2.4.1 El desdoblamiento especular del narrador al narratario	121
3.2.5 El desdoblamiento memorioso; la utopía.	123
3.3 Intertextualidad o de donde partimos es a donde llegamos: la isla entre islas, la cartografía de sus travesías.	136
3.3.1 El sujeto frente a la imagen textual.	145
4. Conclusiones	155
4.1 El Desdoblamiento Infinito en el Acto de Representación	155
Bibliografía	162
Notas	167

Resumen

La literatura Mexicana de mediados del siglo XX se caracteriza por ser una propuesta innovadora; los conceptos del arte, las estrategias narrativas y los valores estéticos entran en crisis en dicha época. Las narrativas anteriores se interesaban más por lo descriptivo, lo alusivo y la denuncia social, los cambios que surgen después se complacen en presentar una obra en donde se revela la continua transformación de los preceptos estéticos. En esta investigación analizamos la obra de Julieta Campos, autora que formase parte de la Generación de Medio Siglo, y para quien la escritura fue la aventura de un canon literario puesto a prueba. Su escritura invita continuamente a la reflexión en un apasionado diálogo entre el acto narrativo y la expresión lírica. La novela en la que nos centramos es *El Miedo de Perder a Eurídice*, una aventura más en la que resalta la experimentación literaria a través de una estructura metaliteraria; el juego del autor (d)escribiendo qué escribe y la estructura de una trama abismada que lleva a los confines del auto-descubrimiento. La factura de la *Mise en Abyme* es utilizada como un método para persuadir y seducir al lector, en donde la realidad ficcional se refracta, denotando entre sus reflejos diferentes explicaciones a temas como la mistificación del acto escritural, la búsqueda de una estructura interna, la autonomía y la vida propia del texto; así como el diálogo interior y exterior que existe entre la obra y las propuestas intertextuales que la rodean. Para Campos la obra funge como medio para organizar lo inaprensible del devenir de la vida en el arte o del arte en la vida; gracias a que la novela crea su propio mundo interno, se ordena y se representa como la conjetura de un todo posible: la escritura de la obra y sus procesos metaoperativos.

(Palabras Clave: metaliteratura, representación, narrativa, contrafigura, imagen.)

Summary

Mexican literature from the mid-twentieth century is characterized by being innovative; art concepts, narrative strategies and aesthetic values are in crisis. Previous narratives were more interested in the descriptive, allusive and social criticism, the changes that come after are pleased to present a play which reveals the continuing transformation of aesthetic precepts. In this research we analyze the work of Julieta Campos, author that was part of the Generation of mid century, and to whom writing was the adventure of a literary canon tested. His writing continually invites reflection in a passionate dialogue between the narrative act and lyrical expression. The novel on which we focus is *The Fear of Losing Eurydice*, an adventure which highlights literary experimentation through metaliterary structure, the game author writing do you write and structure a sunken frame that leads to the edge of self-discovery. The bill Mise en Abyme is used as a method to persuade and entice the reader, where fictional reality is refracted, in his reflections denoting different explanations to issues such as the mystification of scriptural act, finding an internal structure, the capacity and life of the text itself, as well as internal and external dialogue between the work and proposals surrounding intertextual. Field's work serves as a means to organize inapprehensible the evolution of life in art or art in life, thanks to the novel creates its own internal world is ordered and is represented as a whole can conjecture: writing of the work and its meta operatives processes.

(Key words: meta-literature, representation, narrative idea, representation, counterpart, image)

*Para José Luis.
A Balam por el gran ejemplo de fuerza que eres.*

Agradecimientos

En los últimos años, un grupo de personas me han visto crecer en todos los ámbitos de mi vida, la Dra. Esther Castillo es alguien que ha estado aquí y le agradezco sinceramente por estar presente, por su dedicación y empeño, pero sobre todo por la paciencia con la que me ha guiado, escuchado y aconsejado, gracias.

“El texto proviene de la miseria. Proviene del asilo, de la segregación, de la frustración, de la enfermedad. Si seguimos por este camino llegamos a las relaciones entre la literatura y la muerte. Se puede decir que el texto proviene de la muerte. Para los muertos es una forma de seguir viviendo.

Cuando yo escribo, no soy yo sólo. Escribo con vosotros, con vuestras palabras, con vuestra ayuda. Pero esas palabras que no son sólo las mías, tampoco son sólo las vuestras, las nuestras. Nos han sido legadas.”

Michel Butor

1. Introducción

Escribir incita siempre a la soledad, a ese a-isla-miento necesario para poder crear, dar vida de la nada y paradójicamente de todo. En un instante que se alonga hacia el infinito la idea nace en medio del éxtasis y de la muerte; del escritor mirando una hoja en blanco o una servilleta en la mesa de un café, cuando comienza la travesía del viaje en medio de islas y laberintos imaginarios entrelazados en la escritura. Transitar por *El Miedo de Perder a Eurídice* implica recitar el motivo literario del viaje, un navegar por textos que ondulan entre su libertad y entrecruzamiento, el islario pretende darnos un orden jerárquico con niveles de profundidad que permiten avanzar lentamente en medio del caos, los fragmentos de otras voces buscan a la isla (paraíso perdido –relato fundacional) y quizás nos remiten al exilio, a la certeza de la muerte, o a la nostalgia de un pasado, posiblemente escritural.

Una de las características del arte contemporáneo y en particular de la novela moderna consiste en el solipsismo como medio de disociación de los elementos a representar en los mundos posibles. El sujeto de finales del siglo XX se encuentra atrapado entre un pasado literario a “vencer” o conglomerar y el reto de un presente en continua mutación. Ahora bien, se comprende que un autor debe echar mano de toda la literatura que le precede para ser testigo de su propia evolución, teniendo como centro de este continuo crecimiento a la obra en sí. Antes de los años 20’s el lenguaje era utilizado para representar a una realidad de manera coherente, estable y creíble, la descripción del mundo narrado, se dice, correspondía

al suceso, al lugar o al sentimiento. La narrativa se concentraba, precisamente en cumplir su significado, es decir, ordenar una serie de acciones para contar una historia; las palabras cumplían el deber de significar, para, de esta forma soportar a una idea o imagen que estuviera representada en la obra de arte literaria.

Es así como a partir de los años siguientes hasta llegar a los 50's, lo estético literario sufre una centrada metamorfosis en México, pues no sólo nos enfrentamos novelas de corte psicológico, donde se presenta un linde alejado de la realidad exterior; sino que estamos ante un fenómeno artístico, donde la coherencia y el orden sufren radicalmente una transformación, el lenguaje mismo se centra en sí y se prepondera la forma ante el fondo, convirtiendo al texto en cómplice de la fascinación de la palabra por sí misma, auto-sustentándose como una realidad puesta en escena.

La literatura, no obstante, al ser parte intrínseca de la sociedad y de las culturas, recorre y actualiza sus trayectos, diversos autores aseguran que no hay una obra sin un antecedente vicario desde donde comienza una idea; es decir, no hay obra que no esté vinculada con otras, o más bien que carezca de algún referente previo, que sea "pura" en el momento de su concepción. Por otra parte, para que un escritor sea considerado como autor literario, es necesario que tenga un bagaje de lectura muy amplio, que conozca a diversos autores, propuestas y corrientes literarias, que lo conduzcan a la siguiente obra: la propia.

Un escritor necesita estar al tanto de lo que ya se ha dicho para poder cuestionarlo o asumirlo, saber cómo se ha abordado un tema, qué tan gastadas están las metáforas, los tropos o poder comparar su obra para identificar si es arte o no lo es. Por lo tanto, quien escribe lo hace desde una necesaria relación con otros textos y todo lo que éstos implican; el sujeto presente es una confluencia de voces, de lo ajeno inserto en sí. El sujeto literario es pues un cruce de discursos un “nodo” en el que concurren otras realidades, contextos e historias unidas por una línea temática dentro de la narrativa.

Julieta Campos es una autora que cuestiona y analiza la obra propia con las de los demás en un constante diálogo entre el ser y hacer de la misma. Con base en esta creencia es que se tendrá un acercamiento con su obra, haciendo un recuento general de sus huellas literarias, de su recepción crítica, así como de los antecedentes contextuales y académicos que llevaron a conformar la escritura literaria de esta autora. Posteriormente, en el marco de referencia se analizarán los conceptos fundamentales que apoyan la propuesta de lectura de *El miedo de Perder a Eurídice*: la importancia de la estrategia metaliteraria, su funcionamiento, historia y proyección en el llamado “*relato especular*”, propuesto por Lucien Dällenbach, su recuperación conceptual e importancia en esta investigación para finalmente hablar de la intertextualidad, tratando de establecerla como el principio regidor de multiplicidad de ideas, citación y polifonía centrada en un mismo tema de donde todo

surge: la isla. La propuesta de Dällenbach, no obstante, engloba a los otros dos conceptos claves de esta investigación: metaliteratura e intertextualidad.

Es importante aclarar que en un principio esta investigación comenzó enfocándose sólo en la intertextualidad como el único concepto fundamental, por la obviedad estructural de la novela en donde la crítica se ha concentrado; posteriormente se reconoció la estructura del texto como “abismada” por la mutua generación de reflejos entre los textos, o la reflexión interna que hay dentro de la misma obra, al estar enmarcada en sí misma y existir un narrador interno que (d)escribe a la misma obra que él lee. Mientras la intertextualidad es un hecho detectable por el lector literario, la estructura en abismo es una forma reflejante en busca del utópico libro primigenio y ambas desembocan en el problema de la metaliteratura. La actividad metaliteraria hace posible que Julieta Campos conciba la experiencia de un espacio narrativo que pese a todo vuelve a recuperar la originalidad.

El tercer capítulo se enfoca al análisis de la novela mostrando la conveniencia del marco teórico, éste se encuentra dividido, a su vez, en tres partes, en la primera se distingue la propuesta ficcional de Campos focalizando la descripción, el yo narrativo como figura o contrafigura textual de la artista, aquí se introdujo la idea del desdoblamiento infinito en el acto de representación que deviene, *Mise en Abyme*; la segunda parte expone la refracción especular, aquí se pondera a la representación, tanto del sujeto como de la idea narrativa. Finalmente se habla de intertextualidad como esa forma innovadora de concebir el

pensamiento y a la literatura *per se*. Se enfatiza también la trascendencia de la “función *-re*” desde la propuesta de Jean Michel Rey (1991) acerca de Valéry, como resultado del retorno a la repetición creacional y al propio lirismo de la poesía, pues con dicha función se argumenta que no hay un origen (texto vicario) y todo comienzo en la escritura es artificial. En las conclusiones destacamos *El Miedo de Perder a Eurídice* como un reclamo de infinitud, un artilugio de representación literaria.

1.1 Julieta Campos y su recepción crítica.

Recorrer la obra de Julieta Campos incita a adentrarnos en un viaje multifacético entre vida, obra y muerte; el hecho de mencionar datos biográficos de la autora invita a penetrar en su escritura, en las influencias, los viajes y las lecturas que una y otra vez la marcaron. Ensayo, cuento, novela, traducción, crítica, fueron parte de su creación y experiencia literaria; se le ha enmarcado como una autora racional que convence. En cada obra, Campos da cuenta del compromiso existente entre la experiencia lectora, la vivencia biográfica y la escritura reflexiva, la novela moderna no se enajena del vivir, como muchos piensan. Dónde empieza o termina cada cuál: la vida y el arte se presentan ante una dicotomía que se asume como experiencia escritural. La realidad, la ficción y la imaginación, no tienen un límite claro. Hasta dónde los universos pueden llegar a coincidir en cada experiencia literaria, pues “El artista descubre un universo dentro del universo, es decir, ve el mundo de una manera que le es propia y que no comparte con nadie sino a través de la obra...” (Campos, 1979:17).

Julieta Campos fue una escritora más mexicana que cubana, tan de Tabasco como de la Habana; vivió en México desde el principio de los años 50's, esposa de Enrique González Pedrero¹, dedicó su vida a “El oficio de leer” (Campos, 1971). México se convirtió en su pasión, vida, presente y futuro; maestra universitaria de la UNAM, dedicó años de su ímpetu a la escritura, la enseñanza y a la creación literaria. Su escritura sostuvo diferentes facetas personales y artísticas, por una parte nos encontramos ante la mujer preocupada por la pobreza, la marginación social, por la responsabilidad del intelectual ante la sociedad en

ensayos como “La Herencia Obstinada” (1993), donde hace un análisis formal de cuentos Nahuas, “¿Qué hacemos con los pobres?” (1995) es un ensayo en el que hace un recuento histórico de México, cuestionando a la clase política y económica, así como donde se derrumban los mitos creados por el llamado liberalismo mexicano del siglo XIX, la sociedad posrevolucionaria y particularmente los “dogmas” de los tecnócratas que hemos conocido de manera vivencial e histórica. Pero sobre toda su escritura ensayística está la Julieta Campos preocupada por la experiencia y construcción literaria, por la resignificación de criterios estéticos cuando la mujer sensible ante el arte, se enfrenta ante la búsqueda de sí, en textos como *La fuerza del destino* (2004), la última de sus novelas en donde recupera la vida itinerante glosada en *El miedo de Perder a Eurídice* (1979), *Tiene los Cabellos Rojos y se Llama Sabina* (1978) o *Muerte por Agua* (1965).

Su narrativa es apasionada y compleja, obsesiva ante el recuerdo, ilimitable entre lo interior y lo exterior, entre lo velado y revelado, o lo que paradigmáticamente se ha popularizado en una expresión fundamental de Sartre, en la “presencia de la ausencia”: las superposiciones intangibles se presentifican, los signos substituyen a los objetos representados, el afuera y el adentro se intercalan en los mundos que el lenguaje literario posibilita. “Las islas” emergen en toda la obra de Campos, y en particular en la novela analizada, juegan su ausencia en la realidad para (re) crearse a sí mismas en cada página. El

tránsito del islario vuelve a representar la imagen estética del viaje y la búsqueda del ser en pos de sus semejantes y su humanidad.

La vida familiar en la isla de Cuba fue marcada por sus primeras lecturas, señaladas como parte de la biblioteca familiar. Pero es en el extranjero en donde se acerca a autores como Balzac, Proust, Joyce, Mann, Musil; sintiendo una gran inclinación por tres autoras en específico: Virginia Woolf, Anaïs Nin y Djuna Barnes, aunque según Fabiene Bradu (2003) también podrían incluirse a Clarice Lispector y a María Luisa Bombal. Julieta Campos Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana y con tan solo 21 años sale de Cuba becada a estudiar literatura francesa en la Universidad Sorbona de 1953 a 1955. En la última novela recuerda:

A la nieta de Julio, que se despide para irse a estudiar a París, le pone en las manos varios ejemplares de una revista que circula poco (...) es el número 20 de Orígenes, en donde la nieta lee un texto de María Zambrano. Es un texto muy hermoso, que pretende asediar, como quiere Lezama, a 'La Cuba secreta': en medio de tanta vida aparente, la verdadera Isla yacería en un letargo silencioso, en espera de ser despertada ¿acaso por un príncipe enamorado?, como La Bella Durmiente. 'Tú, que eres curiosa, no dejes de indagar. Pregúntatelo todo. Busca y encontrarás'. (La Forza del Destino, 2003:756-757)

Los años en París estuvieron marcados por la búsqueda, tanto de un mundo nuevo, como por la ruptura de los paradigmas representados en el pensamiento englobado en el postestructuralismo, la lectura de autores tan aparentemente disímiles como Jean-Paul Sartre, Julia Kristeva, Roland Barthes, así como André Bretón, François Mauriac, entre otros, competían en la diferencia de ideologías literarias que seguramente tuvieron una gran

repercusión en su obra artística y académica, como se puede corroborar en las múltiples citas y alusiones que hace en ensayos y en la práctica escrituraria de su obras; sin olvidar el contacto con otros importantes escritores, pintores o artistas plásticos latinoamericanos de la época como Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Octavio Paz, más tarde los cubanos Severo Sarduy, y, significativamente, Lezama Lima. Así la lectura o más bien, el entrecruzamiento de voces, vida e influencia de estas escrituras combinados con los murmullos de Virginia Woolf y Anaís Nin, y de los múltiples viajes, abrieron un mundo de posibilidades, preguntas e imaginación artística que permanecerían allende de su isla cubana. Julieta Campos es una autora comprometida con el arte y con la vida. En una entrevista *confiesa* que tras la basta lectura de autores en múltiples lenguas, viajes y vida, siempre supo que la escritura era ella, que prefería escribir sentada o en la cama a toda hora del día o de la noche, inundada siempre por la cotidianeidad de una vida domésticaⁱⁱ.

En 1955 llega a México junto con Enrique González Pedrero y ese mismo año nace su hijo Emiliano en el Distrito Federal, es en ese momento que decide comenzar a publicar y a colaborar en la vida cultural de este país. Su llegada estuvo marcada por la modernización augurada para toda Latinoamérica, perceptible en el crecimiento arquitectónico y la oferta cultural. El desarrollo de las zonas urbanas permitió una relativa estabilidad a todo el país, en esos años surgieron diversos autores en busca de una transición a una configuración más formal escritural; así en 1957 Carlos Fuentes publica *La región más transparente* una novela

urbana preocupada por la confluencia entre los recursos narrativos la complejidad histórica y los residuos postrevolucionarios; Juan Rulfo comienza a cerrar el ciclo de las temáticas revolucionarias para abrir las míticas, con *Pedro Páramo* (1955) y *El Llano en Llamas* (1953); Octavio Paz en 1959 publica su noción de lo mexicano en *El laberinto de la Soledad*, de esta forma los tres exponen una visión del México del momento.

Más tarde Campos colabora en diferentes revistas de divulgación y análisis literario como son: *Vuelta*; *La Revista de la Universidad México*; *Cuadernos del viento*; también impulsó el Centro Mexicano de Escritores en 1951 y la fundación Casa del Lago en 1959 llegando a coincidir con escritores que más tarde consagrarían a la literatura mexicana del medio siglo mexicano. En esta época destacan las colaboraciones de Campos, comienza su trabajo como traductora para las editoriales del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI. Si bien es vasta la lectura, traducción y producción que la autora realizó en esa época, cada idea plasmada puede tener múltiples itinerarios, ¿Quién la ha leído?, ¿Cómo ha sido leída? O ¿Desde dónde han sido interpretadas las páginas de su extensa obra? La crítica ha dialogado con su escritura coincidiendo muchas veces en la complejidad y fascinación por la escritora y sus propuestas..

Citaremos en consecuencia una selección de de críticas: En 1976, Hugo J. Verani publica el ensayo “Julieta Campos y la Novela de Lenguaje” donde aborda el estudio del lenguaje en su reflexividad y antirrepresentación como características distintivas del arte

contemporáneo trabajando específicamente con las obras: *Muerte por agua y Sabina y los Gatos*. Interesa acentuar que Verani apunta, además, la relación entre la *Nouveau Roman* y estas novelas, siendo uno de los primeros autores que proponen un acercamiento con esta corriente literaria. Por su parte Luzelena Gutiérrez de Velasco en el año 2002 publica el artículo titulado “De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos”. En el cual los temas centrales son: la figura de la isla, la función del deseo, la necesidad de la escritura y las historias de amor postergadas, sin olvidar en este análisis la presencia de lo femenino en la configuración textual de Eurídice.

En los años más recientes se han escrito tesis de maestría y doctorado, recuperamos parte de la crítica en ellas. En agosto del 2001 Prada Oropeza dirige la tesis de maestría: *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por Agua de Julieta Campos*, defendida por Kenia Gabriela Aubry Ortégón. En junio del 2008 Elba Sánchez Rolón se titula con la tesis: *Escribir la Isla: una Espacialidad Límite, la Experiencia Literaria desde el Enfoque de Michel Foucault y su Configuración en dos Novelas de Julieta Campos (Tiene los Cabellos Rojizos y se Llama Sabina y El Miedo de Perder a Eurídice)*. Sánchez Rolón asegura que la obra de Campos se puede dividir en dos grandes territorios: lo femenino y el lenguaje, teniendo en cuenta que cada texto crítico puede centrarse en la autorreflexión, la ausencia, la intertextualidad, los símbolos, el deseo, la isla entre otros. Ella comenta que ya en la década de los setenta, aparecieron dos tesis doctorales que incluyen análisis o

comentarios sobre *Muerte por agua*: la de Martha Ochnike Loustaunam, *Mexico's contemporary women novelist* de 1973 (University of New Mexico) y la de Linda Rebeca Stowell Young, *Six representative women novelist of Mexico* (1960-1969). Rolón señala que aunque ninguna está dedicada por completo a la obra de Campos, ambas son significativas, por tratarse de los primeros textos de análisis de su narrativa, sin olvidar que estas tesis preponderan el tema de lo femenino o más bien la escritura femenina en Latinoamérica.

La más reciente publicación sobre Campos y que pretende ser una antología crítica abarcadora es el libro titulado *Julieta Campos: para rescatar a Eurídice*, coordinado por Gutiérrez de Velascoⁱⁱⁱ (2010), dentro de la colección *Desbordar el canon. Escritoras mexicanas del siglo XX Rescatando a Eurídice...* consta de doce ensayos que fungen como astrolabio para la cartografía de Campos, en la primera sección denominada “Recobrar la Novela”, comienza con el análisis de las cuatro novelas publicadas entre los años sesenta y los ochentas que son: *Muerte por agua*, *Sabina y los gatos*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y *El Miedo de Perder a Eurídice*; posteriormente, se analiza la última novela de Campos publicada poco antes de su muerte: *La Forza del destino*. La segunda parte se titula “Restaurar Otros Géneros”, ésta consta de cinco estudios que analizan a los ensayos, obras de teatro, cuentos sobre cultura indígena, crítica literaria y finalmente, incluye una entrevista a Julieta Campos titulada “Escribir es revivir el pasado”, publicada en 1978, poco antes de la aparición de *El miedo de perder a Eurídice*. La novela que ocupa los dos

primeros ensayos es *Muerte por Agua*, la cual está relacionada con la *nouveau roman* cuyos conceptos la nutren; los siguientes dos ensayos se ocupan de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, donde encuentran la navegación del rompecabezas del flujo narrativo como un recurso estético, las autoras coinciden con la insistencia del agua como elemento fundamental de su prosa poética marcada por la nostalgia del mar. El quinto ensayo está dedicado a *El miedo de perder a Eurídice*, escrito por María José Ramos de Hoyos, aquí se hace una invitación al lector a disfrutar de la escritura de Campos, se incita a la lectura fragmentaria de *Eurídice* guiada siempre por la búsqueda del paraíso-isla irrecuperable. El viaje es preponderado como inicio y fin de una lectura errática llena de pasión y desventuras, advirtiendo al lector las primeras dificultades que se presentan al abrir el libro, como pueden ser las historias entrelazadas, las líneas escriturales que nunca terminan, las características tipográficas o las citas al calce, que una y otra vez desvían la mirada. También analiza la suerte histórica de los islarios como género literario del siglo XVI donde el libro de Benedetto funciona como guía del personaje principal y la isla es nuevamente el lugar de creación por excelencia.

Si bien la lectura de Campos, pese a todo, no ha sido muy actualizada, desde su comienzo sí ha sido alabada por sus críticos; su islario se ha recorrido desde diversas miradas y diferentes tipos de lectores. Recordemos asimismo que en otros ámbitos disciplinares se le reconoce por su labor social, debido a los ensayos de corte político que

publicó sobre todo en los años 80's y 90's, así como la participación activa con su esposo en el gobierno de Tabasco y en la Secretaría de Turismo del Distrito Federal del 2000-2005.

1.2 La novela: *El Miedo de Perder a Eurídice*

Eurídice^{iv}, es un texto complejo que se origina entre una intrincada red intertextual. La isla, además del viaje al que invita al lector, es también un tópico que ha trazado su propio camino en la historia de la literatura, como la misma estructura de la novela lo expone, desde la alusión en la lírica de Petrarca, el relato *Las Mil y una Noches*, la mitología recuperada de Virgilio, hasta la filosofía de Nietzsche o los cuentos de Poe, los escritores se han maravillado por la idea de la isla, como un lugar enigmático presente en los mitos de tiempos y culturas diametralmente distintas, consideremos dos polos: la isla de Tenochtitlan y la de Creta, se encuentran recreadas en un nuevo espacio, en el lugar donde sólo caben los verdaderos amantes. Mas siempre existe la pareja enigmática que la crea, y desde la pareja comienza el lugar donde Campos emprende la escritura.

En una entrevista, antes citada, Campos refiere que en un principio esta novela comenzó como un Diario de viaje precisamente, donde iba plasmando su vivir cotidiano y lecturas desde 1957, de ahí surge un ensayo que es publicado en *Sabina*, como un proyecto nunca cumplido: una comparación entre dos libros que cuentan la historia de un grupo de niños náufragos en una isla desierta, aquí la mención de: *Dos años de vacaciones de Verne* y *El señor de las moscas* de Golding. Interesada por explorar el lado rousseauiano de Verne y el lado hobbesiano de Golding: el hombre, bueno por naturaleza y el lado lobo del hombre

(Gutiérrez, 1978: 56-58) así surge entre viajes, historias, lecturas y escrituras, la novela más experimental de su autoría: *El Miedo de Perder a Eurídice*.

Ésta es la promesa postergada al infinito, es el viaje de la escritura ante sí misma tratando de autoexplicarse. Desde las primera páginas de la novela el narrador discurre abiertamente sobre lo que se plantea en voz alta a escribir, todo comienza una tarde cualquiera cuando *Monsieur N.* se sienta en la banca de un parque, que puede ser cualquier parque de Londres o Chapultepec; puede ser la mesa de un restaurante, el escritorio de un maestro de secundaria o un bote en medio del mar mediterráneo donde la lectura-escritura comienza.

El juego se traza después de invocar a las musas para inspirar a cualquier lector, pretendamos entonces que el viaje anuncia su salida con tres temas básicos: la isla, la pareja y el naufragio, en el orden que se prefiera. El lector tiene acceso ilimitado a la escritura de este autor al diario de viaje que inicia, así *Eurídice* comienza como toda buena historia con el tópico universal por excelencia: el amor; la pareja que es todas las parejas de la historia y ninguna al mismo tiempo, comienza perdiéndose en la mirada del otro, los gestos, la forma que se hace uno, los cuerpos se conjugan en el interminable juego de la pasión, las miradas se confunden y la creación comienza. *Monsieur N.* observa a una pareja en cualquier parte, la sueña, imagina y la actúa, ellos pretenden ser reales, ser la pareja ideal y pretenden no ser vistos; más tarde entran a la isla, a la feria, a la playa y el juego de la seducción se convierte

en lo más importante. La estructura tipográfica de *Eurídice* nos introduce a su complejidad, en cada página las columnas del texto son de diferente tamaño, en las angostas se narran los múltiples relatos de encuentros y desencuentros entre la pareja, un “él” y una “ella” que no son siempre los mismos.

De manera paralela está *Monsieur N* y su historia, francés exiliado en un país de clima extremadamente templado, que puede ser cualquier isla del Caribe, juega a ser escritor y también a ser maestro de secundaria de lengua, planea todas las tardes su clase en El Palacio de Minos, un café cercano a un lago donde los novios caminan y toman cócteles helados, entre el vino tinto, el queso parmesano, la taza de café y sus interminables lecturas, trata de concertar una cita, una historia por contar, lee adormilado *Dos años de vacaciones* de Verne. Sueña a los doce niños náufragos varados en una isla lejana, cierra los ojos y está la historia de un conde italiano que vive en un castillo en forma de ciudad perdida, una Venecia imaginaria que no tiene ni principio ni fin. La isla es parte inminente del sueño, pues *Monsieur N*. no solo traza sus límites en una servilleta manchada de café es o más bien puede ser cualquier isla, Vancouver, Nueva Zelandia, Tonga, Alcatraz o Caledonia, páginas enteras están destinadas a hacer una remembranza histórica, literaria y geográfica de ellas. Mas la principal preocupación es significarla, el definir qué es una isla pues puede ser: una imagen del deseo acaso, una suma de todas la improbabilidades: embriagadora improbabilidad de ficción. Isla es y será: un espacio imaginario del discurso que emerge del

caos cada vez que alguien sueña, cada vez que alguien dibuja su contorno sinuoso en una servilleta blanca. Isla es y siempre fue la utopía, el sueño revelador que en todo momento invoca al olvido, que harta hasta el hastío, es el paraíso en el que se prefiere morir tras tener todo.

Es en este punto cuando volvemos al título de la obra, la pérdida de *Eurídice* que mantiene el deseo, la posesión de la bastardad se convierte en lo inaprensible en lo intocable e intrínseco como lo es el arte, como es la muerte. Cada vez que *Monsieur N.* abre o cierra los ojos nos trasladamos a una nueva historia, sueño o lectura, puede ser un mapa de Françoise Baudouin como búsqueda del modelo de la isla; la lectura de Verne desde donde se justifica el viaje como pretexto imaginario; podemos estar ante una pintura de Goya, Magritte, de Durero o Bellini en búsqueda del paraíso, pretendido sinónimo de la isla. Este solipsismo nos lleva al teatro donde la ópera de *Tristán e Isolda* alude a un jardín donde un conde resignifica a la melancolía, de fondo mientras *Monsieur N.* lee o escribe escucha a Edipo Rey de Pasolini, sin olvidar las múltiples citas que siempre recurren a la isla.

Al final él se encuentra afuera de El Palacio de Minos y diferentes opciones de realidad le son propuestas, sólo él y el lector deciden qué sucedió tras las páginas, una verdad extratextual interna se presenta al personaje quien decide seguir pretendiendo la existencia de un mundo que siempre fue ficción, la segunda opción es la menos romántica

pues el personaje puede elegir caer en cuenta de su sueño o decide jugar entre las dos realidades como cuando cualquier lector toma un libro y se sumerge en él.

Una pareja paradigmática se revela: Orfeo y Eurídice, son dos nombres que se dirán siempre juntos, si recordamos la mitología griega, nos resulta imposible olvidar la clara alusión que se hace a este mito en *Eurídice* desde el título. Orfeo era hijo de Caliope, una de las nueve musas que cantaban a los dioses en el monte olimpo; Eurídice era la ninfa del bosque quien fue trasportada a la tierra gracias a la música de Orfeo. En cuanto se vieron se enamoraron para siempre, ahí comienza la historia: un día Eurídice fue atraída por los sonidos del bosque, ahí una serpiente la mordió y cayó al Hades; Orfeo bajó por ella para ir a encantar a la muerte y recobrar a su amada. En el Hades perseguía a la imagen de Eurídice que jamás lo volteaba a ver, era inaprensible ya que había perdido la memoria, ella sólo vagaba en medio de la bruma. En medio de la búsqueda, Orfeo se encontró ante el rey de los infiernos a quien conmovió con su música, él le dio la oportunidad de salir con Eurídice, pero no debía voltear a verla, sin embargo, cuando casi iban saliendo, él la miró y su alma jamás podría salir del Hades, quedó atrapada en medio de la penumbra. Orfeo baja movido por el deseo de recuperar al amor, a Eurídice que es tan inaprensible como el mismo deseo o el miedo a perderla para siempre. Ese vacío que queda de lo intangible, cuando intenta poseerla se desvanece entre sus brazos como el humo del mismo Hades.

Monsieur N. ¿Señor Nadie?, ¿Mr. Narrador?, ¿Capitán Nemo?, ¿Monsieur T.?, es un escritor francés exiliado en México D.F., ahora no escribe, solo sueña y re-escribe a Verne, a Defoe en un cuaderno de viaje; ahora es maestro de francés en una escuela secundaria, todas las tardes va a un café cercano al lago de Chapultepec y sueña que es cualquier lago en cualquier lugar del mundo, el lago se convierte en una isla; escribe o sólo mira una y otra vez a una pareja real/imaginaria, sentada en una banca prometiéndose, pueden ser, eran (serían), cualquier pareja “*Abelardo y Eloísa, Venus y Tannhauser, Hamlet y Ofelia ... el Narrador y Albertine, Yocasta y Edipo...*” (Campos 1979:11) Un narrador sentado frente a una servilleta en blanco imagina con manchas de café diferentes islas, así nace, lógicamente *El Miedo de Perder a Eurídice*, el miedo de perder la oportunidad de contar otra vez.

Eurídice es una novela estructurada con diversas técnicas ligadas a la metaliteratura, en ella la apelación a la lectura y al acto escritural son imponderables; en el momento en que un autor se cuestiona sobre la acción que realiza invariablemente se remite a las lecturas que lo conforman, ya sea de manera implícita o explícita. De esta forma el relato atrae al lector con la promesa de contarle una historia: la que ya se ha dicho una y mil veces, la de una pareja, la del amor, la de un viaje; la obra se concibe precisamente en esa promesa, en lo que ya se ha dicho, repitiéndolo una y otra vez con la consigna de evitar que se agote la escritura, el tiempo, el espacio o el lector, abismando a la obra en el reflejo de lo otro.

No obstante, en tal recurrencia anecdótica está presente la estructura y la impronta referencial que obedece a la experimentación del relato literario, peculiar en los escritores de los años sesenta, cuando la pregunta por el precepto del sujeto en una narración es puesta en cuestión. El texto es entonces una reincidencia, una escritura que se refleja a sí misma; en esa vuelta hacia sí, se experimentan y se cuestionan, hasta las últimas consecuencias, los elementos y las funciones de la misma ficcionalidad. El lector se enfrenta ante un mosaico de otras ficciones, otras historias que están insertas en el argumento principal. La estructura recuerda, como se dijo, a *Las mil y una noches* o bien al *Decamerón*, por aludir a lo más conocido; sin embargo, el lector no se enfrenta únicamente con la historia que enmarca a otras. La diferencia, al convocarlas, es que tales relatos no se sedimentan en su interior, sino que permanecen en los bordes (paratextual, estructural y anecdóticamente) conservando cierta autonomía que posibilita un espacio para la concreción de relatos simultáneos; consideremos que la página está diseñada figurativamente como un conjunto de islas, la caja tipográfica se colma de relatos de islas al lado de un isla central que las enlaza a todas. La trama, por lo tanto, se fragmenta hasta convertirse en un islario, se ordena como un archipiélago, creado por breves o largas citas textuales, el efecto al estar frente a un universo fragmentario logra configurar una nueva propuesta ficcional.

1.3 Julieta campos en el contexto del medio siglo literario en México.

En el caso de la narrativa latinoamericana la tendencia metaliteraria ha prosperado de manera importante la literatura nos enfrenta con diversas modalidades expresivas. Particularmente, en la literatura mexicana de Medio Siglo, autores como Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, entre otros, formaron parte del Grupo de la Revista Mexicana de Literatura, mejor conocidos como integrantes de la Generación de Medio Siglo, “La Casa del Lago” o de “La Ruptura”, se convirtieron en un hito tanto para la época literaria que deseaba marcar las diferencias entre una literatura más nacionalista a otra más cosmopolita. En esta generación los autores no sólo desarrollan una obra creativa, sino una labor crítica en distintos campos artísticos (teatro, cine, pintura, música, poesía, novela, cuento, ensayo), así como un importante papel dentro del ámbito de la traducción. En esta etapa creadora y crítica se abrieron nuevos caminos para la literatura mexicana, posibilidades temáticas, estilísticas y una concepción del quehacer literario, basada, fundamentalmente, en las nociones de universalidad y autocuestionamiento.

De esta forma un grupo de autores trastoca el devenir literario de toda una generación. No hay que olvidar que dicho cambio sólo fue posible gracias a los antecedentes escriturales previos, siendo obligado recordar el movimiento Estridentista de los años 20’s, el cual a su vez surge como reacción ante la literatura revolucionaria que en la misma época tuvo auge. Esta corriente es considerada como la aportación de México a las vanguardias latinoamericanas; existen dos visones fundamentales que pueden llamar la atención, por una

parte los manifiestos, pinturas, música o poemas estridentistas trataban de irrumpir ante el pasado con innovaciones estéticas y tendencias influidas por el futurismo, dadaísmo y en general por todos los *-ismos* de principio de siglo; mas por otra nos encontramos ante un movimiento social que tan sólo deseaba mirar hacia el futuro, manifestando admiración ante la tecnología, los avances médicos e industriales que marcaban la tendencia hacia un futuro progresista y prometedor. La importancia de esta tendencia se ve principalmente en la influencia que tuvo para generaciones póstumas, en el impulso hacia un cambio. Después se debe mencionar a otra generación, la de “los Contemporáneos” y el grupo “Taller” de Octavio Paz. Por otra parte la Generación de Medio Siglo, particularmente Campos, García Ponce y Salvador Elizondo está marcada por lecturas de autores como Bataille, Robert Musil, Virginia Woolf, James Joyce, Herman Hesse, que influyeron en su obra y devenir.

Los artistas de esta época, se encontraban en una constante búsqueda, no sólo centrada en el único hecho de romper límites y replantear mecanismos narrativos, sino también trataban de confrontar la preeminencia estética en el mismo texto. Es decir, en esta generación el fenómeno estético era lo que se buscaba y realmente se quería dar cuenta por medio de la palabra, del discurso literario, lo complicado en ese punto es definir qué es lo estético figurativo. Pues puede ser la aprensión de un instante, un marco totalizador donde la literatura del mundo esté plasmada en una sola obra, un mosaico de imágenes, ideas e intertextos que conformen a toda escritura, es todo sentimiento, momento o emoción en una

puesta en escena escritural. Puede sonar utópico o más bien ambicioso el tratar plasmar a la literatura del mundo en una sola obra, en tan sólo varios cientos de cuartillas. Sin embargo, en el caso de Campos, también puede ser que la obra implícitamente dedicada a Fourier, sea para recordar el pensamiento utópico. Desde este punto de vista una isla puede ser entonces ese lugar paradisíaco que nunca se puede o quiere alcanzar.

2. Marco de referencia o teórico

Julieta Campos utiliza, en el caso que nos ocupa, la estructura de *Mise en Abyme* como parte de una propuesta escritural laberíntica. La producción de un nuevo texto literario no se genera a partir de un solo autor o una idea vicaria, como pensábamos, sino como producto de la complejidad literaria. La autora busca entonces refractar la realidad ficcional, denotando entre los reflejos, diferentes expresiones, perífrasis y glosas de temas que rondan la mistificación del acto escritural, la búsqueda de una estructura interna, la autonomía, la vida consensuada de un texto como el diálogo interno que existe entre su *Eurídice* y las otras novelas y relatos que no se alejan del motivo temático. De igual forma, la *Mise en Abyme* funciona como un elemento de persuasión, que atrapa y seduce al lector, debido a que lo inmiscuye en esta paradójica búsqueda infinita de un autor, de una pareja ideal, de un narrador en su isla paradisíaca. Dentro de este juego metaoperativo la imagen del autor implícito cae en una circularidad infinita en busca de una autodefinición. La intertextualidad, inherente a lo literario cobra en este punto valor, al servir como la condición que identifica al lector con el acto de lectura.

En el ensayo la “Función de la Novela” (Campos, 1973), asegura que la obra funge como medio para organizar lo inaprensible del devenir de la vida; es decir, la novela gracias a una estructura interna, permite ordenar y al mismo tiempo constituir a un todo. *El Miedo de Perder a Eurídice* al tener una estructura abismada no ordena únicamente el cosmos

mistificado del aspecto gerundial del autor, lo potencia para continuar en su constante transformación infinita. La traza metanarrativa, en la cual la apelación a la lectura y al acto escritural es imponderable, anuncia el momento en que un autor se cuestiona sobre la acción que realiza, e, invariablemente, se remite a las lecturas que lo conforman ya sean de manera implícita o explícita. No existe una historia solamente puesto que por una parte es historia de amor y por otra la consigna del relato que se ha repetido, ésta consiste en la repetición para poder existir, para que no se agote, ni el mito ni el relato en sí como un modelo de “retorno-relato” que preexiste a la conclusión del mismo texto (Castillo, 2008).

Cuando el lector tiene un acercamiento con la obra, se encuentra ante un constante ir y venir de otros textos que hablan sobre el mismo tema; al mismo tiempo, éstos modifican y son modificados por *Eurídice*. Entre instrucciones y propósitos acerca de esta característica tan humana que es el hecho de narrar(se), los escritores, los filósofos, los teóricos y los críticos, estudian sus alcances y aproximan esta forma con distintas posibilidades.

Lucien Dällenbach en su libro *El relato especular* (1977) recopiló, estratificó y redefinió este fenómeno literario, con el término: *Mise en Abyme* que en castellano traducimos como *Estructura en abismo*. La finalidad de incluir esta acepción metaliteraria en la obra de Julieta Campos, incide en la búsqueda de los conceptos fundamentales que incidan en la comprensión de ambas, la obra y la idea. Este capítulo, por lo tanto, está

destinado a establecer distintas opiniones, acuerdos y confrontaciones en relación a la necesidad literaria de eslabonar los textos tal y como aparecen en la novela estudiada.

Este marco de referencia se subdivide, como advertimos en la introducción, en tres apartados; el primero hace alusión a los elementos teóricos de la propuesta del concepto generalizado como *metaliteratura*, acuñado por Jesús Camarero, la segunda parte está encargada de analizar la refracción de los textos a partir de la propuesta teórica de Lucien Dällenbach con el título: *Relato especular*. El tercero identifica el concepto *intertextualidad* como un acierto proveniente del marco estructuralista, en tanto aporte acuñado por Julia Kristeva, desde la polifonía textual. La división tripartita es un intento de identificar la función de cada técnica artística en la novela en cuestión.

La división teórica nos resulta importante en tanto podamos corroborar sus roces y diferencias o zonas de ajuste y convergencia; insistiendo en subrayar que en la novela de Campos se exalta la fase experimental de gran parte de la producción del Medio Siglo en donde estos recursos metaliterarios eran imprescindibles. La mayoría de los escritores, como Salvador Elizondo, Vicente Melo, Juan García Ponce e Inés Arredondo, por ejemplo, son autores reconocidos por mostrar una historia donde la complejidad del relato se genera desde su propio cuestionamiento. Los narradores, personajes y sus acciones se desentienden de un principio de causalidad; la contingencia hace que el acontecer suceda imitando y repitiendo la misma fábula que los genera, así la búsqueda de otras formas de comprender las

expresiones artísticas refleja las paradojas de experimentar la vida. Lo que por principio intriga a todo lector literario es la variedad de los recursos narrativos que explotan, incluso al mismo relato en un estado de perpetua transformación; los intertextos, microtextos y macrotextos importan en su misma confabulación, en la incidencia que tienen en la diégesis y en lo que implica su presencia como otra propuesta de lectura.

La tensión metanarrativa apela al lector de una manera inusual, la implicación del autor dentro de este tipo de estructura literaria, cobra importancia al verse inmiscuido en la búsqueda de la explicación del proceso escritural creando un constante inquirir acerca de la diferencia y distancia entre sujeto y objeto. Al hablar de un “orden” distinto, Julieta Campos empata su obra narrativa con uno de los problemas advertidos desde la modernidad: Qué es representar y qué lugar ocupa la representación en la teoría del conocimiento.

2.1 La premisa metaliteraria: conceptos y proyección ficcional

La metaliteratura ha sido un concepto convertido en fenómeno occidental de los últimos años, es importante mencionar que, a pesar de ser una técnica que data desde inicios del siglo XVII^v, es hasta los tiempos modernos cuando se trata de enfatizar como una estrategia de escritura pues delimita un camino específico mostrando el proceso y elementos que la componen. Si bien lo metaliterario es una tesis que nos aproxima a la “nivola” de Unamuno, tal inferencia, al decir de muchos estudiosos^{vi} puede rastrearse desde el Medioevo. Es el caso que seguimos ante una estructura problemática, que vale la pena deslindar aquí, a propósito de una de las novelas más experimentales de la generación de medio siglo y de la narrativa de Campos.

Algunos escritores de la Generación de Medio Siglo, desearon poner nuevamente en situación una tradición que abrevia en los siglos de experiencia literaria proyectándola como propia^{vii}. Sucede, por otra parte, que observamos a teóricos y críticos literarios que se han interesado más en el tema, ponderando conceptos, metodologías y taxonomías; creando y complejizando todo un lenguaje referente a lo meta ficcional, escritural y narrativo pero desde fundamentos no exclusivos de la estética literaria. También es cierto que es en el siglo XX cuando podemos encontrar toda una corriente artística sumamente interesada en este tipo de premisa con el afán de conjeturar sobre el término “representación”, de una manera

premeditada, consciente y dirigida abiertamente al receptor o espectador, ya sea en fotografía, cine, música, artes plásticas, en historietas o en series televisivas.

En las teorías y críticas literarias contemporáneas es vasto el interés en el tema, pensemos en Roland Barthes, Roman Jakobson, Gérard Genette, antes de Lucien Dällenbach y en las taxonomías sobre metaficción que actualiza posteriormente Linda Hutcheon, enumerando tipos y características tanto de obras, como de conceptos acuñados.

La cuestión es cómo identificar esas características que se trastocan en el acto metaliterario o hasta qué punto las funciones internas del texto se ven cuestionadas y transformadas en nuestro *corpus*. Una y otra vez es posible hablar sobre teorías y estrategias teniendo en cuenta más que la noción de arte, el cuño de cientificidad, al otorgarle a lo narrativo ficcional un sistema o un conjunto de normas que “regulen” las formas de las expresiones literarias desde la clásica idea de literariedad o de literaturidad.

La metaliteratura es en sí un tipo de estructura que pone todo su interés en la obra literaria, no como género específico, sino como texto mismo en su estructura o proceso interno de creación, de lectura y escritura, ponderando un papel que anteriormente no era tan evidente para los críticos, como para los escritores: existe el lector externo a la diégesis que recibe no más ni menos que un texto proveniente de otros, en donde intervendrán otros más. Si tenemos en cuenta la diferencia entre estrategia y técnica nos encontramos ante diferentes características escriturales, el término estrategia proviene de un código castrense.

Así pues, por ejemplo, entre los militares griegos, tenía un significado preciso: se refería a la actividad del estratega, es decir, del general del ejército que daba órdenes precisas para defender el territorio. El estratega proyectaba, ordenaba y orientaba las operaciones (técnicas) militares y se esperaba que lo hiciese con la habilidad suficiente como para llevar a sus tropas a cumplir sus objetivos, sus metas. La estrategia es primeramente una guía de acción, en el sentido de que la orienta en la obtención de ciertos resultados, ésta da sentido y coordinación a todo lo que se hace para llegar a la meta; en nuestro caso la expresión de una reflexión literaria interna.

La estrategia por su parte determina la técnica, como sería la inclusión de deslindes estilísticos. La modernidad inauguró estrategias y técnicas en experimentos tales como el montaje, las historias entrelazadas, la simultaneidad de personas narrativas (yo, tu, él). Al fracturarse la idea de tiempo y con ella la de espacialidad, al relativizar también el binomio causa y efecto, se subrayaron los desfases, los anacronismos; con técnicas similares se daba la sensación de tiempo paralizado, donde se entrecruzan el presente, el pasado y el futuro en una misma línea, la simultaneidad entonces crea otra idea de tiempo fabulado en donde las acciones suceden por azar, todo aparece como un engaño histórico, la memoria como un sueño o una pesadilla eterna, en la que se medita obsesivamente sobre algo. De tal forma se comprenden las asiduidad de otros lenguajes, la clara inclusión descriptiva de pinturas que son imágenes definibles por la alegoría,, por ejemplo: los “actos fotográficos” en los que

Julieta Campos se deleita desde sus relatos cortos, un ejemplo contundente es “La Casa” (1968) en donde son las fotografías las que recuperan simultáneamente la memoria y la genealogía familiar, a partir de su fijación se muestra la ininteligibilidad del “esto ha sido” que dota de presencia real al texto ficcional.

En épocas contemporáneas a la escritura de Campos el papel del lector comienza a ser importantes, teóricamente hablando, la instancia ha sido cuestión trascendental de diversos teóricos de la recepción, como Wolfgang Iser o Umberto Eco^{viii}, pues la idea de que el lector se encuentra en actitud creativa frente a la obra sugiere una participación constante para darle finitud al laberinto de los mundos posibles, más allá de la sugerente invitación a la manera cervantina del “desocupado lector” de tiempos pasados. La recepción o la idea de lector contemporáneo debe cambiar cuando ya no existe la linealidad del relato; cuando éste se altera en distintos trayectos de lectura (temporal y espacialmente), es que se subraya la forma metaliteraria con propuestas como la de *El lector in fabula* de Eco o de *La hora del lector* de Castellet, entre otros críticos que postulan la inclusión del lector, sea cual sea reciente idealización o tipología del mismo.

La metaliteratura es entonces una forma de la literatura autorreferencial que trata dentro de la misma obra los temas del arte, los mecanismos, las funciones y las estructuras de la creación; apoyada por las teorías derivadas del psicoanálisis, se puede considerar o calificar lo metaliterario como un estilo de escritura autoconsciente, (solipsista o narcisista

como sugiere Hutcheon), que problematiza al lector y al escritor en las relaciones tanto internas como externas entre éstos y la obra., entendiendo como parte de su estructura lo que organiza: “... a la red intrincada de componentes dinámicos que, como partes de un todo, la construyen, la definen y la hacen posible.” (Camarero, 2004:28)

El concepto metaliteratura acorde a la importancia cobrada por la lingüística, se marcaba histórica y paralelamente a partir de la función metalingüística postulada por el estructuralista Roman Jakobson; así la comprende Jesús Camarero al definirla como una “operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad...”^{ix}; es decir, dentro de las funciones operativas de la misma obra se muestra el proceso o devenir, teniendo en cuenta que en todo momento se prepondera a la interrogación, a la pregunta que hace una y otra vez la escritura sobre sí misma. Ya advierte también Maurice Blanchot que “la literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta.” (1981:8). La lengua misma ya suponía algo similar, pues en el momento que alguien se cuestiona sobre su propia habla, logra tener una comunicación más eficaz o en palabras de Zavala: “Sólo quien es capaz de reflexionar sobre su propio uso del lenguaje es capaz de comunicarse efectivamente.”^x

Gérard Genette, por su parte, también propone en su obra *Palimpsestos* (1989) un enfoque teórico sobre el fenómeno transtextual, e introduce en la teoría contemporánea los conceptos de intertextualidad, paratextualidad, hipertextualidad y architextualidad, los cuales se encuentran afirma, en un primer estadio de “autoconciencia literaria” y constituyen uno de los dominios en donde posiblemente se manifieste con mayor claridad la voz del autor del discurso, es el caso del escritor como creador. En este punto podríamos cuestionar al sujeto poético, al *yo narrativo*, como figura o contrafigura textual de la obra que se está generando así como los índices textuales del diálogo entablado entre el texto y la tradición estética literaria que le precede o contextualiza, siendo marcas del fenómeno *intertextual*, como veremos más adelante.

De igual forma, Genette propone una taxonomía de la metatextualidad al distinguir entre metarreferencia, metaficción y metanarración, pero sin llegar a analizar a profundidad el concepto como tal. Al centrarse en la transtextualidad, el punto convergente se encuentra precisamente en la lectura cuando el autor persona y el autor implícito necesita dar cuenta consciente e inconscientemente de las referencias textuales que inundan su obra, así como las autorreferencias de la creación fictiva en el mundo interno circundante. En esa misma época Jean Ricardou, escribe sobre el tema e introduce el término *metarrepresentación* entendiéndolo como un acto en el cual “La estructura pendular del libro consiste en un

efecto especular o autotélico por el cual el libro contempla al libro, hace el libro o evoca el mismo libro...” (Camarero, 2004:226)

Así, el acto de poner(se) en escena mediante la palabra, dentro del lenguaje literario, se convierte en el mismo acto (o único acto) de representar(se) en la obra con cada uno de sus elementos; Camarero identificaría este acto en la obra metaliteraria no solamente como el hecho de enfatizar la representación de cada obra o del ir colocando en escena a cada elemento, sino en dar cuenta de las razones, del cómo o porqué de cada parte de la obra como el proceso creativo, convirtiendo a la diégesis en una gran pregunta con supuestas respuestas y aseveraciones personales, que tiene como objetivo el “...materializar el proceso mismo de construcción del texto en el texto, dejando a propósito toda la maquinaria al descubierto: una metarreferencialidad.” (Camarero, 2004:460)

Como sabemos, el discurso literario utiliza las mismas palabras de la lengua en general para expresar y aprovecharla de manera plena y exhaustiva, así la función comunicativa del habla y del lenguaje literario como Roman Jakobson advierte, donde la figura del lector se suma como co-coprodutor de la obra, como quien está implicado dentro de la construcción, y es colaborador de la escritura es “también y sobre todo quien construye el mismo texto en un acto de sobreinscripción o metaescritura...” (Camarero, 2004:458) Las características innovadoras que este tipo de “literatura” trae consigo, así como la subjetividad que implica tanto la búsqueda interna y externa de la díada autor/lector que se pone en escena, postulan

la escritura “como un acto tendente a la subjetividad, a la búsqueda de un sujeto por parte de otro sujeto... pretende una cierta reconstrucción de la relación del hombre con el mundo, y también del lector con la obra, junto con la revaloración de las estructuras narrativas que hacen de la literatura un valor frente a la desvalorización de todo cuanto rodea a lo postmoderno” (Camarero, 2004:458)

Regresemos a Roland Barthes, partiendo de su tendencia estructuralista (1959), cuando al estudiar el fenómeno metaliterario vinculaba el desdoblamiento de la literatura en literatura-objeto y metaliteratura con ‘los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa’, para señalar la posibilidad de que la literatura moderna, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días... pueda ser definida a partir de una pregunta esencial que la vertebraba: ¿Qué es la literatura?, a partir de los avances formalistas y estructuralistas la pregunta ya no versaría sobre la esencia sino sobre la función de la literatura para convertirse así en el tópico primordial de un cierto tipo de obras en donde es evidente que el artista debe preguntarse por su inserción en el sistema literario ¿Tras la muerte del autor? O sólo para preguntarse de dónde viene el relato, y si es acaso de sí mismo, de su propio lenguaje, ‘destrucción, miseria o apertura’, Barthes considera que la narrativa “...se abre al mundo, en el que el relato se deshace (se consume); pero, al mismo tiempo, [...] cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje.” (Barthes, 1966:46) No podemos entonces

centrarnos sólo en el lenguaje y su significación dentro de la obra, puesto que la autoexplicación además de ser un recurso retórico del uso de la lengua, es una cuestión sin la cual no es posible concebirla en sí misma y menos aún en tanto discurso literario.

Por su parte, Linda Hutcheon ha estudiado la *metaficción* como característica de la novela “*narcisista*” pues se antepone la imitación del proceso de su escritura, sobre la mimesis del referente real a la ficción, comentado directa o indirectamente, ya sea por su identidad lingüística o bien por el mundo ficcional narrado “is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity ‘Narcissistic’...” (Hutcheon, 1980:1). Las metaficciones son asimismo obras de ficción que, mediante distintos procedimientos, exploran los aspectos formales del texto y cuestionan los códigos (realismo, naturalismo, romanticismo, gótico, modernismo, etc.), así se llama la atención del lector sobre el propio carácter ficticio de la obra, revelando las técnicas para crear un “objeto”, metaliterario. En el caso de la novela estudiada, Campos lleva a cabo una serie de exploraciones que afectan las diferentes perspectivas de cómo comenzar una historia –de aquí que se reinicie en varias ocasiones-; la propia codificación del mensaje a partir de la selección de los intertextos –lingüísticos, pictóricos, fotográficos-; las formas de implicar al autor y al lector, las relaciones espacio-temporales; la simultaneidad de voces narrativas; y la novedosa distribución gráfica que imita la isla y el

islario. La suma de variaciones inscritas en esta novela rebasan las características con las que hasta ahora se ha definido lo metaliterario.

2.2 El relato especular y la estructura en abismo

*La poesía es una especulación, un juego de espejos,
en el que las palabras, puestas unas frente a otras se
reflejan unas en otras hasta lo infinito y se
recomponen en un mundo de puras imágenes donde el
poeta se adueña de los poderes escondidos del
hombre y establece contacto con aquel o aquello que
está más allá.*

J. Gorostiza en *Notas Sobre Poesía*

El término *Mise en Abyme* o *Relato Especular* es adoptado por Lucien Dällenbach a partir de la pintura, un acercamiento a este fenómeno se logra al ver en la obra a la imagen y al reflejo que pueda tener de sí misma o del autor pintándola. En una pintura se puede identificar a la misma obra, en reducción o dentro de sí, sobre todo si se utiliza a un espejo como medio de refracción/reflexión. Al ver a una figura que se reduce dentro de otra idéntica, se puede llegar a la eliminación o de manera inversa a la infinitud, y en medio de este túnel es posible perderse en la profundidad de un abismo.

El ejemplo clásico [aunque hay otros como se muestra en la obra de Van Eyck], ha sido el cuadro de Velázquez: *Las Meninas*. Ésta es una obra que inspira a Dällenbach, como antes inspiró a Foucault, para ejemplificar los primeros indicios de la puesta en abismo y el tema de la representación. *Las Meninas* puede tener diferentes interpretaciones dependiendo de la focalización que se le dé; en un primer plano aparece la infanta Margarita cuando tenía cinco años y alrededor de ella su séquito de meninas. Si se observa el lado izquierdo, es

posible ver al autor mirando de reojo a su modelo, sostiene el pincel ligeramente inclinado en medio de una acción en proceso. En el fondo está el reflejo del rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria posando para “*La Familia*” nombre original del cuadro de Velázquez, más atrás hay otros cuadros, dos fuentes de luz, una puerta y una ventana por donde un leve dorado ilumina el salón y también a la obra en proceso.

Lo que interesa es ver cómo en el cuadro está el propio pintor pintándose mientras pinta, y al mismo tiempo en el espejo donde se aprecia a la obra original. El reflejo no termina en esta imagen, más bien se multiplica al reflejarse en los ojos de la infanta, de igual forma la mirada de los reyes se autorrefleja en el espejo y así se forma un túnel de perspectivas entre las imágenes especulares al difuminar los límites entre lo reflejado y la realidad interna de la obra. El mensaje del autor se centra realmente en su protagonismo, juega con un fragmento, con su mensaje y con el espectador. Michel Foucault en *Las Palabras y las Cosas* hace cita esta obra, para asegurar que es precisamente en las miradas en donde está la clave de la pintura de Velázquez, pues se crea un triángulo virtual entre el autor y el espectador contemporáneo, las miradas directas se cruzan y superponen la imagen que se representa^{xi}.

Un año antes de publicar a *Eurídice*, Campos, en el libro titulado *La imagen en el espejo*, escribe sobre este cuadro, sin embargo, se interesa más en el papel del autor inmerso en la obra, sin abundar en el orden del conocimiento. Ella prepondera al artista que aparece

con el pincel en la mano, explorando su mirada y en cómo desvía la atención en la infanta y su séquito de meninas. En ésta también alude a Picasso con *Carnets de la Californie* (1955), en la cual se realizan 58 pinturas con base en *Las Meninas* de Velázquez. Composiciones barrocas llenas de inquietantes movimientos y formas, para experimentar otra cuestión centrada en la difuminación de la luminosidad del cuadro, focalizando diferentes “personajes” que sólo son bocetos; en otros hay más de cinco fuentes de luz que refractan los objetos. La época de experimentación y técnicas pictóricas de vanguardia era lo importante para Picasso, como la escritura fue en su momento para Campos; la intención experimental de la escritora ya rasaba las características anteriores actualizando su propio acaecer como novelista. El espejo y el autor siempre están presentes, particularmente en el primero aparece la imagen encuadrada dentro de sí misma, hasta desaparecer, recreando la descripción que Dällenbach utiliza para ejemplificar la puesta en abismo. El hecho de que el autor (pintor) de cuenta de su propio ser en el objeto aludido, y análogamente la relación presente entre escritor y autor, implica un desdoblamiento del sujeto pues tiene que hablar de un *él* que pinta, de otro *yo* que posa pintando y de la simultaneidad que existe entre ambos. De manera análoga en literatura el autor sufre un desdoblamiento ya que funge como lector-escritor y ambos forman parte tanto de él como de la escritura.

Dällenbach ofrece el recorrido del término citando a Gide como el primero en concebir la idea de *Mise en Abyme*, mas no conceptualizado como tal. Es Magny quien

identifica expresiones como “composición y construcción en abismo”; después Lafille se encarga de mediar la relación entre ambos autores y lo relaciona con la estructura en abismo. Sin embargo, es Gide según Dällenbach, el primero en conceptualizar la idea de una historia dentro de la misma historia al definirla como: “una obra dentro de la obra” o “como una duplicación interior” (Dällenbach, 1977:45). Sin embargo, Gide no fue más allá de la explicación de un texto A dentro de un texto B que se reduplican. Más tarde se conoce esta composición como construcción en abismo porque busca su propio reflejo dentro de la obra. Es interesante observar que el origen buscado inicia precisamente con el desdoblamiento del autor como sujeto y la refracción interna que hay dentro del relato.

Magny, entendía la puesta en abismo como un simple círculo vicioso en búsqueda de profundidad, lograda gracias a comparaciones precedentes. Según él “no es necesario tener a otras obras, porque todos sus significados posibles integran un conjunto infinito” (Dällenbach, 1977:45), sin tomar en cuenta el reflejo de otros textos que funcionarían como el inicio que potencia a la imagen. No obstante, Magny identificó los tipos de reflejo en las imágenes de la *Mise en Abyme*, y los clasificó en reflejo simple, infinito y paradójico. El primero es el blasón dentro del blasón (microcosmos y mónadas), como en la obra de Van Eyck, donde continuamente se encuentra al reflejo interior de la misma obra; al mundo interno relacionado por el hecho de ser parte y réplica de la creación. El segundo es el reflejo infinito, en éste hay una referencia matemática y se crea una ilusión óptica de

agrandamiento, similar al de dos espejos paralelos. Existe una duplicación sin fin que se pierde en el microcosmos de la misma obra y a la vez lo que quede en medio de ambos espejos se multiplica exponencialmente hasta un infinito en pequeño. Cuando se observa este tipo de relación, la obra se queda atrapada en una especie de embudo que crece, desaparece y se replica dentro del mismo reflejo, creando la sensación de vacío, pues nos enfrentamos ante un universo atrapado en sí mismo, una especie de “Aleph” que contiene también a otros. El tercer caso es el espejo paradójico, en éste hay un ensanchamiento y una gran profundización, por medio de una multiplicación de novelistas sustitutos que en este caso serían autores como William Golding, Julio Verne, Salvador Elizondo o Hölderlin entre otros, superponiéndolos como un tornillo sin fin y sobre todo entrelazándolos a manera de palimpsesto donde sólo las sombras de los otros se alcanzan a dilucidar entre la refracción de imágenes encubiertas.

Como resultado de las investigaciones hechas tanto por Gide como por Magny; Lafille se encarga de mediar toda esta teoría de refracción, pero ahora aplicándola en una obra literaria. La idea del reflejo entre dos espejos incluye a un objeto que se encuentre en medio y la reflexión hace que la imagen de éste se difracte hasta el infinito, pues lo que esté en el centro será el inicio y el fin a la vez. En una obra literaria, el texto anterior, representante y por ende sustituto, es posiblemente lo importante porque si se identifica se puede encontrar

el inicio de la potenciación y en este caso el inicio de la ficción, puesto que la obra se encuentra en medio de diferentes imágenes que a la vez son reflejadas y también reflejo.^{xii}

La *Mise en Abyme* se entiende al fin como: “relatos interesados en reflejar de modo ininterrumpido la aventura de su propia génesis...” (Dällenbach, 1977:45) debido a que existe un reflejo del creador y se identifica a un doble en la obra como conector, hay un *Yo* disfrazado de (narrador, escritor, personaje) donde se encuentra el ser y hacer del autor creador, escritor. En medio de este reflejo interno y del encontrar al otro dentro del yo, la confluencia de las otras novelas sirven para “...irse deslizándose hasta volcarse una dentro de la otra, tergiversando las huellas, confundiendo a los autores, introduciendo un espacio ambidiestro donde el principio de identidad se ve atacado...” (Dällenbach, 1977:45) La intertextualidad cobra aquí un trasunto de importancia porque el autor primigenio está difuminado entre las voces de los otros, ¿quién es entonces el primer autor de las ideas únicas?, ¿cómo una obra se puede formar a sí misma y a la vez por los otros que ya han sido contruidos? Creando nuevamente otro movimiento espiral o circular, mas ahora fuera del texto con las relaciones internas y con los otros.

El espejo-espía, no estriba tanto en integrar una realidad exterior en la novela como en anular la antítesis de lo interior y lo exterior en la obra, sino en anular la oscilación entre ambos campos. Habiendo fronteras, límites, entre el interior y el exterior entre lo ficticio y lo real... (Dällenbach, 1977:33).

Es importante recalcar cómo las relaciones entre las refracciones forman un universo interno, nunca se disparan hacia fuera de la obra, ni sólo al contexto de la misma. Siempre se

crea un microcosmos y un macrocosmos que son paralelos y a la vez infinitos dentro de sí. Dällenbach hace también una taxonomía de los diferentes tipos de *Mise en Abyme*, la primera la denomina prospectiva y se caracteriza cuando se “refleja antes del final la historia por venir”; la segunda es la retrospectiva y se “refleja después del final la historia” y finalmente nos encontramos ante la retro-prospectiva que refleja a la “historia develando tanto los acontecimientos anteriores como posteriores al punto de anclaje narrativo del relato” (Dällenbach, 1977:78), Julieta Campos en *Eurídice*, utiliza a la última modalidad en la creación de la estructura en abismo.

En una *Mise en Abyme* retroactiva se unifican y actualizan obras anteriores que antes se encontraban dispersas; gracias a la intertextualidad, como veremos, el aquí y ahora del pasado encuentran un puente con el presente; de esta forma, lo preliminar modifica y es modificado al mismo tiempo, creando una espiral meta: discursiva, narrativa, literaria que busca una auto-explicación al dar cuenta del *yo* que hace y crea a sí mismo. Así por medio de un análisis metadiscursivo, se cuestiona al concepto de autor: su identidad, y su autoridad ante la pregunta de siempre: ¿Qué es literatura? (emplazada en tanto conocimiento original). El inicio de la fábula se encuentra sólo enunciado, mas continuamente es recordado como el objetivo importante de la obra en sí. Dällenbach, en el paso que seguiría a la pregunta o, en dado caso a una conjetura, asegura que este reflejo “puede volverse al contexto, sobreañadiéndole su propio sentido y actuando sobre la continuación del texto, situado ya

bajo su jurisdicción temática donde objeto y sujeto de interpretación, buscan una plataforma para lograr que gire la lectura” (Dällenbach, 1977:76), siendo perceptible cómo el escritor puede elegir el fragmentar a la propia *Mise en Abyme* para que forme parte de otras obras y cree una autorregulación con el relato, su contexto y las otras voces.

Como ya se ha explicado antes, cuando la *Mise en Abyme* busca la representación de los objetos y el proceso que se lleva a cabo para caracterizarlos, se reformula una composición metatextual existiendo una especie de mimesis pues se “imita” a las cosas constituidas y la misma escritura resulta ser parte de la representación. Hay una íntima analogía con la metáfora, dependiendo del grado de acercamiento que haya entre el código y el enunciado referente. La relación entre el autor y el escritor que está dentro de la obra, es forzada por medio de un desdoblamiento funcional, el *yo* se encuentra fragmentado, se autodescribe y cuestiona para modificar la relación entre significante y significado, entre el autor como lector que a su vez es escritor y entre las obras que forman parte del nuevo texto en transformación

Las mezclas textuales hacen que se borre la distinción entre comparante y comparado, superficie reflectante y reflejada, debido a que el grado de homología que existe entre éstas, entre el código y enunciado referente, permite que otras artes u otros debates estéticos, manifiestos o credos, se introduzcan en el texto, lo cual permite un constante diálogo entre

obras, sus componentes y los significantes que éstas traigan consigo forman parte del nuevo objeto estético.

La *Mise en Abyme* trascendental, por su capacidad para poner de manifiesto lo que parece trascender al texto en su propio interior, refleja el inicio del relato y al mismo tiempo lo origina, finaliza, fundamenta, unifica, ya que le fija *a priori* las condiciones de posibilidad. De igual forma, el reflejo metaforiza la trascendencia, la evidencia de los signos de otros signos y su funcionamiento se mide por el rendimiento narrativo, el cual será más alto cuando más perceptible y amplio o más asociado esté con otros reflejos. Pues no se trata sólo del resumen de un resumen, sino de la metatextualidad que esté inserta en la estructura profunda de la obra. Así como el papel o las funciones que pueda tener en el texto en transformación. El reflejo trascendental metaforiza la evidencia primera que constituye los signos, haciéndolos hablar y no se desprende, de igual forma se refleja el código de los códigos insertos en la derivación narrativa del metatexto.

La mimesis toma un papel fundamental pues es la imagen que copia a otra y ésta a otra, así se avanza en círculo, en la retórica del texto y su derivación. Es decir, la autoexplicación “neurótica” del mismo lenguaje hace que se llegue a un vacío en busca del mismo esclarecimiento de los términos, cayendo en un abismo existencial de lo que es una obra, un sujeto y la palabra en sí misma. La estructura en abismo da la sensación de ensanchamiento que Julieta Campos utiliza para acrecentar el espacio y tiempo de la misma

diégesis por medio del reflejo, dando cuenta de un proceso metanarrativo al presentar la constelación de obras que funcionan como puntos de partida del discurso. Sin olvidar el aspecto gerundial del autor que se encuentra implícito dentro de diégesis de la obra, el mismo que siempre está mirando, creando y cuestionando.

En *Eurídice* se puede identificar el vacío de un precedente claro, la autora presenta cuáles son los libros, autores, pinturas, la música que forma parte de sí misma y de la obra también; el lector está así ante un mar de influencias, vivencias y costumbres culturales en la continua búsqueda de la representación del yo. La representación en la fase creadora autorial funciona como parte del reflejo ficcional en general y de su puesta en abismo en particular. La búsqueda de su propia génesis forma parte de la diégesis, del yo disfrazado que se desdobra en el infinito para contar la historia prometida.

2.3 La condición intertextual

Cuando el escritor “contemporáneo” se enfrenta ante el hecho de que ya todo está dicho, que todo es repetición o “polifonía”, se suma la afamada crisis del sujeto, un vacío existencial recorre al *yo* que habla una lengua de cientos de años, y la pregunta obligada recae en quién soy yo ¿autor o lector? Aunque esta aseveración parezca exagerada, realmente todos estamos inmersos en las voces de los demás. El autor se encuentra inmerso en una sociedad que traza y delimita, tanto a su persona como a su escritura, pues la historicidad necesita de él para dar cuenta de sí y persistir en una sociedad. Múltiples voces conforman al mundo de las ideas de los autores, de los hombres y de las mujeres contemporáneos y es precisamente ésta una de las bases de la intertextualidad.

El germen del concepto lo hallamos en la propuesta literaria de Mijaíl Bajtín, dada a conocer en los años treinta del siglo XX, la cual concibe la novela, en particular las de Francois Rabelais y Fedor Dostoievski, como polifonías textuales donde establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. Posteriormente Julia Kristeva expresa dialógicamente el término: *intertextualidad* a mediados del siglo XX.

Bajtín lanza el término *dialogismo* en sus libros: *Teoría y Estética de la novela* y *Estética de la creación verbal*, reconoce cómo diversas voces se internan en el diálogo de los héroes o personajes habiendo una consonancia entre las que interactúan tanto dentro, como fuera de la obra, por lo tanto, identifica al dialogismo como “...la capacidad de los enunciados de

uno mismo para relacionarse en una red de múltiples enunciados de los otros, entre todos los cuales se establece un diálogo, una polifonía a nivel del discurso, no en el de la lengua...” (1979:35). Origina sus hipótesis a partir de los personajes creados por Dostoievsky, según su propuesta, éstos son identificados como portadores de la confluencia del diálogo interno y externo a la obra, éstos se forman y conjuntan “...fuera de tiempo y espacio como dos seres en el infinito...”(Bajtin, 1975:10) como parte de un todo en interacción al dialogar o desdoblarse en las funciones actanciales que cada uno funja; ya sea dentro de la obra o en el sistema literario en su conjunto por medio de la intertextualidad. Más tarde Julia Kristeva en su obra titulada, *El texto de la novela*, esboza la noción de texto como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa y apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. Es una productividad relacionada con la lengua de manera redistributiva que constituye una permutación de textos, es una intertextualidad entendida como “...el espacio de un texto donde se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos...” (Kristeva, 1974:54)

A lo largo de la historia del concepto, diversos autores como Ricardou, Riffaterre, Umberto Eco o Lucien Dällenbach han partido de aquí con el fin de analizar similitudes y diferencias, vicisitudes, dicotomías y taxonomías que han servido para ampliar y describir el término. Ricardou identifica las relaciones del texto consigo mismo y con otros autores,

ya que no es lo mismo una cita del propio autor dentro de la obra, a otras lecturas externas que estén en ella; así como las auto-citas externas. Por su parte L. Dällenbach en el artículo *Intertexto y autotexto* propone el término de *autotextualidad* para definir a la intertextualidad como: “Una reduplicación interna que desdobra el relato en todo o en parte en su dimensión literal, la del texto estrictamente entendido o referencial o de la ficción...” (Dällenbach, 1976:286) es decir, cuando el autor hace referencia a sí mismo dentro de la obra, (como en una auto cita) existe un despliegue del sujeto, es decir, se amplían las relaciones intertextuales sintagmáticamente y los textos se entrelazan de manera metonímica.

Por su parte, Umberto Eco (1999) considera que ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. Él es el primero en identificar la competencia intertextual del lector con la hipercodificación; identifica a la intertextualidad como una característica de la literariedad; como parte de lo que hace a una obra de arte ser considerada como tal, de igual forma Eco es quien toma en cuenta el papel del lector y sus competencias para lograr llevar a cabo la intertextualidad, pues si quien lee no tiene cierto bagaje cultural, las referencias externas pueden pasar desapercibidas; la intención del mensaje puede o no tener complitud y los campos semánticos que una obra o un nombre pueden traer, sencillamente no se interrelacionan.

A partir de la postura de Umberto Eco, los teóricos acentúan su mirada hacia el lector, Riffaterre por ejemplo se centra en éste, pues considera que es el único al que corresponde reconocer e identificar el intertexto. Sin olvidar el papel de la memoria y sus competencias que resultan un elemento definitorio en el juego intertextual. Riffaterre reconoce diferentes tipos de intertextualidades: la aleatoria la identifica como la “la intertextualidad que existe aunque el lector no la perciba...” y la obligatoria “...que el lector no puede dejar de percibir porque el intertexto deja en el texto un rastro indeleble...”. (Riffaterre citado en Camarero, 2008:31) Este concepto es similar a lo que Graciela Reyes (1984) llama, *alusiones miméticas*, pues las identifica como todo tipo de intrusión de otras voces dentro del discurso narrativo. Ciertamente esta autora parte de la idea, de que todo texto es una confluencia de otros, ya que el discurso para ella no es unívoco, sino múltívoco, es decir, en una voz resuena la de muchos; y así, como todo ser se conforma de pensamientos ajenos, el simulacro literario se puede conceptualizar como una simulacro de simulacros, Reyes considera que “En todo texto literario hay otros – muchos, identificables y no identificables – textos literarios...” (Reyes, 1984:45).

En este caso, la idea de la literatura como un único gran constructor impera^{xiii}, y ese tipo de citas casi imperceptibles están instituidas por formas institucionalizadas por la gramática: “... ya sea por simples yuxtaposiciones o alusiones, o mímicas, más o menos veladas de la palabra ajena. En esos casos el lenguaje del otro (por lo tanto el pensamiento

del otro) se percibe como «entonaciones» o como «sabores» si alcanzar el estado de cristalización gramatical de las citas directas o indirectas.” (Reyes, 1984:123) Son las citas veladas en el discurso que se pueden identificar, en términos bajtinianos, como el uso de dialectos, como las voces internas que tienen una ubicación exacta espaciotemporal. Las «entonaciones» de otros autores están presentes, el estilo, la voz narrativa, en sí la forma escritural, pueden ser identificadas, muchas veces se puede hablar de influencias o similitudes entre autores para definir este tipo de citas. Ciertamente es la citación más utilizada, pues todo texto al manifestarse da cuenta de otros, en menor o mayor grado. Si como Borges asegura en *El Libro de Arena*: “ya no quedan más que citas, la lengua es un sistema de citas” (Borges, 1975:48) en ¿qué consiste la originalidad de un texto? Reyes asegura que, por ejemplo, la literatura borgeana no es más que una parodia sobre la intertextualidad, su obra está basada en las meditaciones sobre el acto escritural y sobre todo, en la incidencia de otros textos en el propio. El lenguaje es precisamente ese pretexto para el despliegue del discurso, para la reconstrucción de las relaciones dialógicas que hay entre el escritor, el texto y el contexto. La autora también considera que

“la obra literaria por sí misma, se constituye como ejercicio de intertextualidad: la intertextualidad no es un rasgo de la literatura sino una condición ‘sine qua non’ de todo texto, pero en la literatura, en lugar de funcionar de modo automático y no siempre perceptible, la intertextualidad es puesta en evidencia como tema de la escritura. La literatura se refiere al mundo pero también a la literatura...” (Reyes, 1984:56)

Es decir, es una condición sin la cual no es posible concebirla, siendo una característica más de la literariedad de la obra, es parte de lo que hace al texto ser considerado arte escriturario, pensemos que la literariedad era un fundamento más científico que artístico, al menos cuando los formalistas la propusieron.

Abundando en Riffaterre, la *intertextualidad obligatoria* es cuando el lector no puede dejar de percibirla, ya que se hace una referencia directa a otra obra, pues el “*intertexto deja en el texto un rastro indeleble, una constante formal que ejerce la función de un imperativo de la lectura que gobierna el desciframiento del mensaje en tanto que literario.*” (Camarero, 2008:31) siendo necesario el establecimiento de una relación para la decodificación; Reyes considera a este tipo de intertextualidad como *estilo directo ED*, la cual corre el riesgo de sufrir una descontextualización y por lo tanto una pérdida de sentido si no es bien utilizado en el nuevo texto. El autor es quien conoce la primera obra y muchas veces sólo él comprende el fragmento que cita, pues ya ha leído el texto completo. Sin embargo, si se piensa en las citas directas bajo este riesgo, estaría sumamente limitada su función en la obra, pues no sólo se encuentran para que el lector complete el texto con su propio bagaje, sino que cumplen una función estética al configurar una imagen dentro de la misma obra o al dar cuenta de la historia de una misma idea como Camarero lo explica en las siglas TTC (Travesía, Temática, Comparada), todas establecen una correspondencia de relaciones funcionales ya sean basadas en mitos y tópicos, según arquetipos culturales y

literarios; en fuentes e influencias; en estructuras temáticas transculturales, de tipo tradición o creando redes temáticas intertextuales. Siguiendo a Camarero, identificaremos al *Intertexto* como un conjunto de textos que pueden resultar cercanos al que estamos leyendo, éstos pueden ser anteriores o contemporáneos y dan cuenta de la historia, de las influencias y filiaciones literarias o supervivencia de una obra en otra; estas relaciones son acrónicas, y comúnmente el intertexto da cuenta de la tematología; es decir, atañe a tópicos similares.

Sin embargo, normalmente se le atribuye a la cita directa un mayor porcentaje de representatividad, debido a que se le ve como una imagen más fiel del texto original. Según Reyes es necesario recordar el llamado *desplazamiento contextual* ya que éste puede alterar el sentido de la transcripción más exacta. Por ejemplo: "...los epígrafes y la polifonía entre locutor, citador y locutor citado...". (Reyes, 1984: 143) El *estilo indirecto -EI-*, por lo contrario, representa el contenido de un texto y no de sus palabras, son las posibles similitudes que puede haber entre estilos, tópicos o tipos de alusiones. Sin embargo, hay que tener presente que en todo acto intertextual hay algún grado de mimetismo, el cual no difiere en sus posibilidades, sus intenciones o sus carencias, en el acto de representar objetos no verbales hechos también mediante el lenguaje.^{xiv} Recapitulando, según Reyes existen tres diferentes tipos de citación: mimética, indirecta y directa; y en este mismo orden es el grado de incidencia que hay entre un texto A y un B, sin olvidar que el acto de citar es en sí una forma de parodia de la misma literatura.

Finalmente es necesario identificar que para Camarero la *intertextualidad* es un fenómeno que orienta la lectura del texto, debido a que gobierna eventualmente su interpretación, y resulta ser lo contrario de una lectura lineal. Por tal razón habría que considerar a la intertextualidad desde su función como una estructura que sirve a una estrategia metaliteraria, para identificar qué obras dependen del texto o del lector. Desde la mirada de Reyes, la intertextualidad es un fenómeno donde, no hay ya “...expresiones atribuibles a un sujeto particular, sino un sistema de pensamiento, a un conjunto de proposiciones ajenas que emergen en la reformulación del narrador...” (61) es decir, la intertextualidad es una forma innovadora de concebir al pensamiento y a la literatura en sí, pues “si ya se ha dicho todo”, lo que queda es reconsiderar las mismas bases canónicas como lo impulsaban las literaturas de las vanguardias.

Julia Kristeva, es una autora de ensayo, crítica y ficción, perteneciente al grupo cohesionado por la revista francesa *Tel Quel* en donde Phillip Sollers devino una figura trascendental para hablar del tema y quien tuvo gran peso en las opiniones y planteamientos teóricos de Kristeva^{xv} asimismo, publicó algunas de las nociones bajtinianas relacionadas con el dialogismo, en su libro *Semeiotike*; aquí propone que “... el texto: es una especie combinatoria, es el lugar de intercambio entre fragmentos redistribuidos por la escritura que construye un texto a partir de textos anteriores «trasformados»...” (en Camarero, 2008: 29) de esta forma la obra se concibe como un espacio de confluencias de otros autores,

construida por segmentos que son utilizados para modificar, tanto a la nueva obra como a sí mismos. A su vez la intertextualidad se entiende como:

...un proceso o una dinámica, una transposición, una productividad textual (redistribución, deconstrucción o diseminación de textos anteriores). Así, el ideograma Kristeviano [agregaría Camarero] sería una función intertextual materializada en los diferentes niveles de la estructura de cada texto y que se extiende a lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales... (Camarero, 2008:29)

En gran parte, el tejido textual se conforma por las “telas” de otros discursos, toda obra se construye gracias a los “lienzos” que se intercalan para dar diferentes matices al nuevo texto en transformación. Los colores, formas y esencias de cada “hilo” conductor traen consigo su genética, materializando un pasado que está en movimiento, en constante cambio entre los sujetos históricos y todo lo que éstos conllevan. Los autores postestructuralistas identificaron a la obra de arte literaria como texto, teniendo en cuenta las implicaciones lingüísticas y teóricas que esto conlleva. Para Roland Barthes por ejemplo “...el texto es una productividad, deconstruye a la lengua y reconstruye otra, va más lejos al sentenciar que todo texto es un intertexto y que es imposible vivir fuera del texto infinito, porque cualquier texto tiene un precedente anterior /cultural/.” (Barthes, 1974: 17)

La idea de la ausencia de orígenes réplica de la premisa donde lo importante es la función y no la esencia se encuentra presente al asegurar que todo texto está construido por otros ^{xvi}; la literatura es en sí un texto infinito inmerso en un pasado cultural que tiene sus raíces difuminadas. Barthes, al hablar del lenguaje deja de lado al autor ^{xvii} y se centra en el texto, en su estructura y funciones; siendo precisamente esta infinitud del habla la que

permite que el texto sea atópico, pues el autor se constituye por las demás voces de un contexto determinado de momento histórico y social. Sin embargo, la intertextualidad no se limita a las relaciones generacionales o a estilos similares de un instante u emoción autorial, no es sólo “...un fenómeno de imitación y filiación, es sobre todo un movimiento esencial de la escritura, de transposición de enunciados anteriores o contemporáneos.” (Camarero, 2008:27) Inmersos en una obra en transformación y es precisamente el cambio constante entre los enunciados lo que permite la confluencia de voces dentro del sujeto. La obra es entonces “...la síntesis global de significaciones alojadas en el interior del texto T (macrotexto) y relacionadas entre sí en virtud de un saber capaz de concatenar sus componentes textuales (microtexto)...”. (Camarero, 2008:42) Existe un doble juego entre la diversidad de textos por un lado y un único texto final, el macrotexto funciona como un marco donde diferentes obras se ven inmersas en él en pequeño que se van enlazando.

Gignoux, citado también por Camarero argumenta que hay un doble nivel intertextual que permite establecer una tipología en un nivel microestructural situado en el interior del mismo texto (incluyendo cita, alusión etc. ya sea desde adentro hacia fuera o viceversa) y en un nivel macroestructural que rodea a los textos e incluye relaciones paratextuales, meta, archi e ínter semiótica; siendo la *Myse en Abyme* una práctica mixta micro y macro estructural, ya que la misma obra es retomada en tamaño reducido dentro de una obra. (Camarero, 2008:43) La diferencia entre estos dos conceptos consiste en el tipo de alusión

que se esté realizando ya que la segunda suele estar asimilada por el escritor, normalmente parafraseada e inclusive, puede pasar desapercibida; en cambio la primera es tangible pues son citas directas. Ahora bien, Teun Van Dijk en el libro *Estructuras y funciones del discurso* redefine y establece un contraste sobre el concepto pues la diferencia semánticamente al señalar que dentro de una obra más que un tema general, existe una coherencia local marcada mediante macrotemas o tópicos. Sabemos que los grandes temas son el amor, la muerte, el poder y el viaje. Lo interesante es cómo el tema es retomado en tamaño reducido dentro de una obra al poner una cita, al igual que un macrotema introduciendo el tópico.

Camarero identifica tres rasgos característicos de una obra compuesta por medio del diálogo intertextual; el primero es la heterogeneidad, es decir, cuando un texto hace referencia a otro ya escrito se rompe la univocidad y el monolitismo de la significación, por lo tanto hay pluralidad de ideas y una polifonía de voces entre los diálogos tanto internos como externos de la obra. Por su parte Bajtin rechaza la concepción de un "yo" individualista y privado; el "yo" es esencialmente social, de aquí el dialogismo. Cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos "yoes" que ha asimilado a lo largo de su vida, algunos de los cuales provienen del pasado; estos "yoes" se encuentran en los lenguajes, las "voces" habladas por otros y que pertenecen a fuentes distintas (ciencia, arte,

religión, clase, etc.). El dialogismo en el discurso novelesco queda definido de la siguiente

forma:

Para buscar un camino hacia su sentido y su expresión, el discurso atraviesa diversas expresiones y acentos extraños; está de acuerdo con ciertos elementos, en desacuerdo con otros, y en este proceso de dialogización puede dar forma a su imagen y a su tono estilístico (Bajtin, 1979:101)

El segundo rasgo es la discontinuidad, debido a que se rompe la linealidad de la lectura al convocar textos distintos, existiendo una fragmentación espacio temporal y una gran diseminación de las diferentes obras que conforman a la nueva, por medio de un amplio mosaico de componentes referenciales. Paradójicamente, pese a la fragmentación, el relato se expande y crea una sensación de apertura, aunque en el fondo la interpretación de las múltiples lecturas crea cierto hermetismo.

Como tercer rasgo nos encontramos ante la multifuncionalidad que es la última característica de las diversas formas intertextuales pues "...producen funciones diferentes, lúdicas, satíricas, eruditas etc. dentro del texto final..." (Camarero, 2008:35), todo depende de la intención y la estructura narrativa del autor, ya que por medio de la intertextualidad se puede cambiar el sentido de las obras; una parodia por ejemplo, se basa en un texto primigenio aboliendo y actualizando ambos relatos. Chaudenay citado por Camarero explica diferentes tipos de intertextualidades como lo son: "...la alusión, la parodia, el pastiche, el lema, el centón, el collage, la palinodia, la paráfrasis..."(Camarero 2008:38) y dentro de la intertextualidad está también la *intratextualidad* entendida como un proceso

intertextual que opera sobre textos del mismo autor; dándose así continuidad textual a la obra y coherencia al conjunto textual, es una auto-reescritura. En cambio la *intertextualidad exoliteraria*, es un fenómeno de hibridación textual mediante el cual se añaden al texto otros textos de forma y sentido cerrado que generan una especie de referencialidad textual en tanto que son incorporaciones de objetos de una realidad externa. La intertextualidad es un elemento que cobra trascendencia en la filosofía postmoderna, debido a que plantea el *vacío existencial* del hombre contemporáneo, el autor expone su predisposición a la nostalgia del “*todo ya está escrito*”, se convierte tan sólo en un historiador de la literatura y de la lengua en sí, es tan sólo un escritor mas no un autor que crea a una obra. Bajo este mismo tenor Michel Foucault enunció, en el estructuralismo francés, *¿Qué es un autor?* y casi al mismo tiempo Roland Barthes *Muerte del autor*.

La intertextualidad debe servir entonces para fundamentar a la memoria colectiva que es la literatura, la heterogeneidad de todo texto, sus significados y la infinitud del lenguaje. Por esta razón, Julieta Campos, en *Eurídice* alude a otras obras que forjaron a su escritura, ella está dentro de ese supuesto papel postmoderno que tiene el escritor y por medio de la misma novela presenta por medio de la intertextualidad y la metaliteratura su *modus operandi*, para llegar a ser una autora en plena conciencia de las ventajas o desventajas que tenga el utilizar a estos recursos retóricos.

La construcción del autor a través de los otros, se crea dentro de la intertextualidad y él se vuelca a ser sólo un momento del lenguaje, es su *alter ego* quien da cuenta de la intención poética, estilística, teórica y retórica. En este caso, la obra es una mezcla del yo autorial desdoblado, del que pretende hablar del proceso de escritura, de lo que éste conlleva al escritor, y los componentes del mismo. En un enunciado polifónico el locutor o yo textual usa un enunciado para referirse al mundo, y lo atribuye al mismo tiempo a otro locutor (personalizado, múltiple o vago), el *enunciador*. El cual lo atribuye y se lo apropia: “...este vaivén entre la atribución y la apropiación es el movimiento característico de toda actividad citativa, cualquiera que sea su intención y su forma...” (Reyes, 1984: 71)

En el momento en que el autor utiliza a la intertextualidad, maneja tres visiones sintéticas de la literatura: a) el juego de textos entre textos; b) la relación interna consigo misma (auto referencialidad) y c) la evidenciación del proceso de construcción, esta última se enfoca principalmente a la meta-literariedad. La literatura es entonces un mundo autónomo que construye a otros mundos y a sí misma, no se trata solamente de referir lo exterior desde la obra, como si de un espejo se tratara, sino de narrar lo referido por medio de operaciones que construyen por sí solas mundos suficientes.

En la intertextualidad existe una “...doble apertura crítica semio-hermenéutica que se conforma por la significación y la interpretación pues se escribe la continuación de un texto, por lo tanto hay una reescritura...” (Camarero, 2008:38) por una parte está lo otro a

interpretar las cuestiones exoliterarias que entran en la obra cambiando significantes, tanto del texto A como el B y al mismo tiempo la noción del escritor como lector y el receptor del relato nuevo. Según Camarero la autobiografía es la maniobra del sujeto productor que utiliza el mismo texto para representar su existencia, para autocrearse, reconstruirse; pues el *yo* compositor implica el realzamiento^{xviii} de la obra como lugar del impulso creativo; en sí al comparar la autobiografía con la intertextualidad, la primera se debe al sujeto; en cambio la intertextualidad corresponde a la literatura como parte de la *literariedad*. Es interesante notar cómo dentro de un relato (como *El miedo de Perder a Eurídice* que se construye bajo un mosaico de citas, alusiones y referentes externos) el *yo* autobiográfico del autor se encuentra en un constante diálogo; y las lecturas, sensaciones, música, eventos o pinturas son modificados por la percepción del sujeto que escribe, y a la vez enuncia sus propias concepciones sobre cada elemento.

La narración permite que elementos de distintas naturalezas estén inmersos en la obra de arte; Butor, citado en Camarero, asegura que toda invención literaria, que hoy se produce en el interior de un medio ya saturado de literatura, es un vínculo de obras y a la vez parte de la identificación de lo que es el arte literario. Por otra parte, hay también una dimensión bibliocultural internacional conformada por un tejido de citas, es una red abierta de relaciones posibles entre todos los textos de la literatura universal. Por esta razón Barthes argumenta que la intertextualidad se puede entender como un conjunto absoluto de

textos de la literatura general, vigentes en todo espacio y todo tiempo, entre los cuales pueden establecerse relaciones que abocarían a la constitución de un espacio teórico crítico, que sería la literatura comparada.

La transferencia literaria y cultural, desde el punto de vista fenomenológico y epistemológico, implica redes intertextuales, una dialogía literaria y cultural, una red mediante la cual se produce el transvase efectivo de un lugar a otro, un sujeto humano a otro en una interferencia interactiva beneficiosa y rehumanizadora. La semiótica intertextual implica el desentrañamiento y la puesta en sistema del funcionamiento de la significación de esa red intertextual e intercultural; para que así pueda continuar la escritura y la creación. Existe una reflexividad que implica el juego-reflejo de unos textos a otros, con todo lo que ello conlleva en el nivel intercultural, ya que el texto transporta, en el mismo proceso de transferencia, su código y su contenido cultural de origen, cuando entra en relación con otros textos. Éstos actúan como agentes transductores porque permiten transferir literatura y cultura de un mundo a otro, de un tiempo a otro, de un espacio a otro, de un hombre a otro, en el interior de un sistema literario universal.

La reescritura permite crear una relación nueva y directa en el nivel comparatista; construyendo una red semántica y semiótica, un texto (B) contiene en sí mismo una relación comparada con lector, pues advierte la presencia del texto anterior (A). Atravesando con un sentido transversal (un espacio intertextual), en la que los dos textos

aportan experiencias culturales y literarias únicas, de esta forma se anula la distancia temporal que separaba a los dos textos, acortando cuestiones lingüísticas y espaciotemporales.

3. Reverberaciones textuales en la propuesta de Julieta Campos

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

Salvador Elizondo. *El Grafógrafo*, 1972.

3.1 La propuesta metaoperativa en la obra de Julieta Campos: metaliteratura.

“Hay dos mundos: uno existe y nunca se habla de él; lo llamamos mundo real porque no necesitamos hablar de él para verlo. El otro es el mundo del arte: tenemos que hablar de éste porque, de lo contrario, no existiría.”

Oscar Wilde

“Escribir incita casi siempre a releer, en lo imaginario, el vínculo que se hace con lo escrito.

El tránsito desde lo real se metaboliza en un sitio intransferible, que conoce y habita sólo

quien entable esa íntima relación con las palabras...” (Campos, 1997:16) En los tiempos

del escritor contemporáneo la pregunta es acerca de la contrafigura del yo escriturario,

desechando la noción de la genialidad. Al deshacerse del genio o de la inspiración, el

escritor desea encontrar otro tipo de argumento o razón para deslindar la incógnita del

proceder narrativo entre aquel que imagina, el que enuncia o narra y se implica. La materia metaliteraria, como se ha visto, ya ha sido matizada por la crítica contemporánea, a propósito del reconocimiento de un yo narrativo tan frontal o tan escindido que sigue implicándose tanto en el proceso creativo como la constitución de objeto de estudio literario. En dónde se rompen los límites entre la escritura ajena y la propia; o si acaso todo redunda en la confluencia de un talento y del trazo de un mundo.

Uno de los objetivos fundamentales de la presente investigación, es identificar la importancia de la estructura de *Mise en Abyme* como parte de la estrategia metaliteraria enfocada al problema de la representación que ya comenzamos a enunciar en el marco teórico. Julieta Campos utiliza dicho recurso teórico como parte de una propuesta escritural que muestra el camino laberíntico en el que como escritora se halla, al tratar de dar cuenta de la búsqueda del trayecto –idealmente “plástico”– que pueda organizar formalmente el contenido de la fábula. Así, se refracta la posible realidad ficcional como si estuviera alegóricamente hablando de representaciones en tanto imágenes y no en cuanto enlaces entre el mundo posible y el mundo externo o real del que ‘no necesitamos hablar para verlo’, ese otro que necesita ser enunciado, descrito para que exista es el mundo ficcional.

Podemos repasar el mundo originado por Cervantes en la “Cueva de Montesinos”, para dar cuenta de las búsquedas formales en las que los escritores se sumergen para dar cuenta de qué es ficción, realidad, mentira, sueño, delirio, mundo posible o literario,

recordemos que este episodio cervantino y quijotesco delimita lo verosímil de lo fantástico maravilloso de manera onírica, cuando Don Quijote es introducido a través de una hendidura bajo el ras tierra, cuando paródicamente “delibera” acerca de una existencia en correspondencia a la realidad y actualidad del mundo caballeresco; ese otro mundo trastocado por tan singular personaje debe confrontarse con el otro figurado por la tradición literaria bucólica, medieval, caballeresca y cortesana, que bien a bien, si este episodio no es una alegoría del Hades, si implica ese otro submundo, ¿al igual que Orfeo en búsqueda de Eurídice? Es importante para sus receptores-personajes narratarios- y para la propia “credibilidad” fincada dentro y fuera del subtexto, que cuando Don Quijote emerja diese fe de aquello que contempló; como la fábula indica, era preciso que lo halaran con un cordón atado a la cintura para hacerlo emerger; la agudeza de Cervantes introduce como símbolo tal cordón para simular el vínculo entre los mundos literarios, el supuesto “realista” y el franco imaginario; con tal sutileza, se rememora una de las presencias simbólicas que alcanza y resplandece en la etapa del barroco: el sueño, la mentira y la verdad de las apariencias y de la vida misma. Don Quijote reencuentra el mundo literario que antecede el suyo a través de personajes singulares, los más relevantes: Merlín y su Dulcinea, la tradición imaginaria y la dama encantada en ese submundo. Como Orfeo, Quijote va en busca de la amada mas debe regresar al mundo de los vivos. Soñando, cobran presencia los seres que él imagina y no aquellos que imagina el autor; Cervantes ya diseña un laberinto

de reflejos sólo legítimos en la mente del caballero creado (Quijote) por el personaje (Alonso Quijano) que un cierto autor traducido ha dejado constancia. Cervantes es uno más, o acaso la suma que antecede a los autores que muestran al lector esa consigna que se sugiere en el epígrafe de Wilde.

Entre los reflejos cervantinos, ya sobresale la idea laberíntica que gusta glosar la narrativa contemporánea en las diferentes formas de expresar ese tema complejo como es la propia mistificación del acto escritural, a través de la búsqueda de una estructura metarreferencial encaminada a desear la suprema autonomía del arte o la vida propia del texto. Es así que en este linaje se establece el diálogo poético entre *Eurídice* y esas otras propuestas literarias cuando el referente tutelar convoca signos semejantes o equivalentes: las islas, las parejas, las apariencias, los reflejos, los mitos, las escrituras, las lecturas. Todos los signos entablan una suerte de comunicación lírica en donde el todo y las partes convocan a la imagen de ese archipiélago convertido en espacio literario.

Como ya fue mencionado en el marco teórico, al hablar de metaliteratura, convenimos que es un proceso estructural y formal que abarca otras formas vinculadas como son la intertextualidad y la *Mise en Abyme*, la primera es un recurso utilizado desde siempre en la literatura, aunque Julia Kristeva (1981) lo propusiera como una técnica contemporánea; esta estrategia es también un recurso estructural meta-operativo, que atañe a la metaficción, Asimismo, se refiere al procedimiento del funcionamiento interno de la

estructura novelística ya que materializa el mismo proceso de construcción del texto en el texto, dejando a propósito toda la maquinaria al descubierto, en vez del genio, una metarreferencialidad. Es decir, en el interior del texto se abre por completo el abanico de posibilidades argumentales a partir de mecanismos literarios utilizados para llevar a cabo la puesta en escena que parte desde la misma arbitrariedad del signo. Por lo tanto, el concepto personal que el autor aduzca sobre la literatura es confrontada con la idea que tenga de litereriedad. Este punto es importante pues se conjuga y confronta al mismo tiempo, la manera en la que se representa tanto frente las lecturas previas, como ante las innumerables formulaciones estéticas al unísono de la misma obra argumentada, como más adelante observaremos.

3.1.1 El acto de mirar y de mirarse, en el acto escriturario.

“Y yo escribo como si soñara.

O sueño como si escribiera.

Descubro, por fin, que ninguna otra enunciación importaría.

La historia de amor es un sueño que me escribe...”

Campos, 1979

Uno de los rasgos metaliterarios que aparece continuamente refutado en el texto es la puesta en escena de la *inventio*; desde el *incipit* se alude una y otra vez a la creación escrituraria como una producción imaginaria, no obstante la réplica. Como ya se ha reiterado, desde la primera página de la novela la mención del deseo vuelca el universo interno que se extiende a través y en cada una de las referencias a la imagen de una isla-islarío, siendo un simil recurrente con el texto literario así: “[la isla]...No existía, pero Dios la inventó para que los hombres pudieran soñarla, y al soñarla, creyeran que se trataba de un recuerdo. Surgió del caos como un milagro, como la palabra emerge del silencio.” (Campos, 1979:7) La irrupción de la isla y de ésta en la naturaleza y en el arte, conlleva mucho más que el surgimiento de la invención demiúrgica, pues en medio del mar, en la apertura de su inmensidad, una grieta interna irrumpe para salir a la superficie. El fuego nace del centro de la tierra de lo más íntimo e inhóspito de ella y así se forja en medio de la mar; pero, la escritura análoga al mito de la creación sufre un proceso alegórico similar pues nace de otro demiurgo, o demiurga para el caso, del deseo engendrado en las lecturas y en las experiencia de vida y de escritura; si bien la imagen memoriosa es implosiva, la

reminiscencia literaria es recurrente al conformarse en la idea que primero surge como imagen y después se configura como escritura.

La isla, su creación, idea, memoria e imagen, se convierte aquí en una forma de decir YO glosada en la escritura, es esa *inventio* que se ofrece como lugar ideal para comenzar la *dispositio*. Obviamente estamos considerando la mirada tensa de un narrador experimentado, que ha vivido la lectura, la creación y el desmantelamiento del texto y de los textos, de su escritura, de la autorreflexión que nos hace ver la distancia entre la obra, entre el sujeto y su realidad. El narrador, tras describir la fundación de la isla y hacerla habitar por la pareja, repiensa su papel como aquel demiurgo que la creó, se sale del marco y se ve a sí mismo imaginándola, soñándola, dándole vida en medio de la nada; en medio de la imagen convocada, es la mano del narrador que traza el dibujo, es la mirada que se ve y se encuentra trazándose, ensimismada al estar: “Inmóvil, con una pluma en mano, y mientras hay quien supone que escribe largas cartas [...] otros jurarían que no escribe sino dibuja pretendiendo reproducir de memoria, acaso, la alegría del hombre que sale del caracol y contempla a la serpiente...” (Campos, 1979:94). Dentro de este encuadre interior se prepondera a la figura o significante sin adentrarnos al contenido. Sólo importa la mano del autor estático frente a la hoja en blanco, no importa qué escribe, cita o plagia.

Esta enajenación o arrobamiento en y del acto escritural evoca una referencia obligada al “Grafógrafo”, el hecho de escribir, escribiendo y de verse escribir escribiendo(se), logra mediante estas imágenes que se torne en el dibujo que engaña a la mirada, un trampantojo: una suerte de hiperrealidad que nos indica fundamentalmente a la figura y a la contrafigura del narrador; el espectador olvida todo lo que circunda a la obra para fijarse en la mirada ensimismada, volcandola en el acto del acto escritural. “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía...” (Elizondo, 1972). En la cita podemos apreciar la presencia del narrador no en la paranoia posible sino en distintas etapas de la escritura que denotan acciones sucesivas pero de manera simultánea. El tiempo aparentemente se detiene, la escritura y su gesto se presentifican para llevarnos al momento del acto creativo, a la memoria de éste y a la obsesión por el deseo repetido que emerge como pretexto de una génesis textual, abriendo así el mundo poético del autor.

La cita previa de Campos relaciona también la idea de Octavio Paz cuando subraya que aquello reproducible en la memoria es “la alegoría que sale del caracol y observa a la serpiente”. Para Paz “el poema es un caracol donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal...” (Paz, 1956:4) De forma similar nos encontramos ante una escritura que se enmarca a sí misma como génesis,

escribiéndose libresca, literaria, por ende consciente del universo interno cuando está siendo creado^{xix}, surgiendo entre la conflagración de la idea del caos cósmico y la armonía poética.

Una identificación del rasgo metaliterario por excelencia es la puesta en escena de ese propio acto narrativo descrito arriba. Nos encontramos ante un sujeto, -narrador, autor, personaje- que desea decir algo, que piensa una y otra vez en el proceso, en el orden, pero también en las razones y pasiones que presenta y mueven al receptor. El vacío inicial, la presencia de la hoja en blanco que al inicio se nos hace percibir, es un tópico que atañe a la “necesidad” metaliteraria. Para romper con la ausencia, el silencio se convierte asimismo en signo, al igual que la palabra: “Estamos, pues, ante una dinámica lleno/vacío, presencia/ausencia, en la que por un lado el signo requiere previamente el vacío para llenar algo que no era, y por otro, una vez que se ha escrito, el vacío sigue presente de algún modo por medio de los espacios en blanco.” (Camarero, 2004:83) Qué decir a través de la palabra, qué omitir, cómo decirlo, cómo ordenarlo en medio de la trama es una parte del trasunto de la escritura, la otra parte consiste en tener presente que los objetos y sujetos insertos en un texto artístico son imágenes y no entes tangibles o físicos, de aquí que se establezca la noción de virtualidad respecto de los objetos. En este caso Campos utiliza dos imágenes para dar cuenta de esta situación, por una parte nos enfrenta al islario que enmarca a Eurídice, como instancia del mito Órfico y por otro a la premisa de esa otra

forma de ausencia tan bien asumida en el arte discursivo; los espacios entre las citadas islas, la historia de la ineludible pareja y la de *Monsieur N*, marcan el ritmo en la consonancia metatextual de la lectura, en donde un otro está presente a manera alusión, cita, imagen o recuerdo; los márgenes abren estos espacios vacíos que se significan, que cuentan por el hecho de encontrarse al calce de la historia o “isla” central como lo sugiere la configuración del libro. De esta forma el lector se encuentra ante el vacío que la misma escritura ha llenado, por simple equilibrio: “Contar la historia sería gritar en un espacio donde previamente se hubiera hecho el vacío: sólo quedan gestos erráticos, muecas, una mímica que parodia sin convicción al lenguaje del amor...” (Campos, 1979:120)

La recepción de la lectura se hace aquí de forma absolutamente distinta a la tradicional, al enfrentarnos a una serie de textos que enuncian otras islas citadas al calce de las páginas, configurando la imagen de un islario, la linealidad lectural del texto forzosamente se rompe, introduciendo a una lectura tabular, lúdica y por ende polisémica, mejor aún de como lo propone Camarero cuando refiere su postura teórica: “el texto aparece como deconstruido, mostrando su organización y funcionamiento, y poniendo a nuestra disposición componentes que podrían ser utilizados como matrices para ulteriores actos de reescritura.” (2004:86) Ciertamente las otras islas citadas funcionan a manera de componentes reutilizados que promueven asimismo matrices para una escritura infinita.

“Hay escenarios que cuentan, de por sí una historia. Lugares que, al describirse, se narran. Tal, por ejemplo, el interior entrevisto de un palacio veneciano...” (Campos, 1979:91). El narrador al realizar el trazo de la escritura piensa en cómo representar un momento (acción: tiempo(espacio), volcando el escenario en acción, dejando abierta la descripción del evento escriturario para que el lector llene los vacíos e interprete pendiente de esta duplicidad.

Los componentes internos de la obra los hallamos en las relaciones textuales que están abiertas a la mirada del lector, la maquinaria o tramoya de las semejanzas está exhibida en la misma estructura que descifra el reflejo central que asume a todas las islas para trasladar la propia a la escena, siendo necesario pensar en la isla como la contrafigura que se busca en la otra para saber qué es, cuál es su identidad en el conjunto de las otras escrituras, mostrando por medio de las citas el contenido y la forma de concebir el islario inteligiblemente.

El narrador omnisciente que muestra a un autor escribiendo, inserta una distancia entre quien enuncia y el que crea, por una parte estamos ante el problema de su lectura y de su escritura pues el personaje narrador está en una continua búsqueda de un islario, en donde incluir la imagen propia; si él mismo se está contruyendo en el texto y alguien nos advierte cómo las palabras van siendo entrelazadas para transformar a *Eurídice*, se está frente una serie de instrucciones para leerla. Los problemas que esto conlleva obligan a Monsier N que al presentir la escritura quede atrapado entre su alter ego, la lectura y su

autonomía de escritor. A través de este atribulado personaje, Campos, Golding o Verne se manifiestan o se reescriben, él "...relee con dificultad su casi inteligible caligrafía, maldiciendo esa endemoniada prisa que le obsesiona por atrapar el borbotón de palabras que se atropellan antes de llegar al papel ... en una especie de taquigrafía que en seguida se vuelve ilegible porque no responde a ningún código previo." (Campos, 1979:59).

A continuación nos adentraremos con mayor detenimiento en la importancia del autor como sujeto cuestionado dentro del ámbito metaliterario para, consecutivamente, analizar cuál es su papel en la estructura en abismo y la refracción del sujeto dentro del espéculo de la escritura.

3.1.1.1 Más allá del sujeto creador / su sombra figurada en la escritura

“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 disfruto 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...”

Julieta Campos, 1979.

Regresemos al hecho de mirarse en el acto de narrar, desde el proceso de la escritura. A partir del “giro lingüístico”^{xx}, los escritores se concientizan acerca de las diferentes formas de expresión metalingüísticas, ante el consabido hecho de que el lenguaje no es un medio transparente del pensamiento. Por ende, la propia experiencia escritural, el representar por medio de signos arbitrarios un acto en reflexión provoca el ensimismamiento de ese mirarse en una escritura dentro del texto en construcción, como bien podemos comprenderlo a través de la escritura del “Grafógrafo” de Salvador Elizondo.

La sombra del autor a través del lenguaje, de las formas discursivas, y maneras diversas de enunciación, se encuentra no sólo implícita sino conjeturable dentro del mismo proceso de narración. Ahora, al encontrar a un escritor que escribe y se mira produciendo, se juega continuamente con la toma de distancia y acercamiento entre su persona, el

lenguaje y el narrador y el narratario: "...existe un reflejo del creador y se identifica un doble en la obra como conector..."(Dällenbach, 1977:43), así, uno de los personajes se convierte en el escritor de la obra y el yo del autor es sustituido por alguien más dentro de la trama que se disfraza de narrador interno, de personaje y escritor simultáneamente; el sujeto creador se encuentra difuminado, es como si se pretendiera inmiscuir a un narrador interno para que él de cuenta del proceso metaoperativo en la concepción de *Eurídice*. El narrador en primera persona es quien una y otra vez reitera que se ha propuesto contar una historia: "YO voy a contar una historia: éranse una vez, un hombre y una mujer. El hombre y la mujer soñaban..." (Campos, 1979:11). Sin embargo, dentro del transcurso de la diégesis un «él» crea a la obra y al mismo tiempo, él es descrito por *Monsieur N*. "Él escribió entonces un poema, que se le olvidó pronto porque las palabras, persiguiendo a las hojas, se dispersaron [...] lo llamó *El miedo de perder a Eurídice*..." (Campos, 1979: 16). Al existir un narrador/narratario que representa al autor implícito y a su propio eco, otro narrador interno crea un *Blasón dentro del Blasón* –por la homonimia que existe entre las obras; al interior de éstas, existe aún otro narrador que va contando una historia paralela como a continuación se aprecia:

Monsieur N completa en voz alta, con palabras de su cosecha la noticia que registra el envío de un numeroso contingente de condenados a la isla que el destino y Daniel Defoe le depararon al más antiguo de los robinsones, convertida ahora en colonia penitenciaria: "la isla no es más que ruinas". Asustado de su propio talante apocalíptico, consternado, vuelve a la pluma y al cuaderno: isla:... (Campos, 1979: 47)

De esta forma la novela es un continuo intercambio entre voces y sombras de alguien que (de)escribe la isla, las palabras del otro son sustituidas por las propias, el yo se asume como medio para que el otro tenga voz y al mismo tiempo el otro está siendo asumido y trastocado por un narrador interior. El autor se cubre o enmascara entre el recuerdo y la escritura del otro, haciéndose imperceptible; sin embargo, dentro de la observación de la otredad se encuentra de manera impostergable el implícito cuestionamiento del yo autor y la propuesta del mismo que no es única puesto que está indagando dentro del texto las distintas posibilidades de hacerlo.

Anteriormente recordamos que en los años sesentas Umberto Eco publicó su teoría sobre la “obra abierta” la cual establecía una nueva relación entre obra y lector –como otros tantos críticos de la recepción literaria-, al poner en tela de juicio la importancia y el papel del lector en la literatura. Su teoría parte del suponer que el lector no asume una función pasiva frente al texto literario, sino que colabora en su construcción. Lo que de tal interesa aquí es la introducción del concepto de *obra en movimiento* y el concepto de lector como *interprete*, proponiendo otras formas de leer que ciertamente rompen con las tradicionales en donde el efecto de credibilidad narrativa no se ponía en duda. Este poner en duda o en situación sienta un paralelo con las imágenes de escritores que se convierten en lectores mirándose en la construcción del propio texto; como antes mencionamos ésta es una premisa adoptada en la obra de Salvador Elizondo, García Ponce, Juan Vicente Melo y

Josefina Vincens, entre otros, quienes no se arrogan el derecho de representar sin primero transmutarse a sí mismos en re-presentación, y esto es verdaderamente importante cuando hablamos de metaliteratura: el yo narrativo como figura y contrafigura. En este contexto Campos escribe una obra en constante transmutación de escritor a lector, de narrador a narrario, de descriptor a descriptario, pero siempre en ritornelo. Aquí la tipificación del lector aborda un papel primordial, no sólo por el hecho de deslindar la textualidad como medio de una interpretación en tanto es una apelación o una invitación a una lectura metarreflexiva, donde el tópico principal es la escritura en la pretensión de su puesta en escena^{xxi}. El autor ya cuestiona dentro de la trama, tanto el proceso de escritura o la producción de referencias, como el por qué del nombre del narrador/autor/lector. Campos asume el juego o el movimiento, la elección de no poner un nombre en específico pues enuncia: “Lo he llamado *Monsieur N.* porque no sé cómo se llama...” (1979:45). Al parecer a la narradora no le preocupa, mas esa no selección de un nombre en particular o una gama de ellos abre más posibilidades en el propio proceso escritural y lectoral; lo cual nos recuerda la intención de Flaubert, aquí no sobre el nombre sino la elección de un tema cuando pierde importancia, preponderando más a la escritura, como a continuación observamos:

Lo que sí me parece realmente bello, lo que me gustaría hacer a mí, es un libro sobre nada, un libro sin relación con lo exterior, que se valdría por sí mismo gracias a la fuerza interna de su estilo, igual que la tierra que se mantiene en el aire sin que nada la

sostenga, un libro que no trataría casi de nada o en el que, por lo menos, el tema sería casi invisible a ser posible (Flaubert, 1989:135).

La inversión reflejante hacia el propio proceso como motivo representacional, como vemos, ya tiene un gran trecho recorrido, sobre todo a partir de la novela moderna, el mundo ficcional se daba por sentado. Sin embargo, para dudar frente al prurito de verdad, la imagen de Julieta Campos ficcional insiste en que, “La pareja es una pareja real, un hombre y una mujer de carne y hueso. Él, de pantalón gris y sweter marrón [...] Ella, con botas y pantalones de mezclilla...” (1979: 45), tal puede ser cualquier pareja sentada en un parque siendo todas y ninguna al mismo tiempo. Ella se asume como un simple error al pretender ser creadora del mundo enmarcado en *Eurídice*, como se aprecia en el epígrafe de este apartado; pues la conciencia que le da ese acercamiento y distancia de la escritura hace que se asuma como una voz que no debiera existir en la obra, debido a la vida y autonomía que se obtiene, aunado al actual papel del lector.

3.1.1.2 De la imagen, la idea y la presencia en la escritura

“Hay un aspecto ‘distinto’ del mundo que sólo se ilumina mediante la experiencia y la creación artística. El papel del arte es precisamente descubrirlo, nombrarlo, incorporarlo a la experiencia, enriquecida así a través de las generaciones, de todos los hombres.” (Campos, 1965:167) Al inicio de esta sección hablamos de la existencia de varios “niveles” de mundos en la literatura y en específico en el proceso metaescritural; de manera alegórica, con la cueva de montesinos quijotesca, ejemplificamos con los sub-mundos, los mundos posibles que cuestionan la realidad, la ficción y el sueño, que pueden coexistir dentro una obra. También aseguramos que ese otro u otros mundo(s), necesita ser enunciado(s) para poder ser, para recrearse dentro de la obra y así posibilitar su existencia o su realidad. Continuando bajo este mismo tenor, nos encontramos ante la imagen que es representada dentro de la escritura, si bien toda obra está constituida por un referente también extratextual; dentro de la metaliteratura el acto de la representación de imágenes alegóricas se pone en escena y se cuestiona de dónde surge ésta, así como la posible supremacía de la idea de novela misma, como Campos propone en el ensayo titulado “*Función de la novela*” (1973), la cuestión sería el captar ese aspecto distinto del mundo, con la susceptibilidad que sugiere la mirada del artista, para devolver por la escritura una visión más viviente de la realidad. Herbert Read (1957) asegura que si primero fue la imagen y luego la idea, la actividad estética precedería a toda actividad intelectual coherente, para posteriormente articularlas con “otro”

orden específico, de esta forma se descubriría una realidad paralela que nos reconstruye. Ya que la isla funciona en *Eurídice* como una alegoría escritural, en donde *Monsieur N.* “Traza[r] el mapa de la isla’, y confirma en su diario, que ‘poner un orden lógico, [es] ejercer cierto dominio racional sobre la naturaleza’...” (Campos, 1979:53) la intención sería preponderar la idea sobre la imagen representada en su estado natural.

La trama de *Eurídice* nos lleva a diferentes ideas representadas entrelazadas al sueño de la escritura, éstas se reinventan y reconfiguran para mostrar cómo el autor se encuentra ante una gran infinidad opciones al estar frente a una página en blanco. *Monsieur N.* tras leer un libro toma una siesta y reinventa, por ejemplo, la historia de un conde veneciano, dentro de ésta nos encontramos con una narradora que da cuenta de las incertidumbres que tiene al narrar o más bien de las elecciones y cambios conscientes que hace para adueñarse de la historia:

Habría aparecido entonces un tercer personaje (hasta hace poco eran tres... pero el joven sobrino del conde se ha ido...). No, no el criado que en la verdadera historia es un oscuro figurante, sino una jovencita inglesa que habría llegado a Venecia al expirar el verano y [...] que conocería ese otoño las intermitencias de una furtiva y vertiginosa historia de amor escrita sobre otra, impaciente y expedita... (Campos, 1979:99)

Sin olvidar que juega con el hecho de escribir una historia sobre otra, afirma abiertamente y termina hablando de una pareja que se escabulle en el tiempo. De igual forma dentro de la misma trama un narrador habla de alguien que escribe, que bien podríamos identificarla como la autora implícita, ella asegura “Uno tiene que escribir

siempre la misma historia, piensa, mientras registra el chillido quejumbroso de la silla y se acomoda en la mesa de la esquina...” (1979:17-18), ya se concibe así la idea de la figura como imagen representada. Antes estaría el autor que siente, que padece la escritura como una catarsis, como un reflejo de sí, como la continuación de su propio ser en expansión que al mismo tiempo da cuenta del otro y su influencia recíproca en él, al presente ya está la construcción de una imagen autorial que como tal puede viajar entre los otros nombres de escritores que crearon a su vez sus propias islas, si la isla recién construida ya es una entre la multitud, al serlo se identifica.

3.1.1.3 El desdoblamiento infinito [en el acto de representación metaliteraria]

El artista, al elegir una organización textual metaescrituraria, se vuelca en una suerte de espejo, pues es testigo indeseable de lo más íntimo del mundo que le rodea, no respeta intimidades, observa los más recónditos secretos de sí mismo y del otro, no comparte su visión; crea un universo dentro de un propio universo que no comunica más que por medio de la obra. Este desdoblamiento permite que cada elemento de la puesta en escena de la imagen sea analizado, creando así un cosmos interno que refleja sus lecturas, tanto de mundo como textuales creando un crisol dentro de la obra.

Ya adentrado en los submundos y en el desdoblamiento de los diferentes niveles actanciales se crean múltiples ilusiones, visiones que presentan organizaciones de la realidad y que se autovalidan al corroborar la existencia mutua dentro de la obra; por otra parte la Julieta Campos extratextual hace lo mismo al hablar de ese otro mundo que está creando y recreando dentro de *Eurídice*. Se recurre al acto metaliterario para colocar frente al lector, no sólo una historia o una ficción más, sino los enigmas del autor, de su muerte, de su función, su posteridad, su imagen, realidad, pero envuelta en imagen representada; que es, como ya hemos aclarado, uno de los momentos reflexivos desde la modernidad literaria. La inclusión de las propias lecturas con relación al reflejo que le devuelve la imagen desdoblada e inquirida respecto al autor, permiten la siguiente alusión: “Acaso se trata, tan sólo de una secuencia infinitamente reflejada en múltiples espejos: la que se representa en un jardín

llamado Paraíso Terrenal...”(Campos, 1979:27), la imagen referida y el desplazamiento que existe entre el significado y el significante, reflejan en un espejo algo que no corresponde ya, mas la realidad interna es un objeto que no encuentra su referente inmediato, es un holograma de otro que a su vez es un reflejo.

Ahora bien, es importante discernir el papel que toma la refracción en el análisis de los conceptos fundamentales de esta investigación, como ya vimos en el capítulo dedicado al marco teórico, cuando hablamos de metaliteratura la refracción se interpreta como el autor que se encuentra en medio de la *Mise en Abyme* tan solo escribiendo, es la mano que dibuja que se dibuja reflejada en una imagen anteriormente reflejada, es el autor que en medio de los espejos puede ver algo más de lo que normalmente vería frente a una sola refracción, alcanza a vislumbrar ángulos que normalmente estarían ocultos perdiendo noción de sí, de la obra y del acto escritural. Cuando hablamos de estructura en abismo se prepondera el acto ficcional como el propio acto de refracción-reflexión, pues es lo que permite que la escena se multiplique, es colocar los espejos para que la ésta comience múltiples veces y no sólo una vez dentro de otra, aquí la importancia del concepto y la diferencia del sólo aspecto de la intertextualidad.

Otro ejemplo lo encontramos en el siguiente fragmento, ya que el narrador al hablar del papel que le toca desempeñar asegura “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 a las imágenes filmicas...” (Campos, 1979:46) se puede interpretar a la traducción como la voz del otro que al plasmado en la obra se interpreta de manera diferente y el narrador solo funge como un medio para dar voz al otro que escribe, lo importante en este punto es identificar al autor implícito que se observa fuera del texto y que juzga su papel dentro del mismo.

Por lo tanto si hablamos de metaliteratura hablamos de subordinar tanto la *Myse en abyme* como la intertextualidad, tendría que predominar el autor escribiendo, la mano deslizándose sobre el papel pensando en todos los procesos de la puesta en escena ficcional, y en el sinnúmero de veces y de procesos, por ejemplo al pensar en el tema de la historia el narrador enuncia: “La historia, cualquier historia, que 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.” (Campos, 1979:141) dando cuenta así del proceso meta y de la estructura en abismo que tendrá la narración, advirtiéndole al lector frente a qué se encuentra para que conscientemente descubra el proceso de escritura de la obra que tiene ante su mirada, en sus manos.

3.2 Mise en Abyme: metaficción

La novela de Julieta Campos requiere por una parte el análisis en donde se enlaza la función de una zona de intertextualidades, y por otra la intención de manifestar la cercanía y la distancia, o la propia identificación del quehacer ensimismado de un escritor. Mirar hacia el afuera, aislado o paradójicamente hacia otras islas, promueve la comprensión de dónde y cómo resurge la propia. La novela-isla se convierte de esta forma en una advocación a la comprensión, a la propia, quizás, en donde se trata de avizorar en prospectiva el paso de la experiencia a la escritura, y en retrospectiva, cómo la escritura funde a la experiencia de vida en el arte.

Es interesante cómo este tipo de estructura narrativa que surge para la comprensión o para el placer del lector, brinda la posibilidad de pensar el texto literario no como un saber absoluto, sino como un itinerario de transformaciones. Entre instrucciones y propósitos acerca de esta característica tan humana que es el acto de narrar, los escritores, los filósofos, los teóricos y los críticos, estudian sus alcances y se aproximan a sus sugerencias. Recordando que si nos centramos en este acto: “Escribir incita casi siempre a releer, en lo imaginario, el vínculo que se hace con lo escrito. El tránsito desde lo real se metaboliza en un sitio intransferible, que conoce y habita sólo quien entable esa íntima relación con las palabras...” (Campos,

1997:16) Es imposible, identificar el lugar en la mente donde se encuentran las lecturas que cualquier persona ha realizado a lo largo de su vida; algo similar sucede con la escritura, recordemos como los románticos se preguntaban de dónde salía la genialidad de un autor para poder transformar realidades en poesía. Éstas y otras preguntas, matizadas ya por la crítica literaria contemporánea siguen implicándose como objetos de estudio literarios, decidir en dónde se rompen los límites entre la escritura ajena y la propia; todo posiblemente redunda en la confluencia de un don y el trazo de un mundo. Al hablar de este trazo en la escritura de nuestra autora, nos referimos a las formas de representación que el texto adopta para enfrentar la prédica de las semejanzas y las similitudes en seguimiento de la discordia, entre lenguaje literario o figurado, y el mundo representado.

La semejanza en la línea del pensar la representación según (Foucault, 1981)^{xxii} parece convenir particularmente en este texto meta-operativamente. *Eurídice* se conforma gracias a la confluencia de un contexto, como ya se ha mencionado anteriormente, de múltiples citas, alusiones y referencias al cine, teatro, danza, literatura, plástica o música que conforman el islario en representación. A su vez esta confluencia de la otredad nos es presentada a manera de caligrama. Si realizáramos un ejercicio geográfico y jugáramos a hacer un mapa de la obra, obtendríamos un mural, un islario a manera de archipiélago que no es más que la presencia gráfica, la

“proliferación del deseo” (Campos, 1979:142) como la misma autora lo define. De igual forma si nos centramos en la idea de *islario* a manera de caligrama, éste según Foucault “...desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía.” (Foucault, 1981:33). Ahora bien, el primer punto posiblemente no es del todo análogo pues al formarse un *islario* no sustituye a un alfabeto, mas sí a un símbolo que en esta ocasión es claramente representativo pues es el tópicus de la obra en sí; corresponde con el tercer punto al manipular la trampa de los significados y significantes, fusionados para representar a un signo que literalmente se convierte en objeto tangible. Finalmente este recurso cumple así una doble función al repetir sin el recurso de la retórica y al mismo tiempo ocasionar el efecto anteriormente enunciado.

El caligrama también “Aproxima en primer lugar, lo más cerca posible, el texto y la figura: compone las líneas que delimitan la forma del objeto con las que disponen la sucesión de las letras aloja los enunciados en el espacio de la figura, y hace decir al texto lo que representa el dibujo” (Foucault, 1981: 29) De esta forma el *islario* es representado a través de cada uno de los fragmentos, cada historia tiene una tipología delimitada cuando estamos frente a una siesta de *Monsieur N.* la página se parte a la mitad, en cambio al hablar de un momento de lectura, la página se encuentra completa, de igual forma las citas en la solapa de algunos fragmentos

tienen un sentido propio pues pertenecen a otra obra, pero también intervienen con la trama pues es obligatorio el seguir con la mirada la lectura y significar en la diégesis, haciendo decir al texto lo que representa el dibujo y así “Utiliza la posibilidad de decir dos veces las mismas cosas con palabras diferentes con una sola y misma palabra”. (Foucault, 1981: 29)

Interesa cómo representar o jugar el fenómeno artístico de la presencia de la ausencia, siendo la forma lo principal al crear en gerundio escribir escribiendo que se escribe, y de esta forma conglomerar a todas las obras en una misma. “*Se dice que a fuerza de ascesis algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba. Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato, ver todos los relatos del mundo en una sola estructura...*” afirma (Barthes, 1980:5) (probablemente recordando la metáfora de Shakaespeare), en la primera parte de su libro *S/Z*, en donde habla sobre la evaluación de un texto, o cómo hacer para que todos los textos del mundo encajen en una sola estructura.^{xxiii} Suponiendo que cada cuento, cada novela o poesía tuviera establecido un patrón de análisis orgánico ¿cómo sería la literatura? y por consiguiente, quien no acatara las reglas de construcción de un personaje, de tiempo, espacio o una estructura canónica, no estaría dentro de la escritura reduciendo a toda la literatura a ser copias al calce.

En medio de este marco de palabras que se autodescriben y resignifican nos encontramos en el abismo de la autoconciencia, el narrador metaficcional nos engaña y atrapa, con una sola promesa: contar una historia. Así se esconde entre otros narradores, personajes o actantes, con una sola intención, hablar sobre el proceso de escritura de la obra que se está leyendo. El marco conceptual en que se escribe se encuentra inmerso en sí mismo, es el sueño dentro del sueño que nos lleva a otro sueño y al despertarnos estamos inmersos en mundos paralelos, en espacios enmarcados dentro de sí mismos, en esa infinita búsqueda de la realidad. De esta forma el lector se convierte en creador y cómplice, pues en medio del reflejo y la confusión se encuentra ante la conciencia del acto escritural, su lectura se vuelca en un acto intertextual, al descifrar a las múltiples lecturas del autor, a todos los rasgos del otro inmerso en el sujeto, al mismo concepto de *literariedad* que se encuentra esbozado en la puesta en escena, que se cuestiona, crítica y propone por medio de la misma obra. La novela o más bien, lo que se cuenta (trama) pasa a segundo término, tal pareciera que nos olvidamos de las estructuras canónicas de este concepto, ya no hay algo sobre que hablar, sino que se escribe él. Por eso nos adentramos nuevamente a la simulación y propuesta escritural, al inmiscuirnos en el proceso y no en lo que se dice.

Se ha discutido mucho sobre la pertinencia de este fenómeno en la modernidad o sólo en la literatura, mas si prestamos atención a nuestro devenir es un acto natural del ser humano el autocuestionarse, lo encontramos en la música, en el cine, en la pintura y en general en cualquier acto humano. Siempre nos es fascinante el imaginar que hay más allá, o más bien que más hay dentro del propio ser; posiblemente desde nuestros ancestros al observar el cielo pensaban en esa circularidad o expansión potencial que tiene, tanto el universo, como la mente humana y el único lugar donde se puede encontrar esta reciprocidad es en él mismo, en el otro que observo y que me crea. Por esta razón el abismo que se crea entre dos espejos resulta ser tan fascinante, tan seductor y al mismo tiempo, aterrador, pues nos atrae hacia la nada, a lo desconocido que está detrás de la búsqueda infinita, como el mismo Borges (1975) aseguraba: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de otros. No hablo del mal cuyo ilimitado imperio es la ética: hablo del infinito”.

Ciertamente la metaliteratura no es tema nuevo, autores, teóricos y críticos se han dado a la tarea de escudriñar atentamente, tanto el acto metaficcional, como todas las vicisitudes que se esconden tras él, y la pertinencia del tópico en la literatura se discute ampliamente en obras clásicas de autores como Cervantes, Proust o Unamuno, donde esta reflexión ya se encontraba presente y formaba parte de la discusión escritural. De esta forma, el texto se convierte en un tratado sobre la

escritura y su mundo, sobre el proceso de la propia creación, de ser así, la misma autora estaría desafiando aquella idea de que toda novela cuenta una historia. Por otra parte, si la noción de representación abarca los mismos fundamentos preceptivos del ser de la novela, se podría pensar que este dar cuenta de la creación “poética” ingresa en el mismo marco de la confrontación del cual parte. Lo metaliterario, además, ni suple lo ensayístico, ni anula lo imaginario.

El laberinto en el que el autor/lector, espectador copartícipe cae, abisma ante una imagen intangible, pues se encuentra ante alguien que escribe que está escribiendo, volcado siempre en su propia escritura, mostrando una y otra vez el propio itinerario del proceso creativo; no hay tiempo, ni espacio que no estén fragmentados; los personajes vagan incesantemente entre la búsqueda de lo inaprensible, de las pasiones, del amor, de lo intangible del arte. Así *Eurídice* se centra, paradójicamente, en encontrarla, en medio del abismo lo único cierto es su inexistencia y el deseo de poseerla o de contemplarla. Sin embargo, en el instante que está a punto de concretizarse, de alcanzarla, casi al salir del Hades, ella se desvanece y recomienza la búsqueda por lo inaprensible, por la inmensa saciedad de la melancolía, de la pérdida.

Como ya hemos mencionado la ebullición de la modernidad artística de los años cincuenta, provocó en toda Latinoamérica una explosión imaginativa que

reinventó, la soberanía, o más bien reconceptualizó a todo el continente (Campos, 1997:7). Los textos de los años sesentas y setentas de Julieta Campos son precisamente parte de esta reinvención, que resulta no ser sólo identitario, sino también corresponden a un nuevo autoconcepto literario; donde principalmente se colocó en tela de juicio el mismo acto de narrar. Cómo representar, cómo re- clamar, pedir, significar, construir, leer, algo que paradójicamente ya estaba dicho; siendo precisamente en este punto donde comienza la aventura del viaje escritural de Campos.

La representación y el “enigma de representación” más profundamente analizado desde la nominada estructura en abismo, han sido abordados como un problema no sólo estructuras sino epistemológico a través de diferentes propuestas filosóficas; entre el fenómeno, la idea o el concepto entendido como representación mediante el sujeto o el objeto exterior, ajeno o esencialmente distinto al perceptor que muestra y a la vez que oculta esa realidad ajena (Rampérez, 2004). En esta perspectiva el fenómeno literario nos reitera, emblemáticamente, lo que intuitivamente ya sabíamos, que no estamos ante objetos *per se*, sino ante re-presentaciones y que tal separación entre realidad e imagen impide cualquier relación unívoca, o lo que sumariamente conocemos en la frase “presencia de una ausencia”. En este orden de ideas y sólo como aproximación a la intencionalidad artística de la novela, pareciera que Campos hace hincapié en esta circunstancia, acudiendo a supuestos que la

modernidad trajo a discusión. Como ya hemos argumentado, en el proceso escritural se ensayan diferentes formas de narrar, cuestionando y poniendo en escena a quién observa, quién mira, quién narra, quién informa o quién oculta información.^{xxiv} Se informa acerca de un sueño aunque lo que se narra es la historia de un sueño, el recurso estudiado o calificado como “onírico” se convierte también en sinónimo de creación dentro de la fábula, pues el hombre y la mujer tras haberse soñado se habían inventado, se habían imaginado a sí mismos y al otro ideal, al otro que “reuniría en su doble rostro los rasgos de todos los amantes de la historia...” (Campos, 1979:11) Es el sueño enmarcado en la escritura, en la escena ilimitada ante la hoja en blanco en su infinito potencial, la forma en la misma trama de la otra realidad, de su presencia interna y de la ficción que se confunde y reduplica, posiblemente en beneficio del relato, como resultado de la ilusión “clandestina” de la escritura. Nuevamente el autor que crea es visto como alguien que fantasea dormido, como alguien que juega a crear mundos imaginarios. Como a continuación se observa:

Mi sueño y el de *Monsieur N.* coinciden a veces, como me parece que ya he dicho que el sueño de ella y el sueño de él coinciden con frecuencia, de modo que es difícil determinar cuándo es él quien sueña y cuándo es ella. En cuanto a los naufragos, entran y salen de mi sueño cuando ese sueño se confunde con el de *Monsieur N.*, prófugos de otro sueño que los incluye a ambos: el sueño de Julio Verne cuando, vistiendo la piel y la levita de Aronax, se deja retratar por Riou para la edición de Hetzel de *Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino*. Todo es un juego y eso me tranquiliza porque jugar no compromete a nada... (Campos 1979:75)

El sueño es en sí la metáfora de la creación, y por extensión de la escritura en su aspecto lúdico, cuando las reglas que rigen la ficción sólo obedecen a su factura y no a las

leyes de una lógica externa. *Monsieur N.* se muestra como el disfraz de un autor en Eurídice y, paradójicamente, coincide con una escritora llamada Julieta Campos, autora de una novela con el mismo título, al igual que la pareja que se sueña soñando; al igual que los ‘prófugos de un sueño’, los naufragos de Verne equivalen a la imagen ficcional creada en la obra que tenemos frente a nosotros y que incluye innumerablemente la imagen de ambos. La pareja, al engendrar el sueño concibe también a quien la crea, a quien la (d)escribe, en esta dinámica holográfica se encuentra el vaivén de lo onírico y la ficción. Recordemos que *Monsieur N.* se encuentra atrapado en un lugar caluroso, él retiene sin decidir una lectura en la mente a cada instante, Verne o Golding, pero cada vez que cierra los ojos para descansar en medio del calor, viene a su mente la última imagen que se pueda relacionar con el tema: la isla. El viaje difuso parece incesante pues el vino tinto de El Palacio de Minos aletarga la mirada, la lectura se extiende hasta sus sueños y se pierde esa delgada línea que los separa de la ficción. Al parecer cada tarde nos invita a enfrentarnos a una nueva lectura, puede ser clásica o un anuncio comercial, una revista o la historia encontrada en un código jeroglífico sobre una isla lejana, donde sus habitantes no recuerdan cómo hacer barcos ni nadar, donde un líder ha exorcizado estas prácticas y sólo les permite lo científico como realidad posible, prohibiendo el recuerdo y la imaginación.

Entre el sueño y la ficción, la lectura y la escritura, se encuentran refractadas a través de la palabra enunciada, la imagen aludida que pretende responder a la palabra. En una

forma de caligrama, al hablar de un islario, la palabra escrita tendría que aliarse a la imagen que trata de visualizarse, aquí entran en juego las señales de las islas sólo relacionadas e identificadas por las denominación en su estricta ausencia, las palabras equiparan nominativamente a la isla de Defoe y de Verne; podemos pensar idealmente en un sueño compartido y manifiesto que Campos (la entonces narradora) imagina, sueña y nomina. En un preciso instante es la "...isla que no está en los mapas..." como la Venus que apenas surge, la que emerge entre la memoria oscura pero que no puede ser cualquiera. La antigua forma del caligrama pretendía analogar palabra e imagen, el discurso literario, al centrarse en la palabra en su discurrir puede dar cuenta de la idea o del concepto pero no de una imagen única; la isla que el narrador concibe al no estar en los mapas como no lo están la de Defoe ni la de Verne, la hace entrar en el como sí de todas las islas nominadas y aún descritas intertextualmente, en algo tan efímero e inaprensible como cotidiano. En este juego de re-presentar semejanzas y no similitudes, F. Rampérez asegura que la ruptura entre la palabra y la cosa se encuentra en el desplazamiento de los significados y significantes, entre las palabras, las imágenes y las cosas, pues al no haber una relación clara, el desenlace es la vuelta al lenguaje a los signos y a su arbitrariedad. Si la palabra es cuestionada, si el significante no indica un significado, la mimesis es también cuestionada, la sospecha sobre ella es tan fuerte que lo único a imitar es la palabra en metamorfosis, configurando una "realidad" desdoblada e impregnada en el reflejo de una semejanza.^{xxv}

3.2.1 La reflexión ficcional del creador o la reflexión del creador ficcional.

La *Mise en Abyme* adquiere una función retórica, una forma de persuasión que atrapa y seduce en esta serie de búsquedas infinitas, de naturaleza diversa. Desde aquella que realiza un escritor en torno a un modelo textual del narrador que pretende contar algo, hasta la que cifra el motivo argumental. De aquí que nos encontremos con el tema primigenio de la ficción sobre la creación animada por el mito de la primera pareja, de aquí se conectan imágenes: de una isla paradisíaca perdida en algún lugar, o un viaje al centro de la tierra o el rescate de la esposa muerta; toda búsqueda en *Eurídice* es el abismo de los reflejos librescos. Para jugar infinitamente el juego de la creación se crea singularmente la estructura metaficcional, existe la tentación del lector/autor incrédulo, o arriesgado de dejarse caer en ese abismo, de permanecer en una circularidad infinita que sólo busca una autodefinition imaginaria, es decir, de una representación no de sí, sino de su imagen. La intertextualidad funciona para dar cuenta del pensamiento literario que le pertenece a la literatura –aquí los reflejos proyectados en el abismo, adquieren función y valor adicional, al servir como un elemento que indica al lector una posible interpretación guiada sobre la imagen del acto de narrar, como una forma de encontrar el hilo de Ariadna.

Julieta Campos afirma que fue gracias a la ebullición de la modernidad artística retomada en los años cincuenta del siglo veinte lo que provocó en Latinoamérica una “explosión imaginativa” que reinventó la soberanía, o más bien, reconceptualizó a todo el

continente. Pero la imaginación a la que acudieron algunos dependería de la conciencia de cómo representar, cómo re- clamar, significar, o construir algo que paradójicamente ya estaba dicho, ya estaba plasmado y conceptualizado en el arte. Teniendo en cuenta que éste era un juego sobre las palabras dichas o metalenguajes se participa de lo que Valery (año) llamara la función re: la partícula que rige los verbos re-pensar, re-leer, re [volver a] ver, re [volver a] oír, reconocer, recontar y así sucesivamente. Esta función “re” implica que no hay origen, que todo comienzo es artificial –arbitrario fingido–, y que todo se lleva a cabo en la reanudación y en el retorno de la *repetición intensiva*. (Rey, 1991:54). Y es precisamente en este punto de incertidumbres estéticas o al contrario, de lucidez ante “ya todo está dicho”, donde comenzara la aventura generacional o el particular viaje escritural de Campos; sus textos en los años sesentas y setentas son parte de esta re-invencción que resulta no ser sólo un rasgo identitario sino también el convencimiento formal correspondiente a un dejo de solipsismo literario, cuando principalmente se colocaría en tela de juicio el mismo acto de narrar.

En el momento que el reflejo de lago infinito de la creación es aludido, la diégesis se trasforma en “...enunciado que cita a otro enunciado y por eso es un rasgo de código metalingüístico...” (Dällenbach, 1977:34) La búsqueda es inacabable si todo lo nombrado se convierte y parte de un metalenguaje; el autor y el lector se encuentra ante lo mismo repetido, expresado reiterado y creado pero dentro de la misma diégesis. Este recurso al

consistir en la reiteración de la escritura se vuelve una herramienta metaoperativa asociada también con el aspecto gerundial^{xxvi} del escritor, este aspecto justifica lo inaprensible de la obra, ya que si el lector se detiene por un instante, observa que dentro de la novela que está leyendo hay un personaje que está escribiendo una novela que lleva el mismo nombre que la sostenida por el supuesto lector; la sensación de abismo ahora se transfiere al afuera del texto: la pérdida y al mismo tiempo la búsqueda, crecen para encontrar una razón de ser.

El miedo de perder nuevamente a Eurídice consiste precisamente en el miedo de encontrar a Eurídice, esta contradicción instauro el instante en donde una historia que está a punto de concretizarse encuentra su sentido en la paradoja. Orfeo debe liberar a Eurídice para recomenzar *ad infinitum* la búsqueda por lo inaprensible, por la inmensa saciedad de la melancolía, de la pérdida, recordando el mito. El cual no puede repetirse pero sí abstraerse a partir del juego simbólico al que el lenguaje literario responde, reflejándose de tal manera en el propio mito escritural o del poeta mismo en la ulterior dinámica de la (auto) representación que no puede concebirse fuera de la figura autorial y de su réplica. Dentro de la diégesis hay una máquina que crea imágenes desde las cavernas del sueño, es “...una máquina engendrada por el mismo deseo que engendraba, para Orfeo, la imagen de Eurídice emergiendo de las tinieblas del Hades...” (Campos, 1979:122). La salida resulta ser no la cosa sino el simulacro, es sólo un holograma de ella misma que debe continuar siendo tan inaprensible como la misma Eurídice para poder seguir ese otro relato que se convierte en el

juego de la partícula “re”: perderla y encontrarla para seguir jugando con la propia imagen.

El texto, a partir del título, se “sabe” invadido por la figura de Eurídice, la figura sería la cosa, esa que se teme perder a sabiendas de su virtualidad. No obstante que esté ausente vuelve a presentificarse en cada nueva búsqueda. Al interpretar el texto a partir de la contradicción, la figura se libera de la afirmación para poder leerse de otra forma. ¿Podría leerse esta historia no sólo desde el sordo trabajo de las palabras – en la ausencia de la cosa, sino desde otro tema como puede ser el amor? El amor reiterado es también mito de creación, y como hemos adelantado, éste es uno de los motivos que con frecuencia inician las historias de Julieta Campos. Pensamos que vuelve a tener importancia es porque al igual que *Dos años de Vacaciones* de Verne, *Eurídice* es una historia de amor postergada también al infinito, como toda buena historia de amor. Lo interesante es cómo tanto en *Eurídice* como en la obra de Verne, el placer consiste precisamente en la postergación, pues (se dice) cuando se consuma el amor, el deseo se gasta y el éxtasis se desvanece en medio de los incisivos cuerpos. El alargamiento del padecimiento por la ausencia se convierte en el placer de la búsqueda interminable, mintiéndose en un estado de peregrinación donde la travesía es en sí el placer y el amor se convierte en deseo y eterna búsqueda, como la escritura que busca nuevamente ser relatada, veamos: Julio Verne navega en un barco llamado *Coralie* en busca de un collar de coral para su prima Caroline, los homónimos juegan como la travesía de la búsqueda de sí; comienza con este viaje, ante el amor jamás

contado, con esa historia que siempre fue postergada, pero jamás realizada, con lo prohibido y al mismo tiempo inalcanzable postergado hasta el infinito. El placer del arte consiste precisamente en lo inconcretizable o impreciso de sí en la razón de Eurídice o del mito Órfico, en el deseo persistente de una idea, de un pretexto por demás estético y literario que como mito también ha viajado en el peregrinar de los escritores literarios reflejando las múltiples voces, textos y pretextos como a continuación se expone.

3.2.2 Entre el reflejo intersubjetivo y el reflejo narcisista.

La distancia de las múltiples imágenes a las que una nueva apariencia nos ha llevado, literaria y sógnicamente hablando, introduce (y es introducida por) una polifonía de voces al calce, y a la vez centrada, por los meandros de un itinerario estratégico que por principio es metaoperativo. El viaje necesariamente parte aquí de la representación de un naufragio escritural; frente a este aislamiento, se termina dando cuenta de los otros “yo^{es}” inmersos en el sujeto. Los ecos estéticos o las voces, y las imágenes (Eco y Narciso) se convierten en referencias entrecruzadas que no sólo dan sentido a la isla en boga, también se resemantizan una y otra vez las otras, como las islas de Verne y Defoe, ellas son los significantes que pierden su (auto)referente en esta dispersión que permite crear nuevamente la posibilidad de otra isla. Bajo este tenor consideremos opiniones de teóricos enfrentados con estos escenarios, Todorov propone que el:

“reconstituir el sistema de un texto individual no quiere decir aislarlo de todos los demás textos o buscar su originalidad irreductible. La unidad del texto es funcional, no etimológica; las alusiones a otros textos, las aportaciones de todas clases forman parte integrante de él. Por el contrario, debemos negarnos a todo esfuerzo por reemplazar el texto presente por otro texto, que pretende ser más auténtico, cualquiera que sea el sistema de traducción (psicoanálisis, marxismo, ésta o aquella concepción filosófica) utilizado para pasar del uno al otro. El texto es múltiple, nunca es otro texto.”^{xxvii} (Todorov, 1971:13)

Eurídice es este texto intersubjetivo de la escritura de autora y de la literatura en sí. Al convertirse en su propio universo resurge como voz y como imagen plenas de pasiones, de deseos y emergencias donde el tópic principal es su propia concepción. Consideramos que la *mise en abyme* expresa el mito del doble al proyectar la imagen del espejo que se glosa en

la obra. La estructura de *Eurídice* es peculiar debido a su complejidad narrativa, a las alusiones intertextuales que se hacen continuamente en medio de los múltiples niveles discursivos, a la manifestación metaliteraria revelada, todo lleva al lector a descifrar la gran alegoría de supuestos textuales y discursivos, que es la literatura. Nombres, novelas, lugares, pinturas, historias y parejas, conforman a la imagen ideal, a la imagen en transformación, dentro de la trama que presenta un mecanismo por el cual la artista muestra y capta el narcisismo que conmueve su estructura, dando cuenta a través de la voz de este ser preso entre lo imaginario especular y el surgimiento de lo simbólico^{xxviii}.

Tal pareciese que a través de las consecutivas écfrasis^{xxix} plasmadas en el texto estuviésemos ante un cuadro: *El seductor* de Magritte, donde no se sabe dónde inicia, o dónde termina el agua y el barco, dónde las olas están en el mar y también reflejadas en las velas, siendo la única realidad el infinito del cielo y las nubes que contrastan los destellos de su propio reflejo. “Es pensar en el arte como el cielo que se nos viene encima...”.

(Rampérez, 2004:27)

“Lo que enmarca la ventana no es el cielo y punto sino un cielo de Magritte. Las nubes geométricas, horizontales, son largos panes franceses. Desde la puerta, una manzana roja colocada sobre un libro constituye otro plano más próximo al que se sobrepone al de las nubes...” (Campos, 1979: 63)

Los límites aparentemente indefinidos, están enmarcados en la apertura e inmensidad del mar; al igual que las fronteras de la escritura, el interés en diversas pinturas o cuadros específicos cobran la misma relevancia que los relatos que aluden a la isla. Es en este punto

donde Magritte cobra importancia, pues tiene otras implicaciones directas con el sistema de representación. Michel Foucault (1968) partió de la pintura de Magritte, a propósito del problema de la representación, de la diferencia entre similitud y semejanza, quien “escucha inescuchando el ruido analógico de las cosas”. El *como sí* literario empalma con el pictórico cuando se perfila con la intencionalidad textual a través de un conjunto de imágenes discursivas expresadas en la novela, tal intención apunta a la producción de un estatuto estético en donde se empatan la referencia “plástica” (que implica la semejanza) y la referencia lingüística (que la incluye) sin indicar la subordinación de lo uno sobre lo otro. Aludir a este texto de Foucault es además idóneo cuando se habla de representación, porque el interés del filósofo historiador comienza con la pregunta de por qué Magritte no se conforma con la duda hiperrealista, a partir de la imagen también le añade al cuadro su negación: *C'est ne pas a pipe*.

3.2.3 La promesa de la pareja dentro de la ficción.

“Amar ¿No lo sabías?

Es un privilegio, una libertad...”

Campos, *El Miedo de Perder a Euridice*

El viaje siempre (re) comienza en la fragua del primer relato, del *mythos* alegorizado en la pregunta: ¿Quieres que te lo cuente otra vez? Es lo que Sherezade sugería todas las noches para mantenerse con vida, entre el juego de la pretendida inocencia o en el de su pérdida; del quedar atrapado por la palabra o la lucha por vivir. Es verdad que todos los textos son uno mismo, todos se construyen de otros que se reflejan en otros y a la vez inciden en uno. Pero, ¿qué escribir cuando todo ya está escrito, en qué consiste la innovación de un concepto, una idea, la construcción del espacio, tiempo, personaje o una historia. Julieta Campos en *Euridice* se enfrenta a la misma obra: deconstruye y (re)construye. Qué más decir sobre el amor, si ya hay tantas historias que terminan siendo todas y una a la vez; cómo seguir hablando del arte dentro del arte: poesía o narrativa, si ya se ha dicho tanto; cómo hablar de manera importante de viajes allende la mar o dentro de sí mismo si desde los griegos forman parte angular de la literatura. Mas escuchemos nuevamente la historia que habla de un yo, que promete a un tú contar una historia de amor, esa historia que es todas a la vez, como hablar de la tierra, del mar, del continente o el contenido, en una misma obra. Cuando el lector tiene un acercamiento con la obra, se encuentra ante un constante ir y venir de otros textos que hablan sobre el mismo tema; al mismo tiempo, éstos modifican y son modificados

por *Eurídice*. El efecto, al encontrar en la diégesis una zona de textualidades que refieren el tópico de una isla, se amplía y refracta lo enunciado provocando así un reflejo especular entre obras, hechos ficcionales y la inclusión del relato en sí mismo. La intertextualidad, primera percepción lectora, es el *modus operandi* y a la vez propuesta teórica y estética que sirve para modificar dialógicamente a todas las obras invocadas. El constante diálogo entre múltiples relatos abre senderos de interpretación y análisis en los que una voz interna e intersubjetiva, conversa incesablemente con la propia obra de Campos. En ese intercambio está el deseo de encontrar el significado de todos los objetos, seres y palabras, que coexisten discursivamente en la misma obra.

Eurídice vive la promesa de la pareja ideal, que bien puede ser Hamlet y Ofelia, Penélope y Ulises, Dafnis y Chloe o cualquier otro tipo de pareja amorosa mistificada en un *él* y una *ella*, la promesa guía la lectura hacia varias vertientes ficcionales, ante el enamoramiento narcisista que se busca a sí mismo, pero también ante el recuento literario e histórico de uno de los tópicos literarios por excelencia: el amor y la pareja. Tal señal se presenta sutilmente desde otra propuesta, lo incierto del narrador y el nombre de *Albertine* – quien es pareja del narrador – y quizás mera remembranza de un personaje de Proust, se transforma en algo más que una mera argucia mental.

La mención del deseo de contar un sueño que se materializa, y que éste se convierta en un espejismo, concita la imagen de la pareja esperada, de la Venus que surge dulcemente del

mar, ella es la isla intacta emanando luz propia, ella expande otro tipo de significado al hablar de *Mise en abyme*. El considerar la imagen de Afrodita emergiendo adulta y virgen del mar en la pintura *El Nacimiento de Venus* de Botticelli como un paradigma renacentista, renueva aquí, no sólo otra figura de Venus, sino la propia idea de recreación femenina en y una nueva novela. Posteriormente el relato mismo (y esto es artilugio de la *Mise en Abyme*), se instaura en una figuralidad conveniente, ellos –narrador y Albertine – son creador y creación, dentro de otra pareja que los ha creado y así sucesivamente. Su mirada, movimientos, sueños y pensamientos se entrelazan, se recuerdan y reflejan al mismo tiempo; la pareja es así un espejo también en medio del paraíso exprofeso recreado a partir de un recuerdo análogo, pictórico y literario en donde la sugerencia proviene de las huellas mnémicas que Proust incluyó como reflexión en su poética.

Repitamos la imagen del narrador y de esta renovada Albertine: “ambos quedaron dentro del agua y sus manos se acercaron mientras se miraban y se descubrían idénticos, como un espejo frente a otro espejo.”(Campos, 1979:15). La representación especular forja alianzas con esas otras parejas que igualmente se refractan. En la obra, la especularidad o refracción se representa a través de las imágenes y voces de los cuerpos en las miradas de los personajes que se replican en la pareja que se mira idéntica renaciendo en medio del deseo, del agua en un lago, de la lluvia, de la contenida en un vaso en una mesa cualquiera de cierto jardín, el agua que llena y satura el espacio, y se reconvierte en esa mirada cristalina en la que

el sujeto se refleja y se encuentra a sí mismo, como bien se enuncia a continuación “...gruesas gotas de lluvia licuaron el aire hasta que todo se saturó alrededor de ellos y la banca flotó en el agua y los pies de ambos quedaron dentro del agua y sus manos se acercaron mientras se miraban y se descubrían idénticos como un espejo frente a otro espejo...” (Campos 1979:15) El agua, clásico símbolo de nacimiento y vida, se convierte en el medio para alterar el espacio convencional no sólo de esta novela puesto que siempre aparece como motivo sustancial en toda su narrativa, la saturación de este elemento aquí, hace que la pareja que está sentada en medio de un parque viaje a la orilla de la isla, logre fundirse en uno y que la imagen misma se funda en un solo movimiento; y una vez más, al igual que *El Seductor* de Magritte volvemos a describir para explicar cómo la figura y el fondo se convierten en el mismo objeto, donde el barco y la mar son idénticos pues no hay un límite establecido. Las olas que conforman el horizonte también saturan a las velas; las nubes en el cielo son lo único que, aparentemente, dan forma a la figura en el fondo, aunque estén conformadas por el mismo elemento, el agua, y sean parte de lo mismo.

Y así como el agua refleja a la pareja, entre ellos se refleja el uno con otro, en el reflejo de una lágrima o en un largo beso, quizás el deseado por Narciso, en donde “...movimientos ansiosos, una risa extemporánea, un rostro masculino que se repite en un rostro de mujer y a la inversa, de modo que es imposible saber cuál es el reflejo del otro...” (Campos, 1979:64) La imagen parece ser idéntica, entre él y ella no hay diferencias, sus rostros, miradas, cuerpos

y sentimientos se conjugan; ya no estamos ante *Los Amantes* de Magritte donde la pareja aparece con los rostros cubiertos, él y ella, se besan apasionadamente aunque sus miradas y sus labios no tengan ningún contacto, porque ya sabemos de esas representaciones amorosas entre las parejas que entonces el pintor cubre para volverlas a descubrir ante la mirada intrigada del receptor.

La referencia del personaje reflejado en el agua o la propia idea de especularidad, nos lleva al mito de Narciso que una vez más reaparece en todos los lenguajes artísticos y en el psicoanálisis. Aunque existen varias versiones del mismo, una de ellas asegura que él, enamorado de su hermana gemela, sale al bosque en su búsqueda. Sin embargo, con lo único que se encuentra es con su bello reflejo dibujado en un lago, la pasión por el otro que es él mismo lo lleva a perderse en su propia mirada, en su propio ser, e ilusionado en encontrar a su hermana idéntica muere ensimismado. Otra versión asegura que Eco, al ver la belleza física de Narciso se enamora perdidamente de él, pero, condenada por la celosa Hera, la hace repetir sólo las últimas palabras que le dijeran, por lo tanto cuando intenta hablar con Narciso sólo corea sus palabras, y éste al ver la situación se burla; ella se esconde en la más recóndita cueva para llorar su desgracia, desde entonces nadie ha vuelto a verla, su cuerpo se desintegró hasta volverse aire, por esa razón es posible escuchar en una cueva nuestras propias palabras. La caprichosa Hera al ver la desgracia de Eco, castiga entonces a Narciso llevándolo a una obsesiva y ensimismada muerte en la búsqueda de sí mismo.

Si nos centráramos en el amor como motivo central, diferentes interpretaciones entrarían en juego desde el concepto ya no trágico sino melodramático, como asienta la postura de Rougemont en *El Amor y Occidente* (2001). Para este autor el amor es interpretado como dolor, asegura que en occidente sólo se puede amar a través de las pasiones y el sufrimiento, tanto físico como emocional. Afirma que muchas veces el amor se confunde con la pasión sin olvidar que esta palabra proviene de la raíz *pathos* que significa: afección, énfasis o enfermedad; y que diferentes vocablos del español contemporáneo tienen la misma procedencia como: antipático, patología o patético; las cuales recurrentemente refieren a una dolencia o malestar. Ahora bien, si analizamos el papel del autor como ese ser padeciente del acto escritural o del proceso de creación, es posible encontrar un punto en común precisamente en el dolor, con esa necesidad incontrolable que genera adicción, placer y sufrimiento al mismo tiempo. Sin olvidar el efecto de la contemplación, que en ambos actos focalizan al objeto del deseo, que bien puede ser la misma obra de arte o la persona amada. La creación es otro punto en común entre ambos tópicos pues el mismo deseo que produce al amor, nos lleva a la producción literaria y al rompimiento de los límites entre la concretización de la idea y la puesta en escena escritural. Según Rougemont un amor correspondido es sinónimo de un amor desgraciado, en occidente el sufrimiento y las pasiones que éste desata, son la base de un amor verdadero, al igual que en la literatura se necesita un final trágico e inesperado para poder satisfacer a la imaginación, él considera que

“El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental. Y el amor que no es recíproco no es considerado un verdadero amor...” (54), es en este punto donde la paradoja ya no sobre el arte sino sobre el amor se presenta pues al tener que ser correspondido, obligatoriamente debe ser desdichado, de lo contrario no se conceptualiza como amor, puede ser fraternidad o compasión, mas nunca acompañamiento de la pasión física.

Posiblemente la alianza entre los símbolos: agua y espejo como elementos totalitarios, tienen relación con la muerte de Narciso, pues al contemplarse en el lago, se envuelve en lo que realmente siempre fue: una imagen reflejada. Como ya se ha mencionado el agua ha sido un elemento básico en la poética de Campos, un ejemplo son los estudios que Fallon (2006) hace al respecto en el ensayo titulado *Julieta Campos Repeating Island*; en el cual argumenta que, contrario a los análisis anteriores y críticas sobre Campos,^{xxx} el tema principal de su poética es el agua. También es necesario recordar la frase de Eráclito citada en *Muerte por Agua*: “Para las almas la muerte consiste en volverse agua...” (Campos, 1965). Como base de su investigación, Fallon nos recuerda el verdadero poder que este elemento tiene, al ser base de la vida y poder desintegrar rocas en el tiempo, por ejemplo. La recurrencia del elemento en casi todas las novelas de Campos y en sus cuentos, sugiere al ensayo como un género que tiende a ser más que un resumen biográfico y bibliográfico de su obra^{xxxii}, pues continuamente hace relaciones sociopolíticas con su país natal, dejando que el motivo del agua sea un elemento referencial de Cuba^{xxxii}

3.2.4 El desdoblamiento especular del espacio ficcional.

Monsieur N. sentado en un café escribiendo el borrador de *Eurídice*, al tiempo que está leyendo *Dos años de vacaciones* e imaginando una isla (debido a la mancha de café en una servilleta) ya ingresa no sólo al primer aspecto gerundial del que hablamos antes, también él está siendo leído por nosotros y por ende su figura ficcional ya es de segundo grado; fijemos nosotros la mirada en él cuando cree mirar una isla imaginaria, en ella vislumbra a la pareja, y ésta a otra que se interna en un laberinto abismal que parece no tener final o salida; el café donde se encuentra *Monsieur N.* leyendo o escribiendo es *El Palacio de Minos*, es el café en dónde se desarrolla la concepción de la escritura mítica, único inicio y fin del relato en espera la pregunta provocadora: ¿Quieres que te lo cuente otra vez? Merodeando así la imagen de Scherezade que anacrónicamente cuenta para no morir el mito del Minotauro.

El nombre del lugar siempre es recurrente, la historia de éste es contada y entretrejida con un deseo, una fotografía es la imagen del único recuerdo y la alusión mitológica es indispensable^{xxxiii}, el Minotauro del laberinto que no tiene salida se instaura de manera analógica a la estructura de la novela. Teseo es quien puede vencer al monstruo, es el único que puede salir pero guiado con el hilo de Ariadna; alegóricamente el escritor logra descifrar el origen, el inicio y el fin, con la condición de ficcionalizarse en la *Mise en Abyme* con el hilo del lector ¿O viceversa?

La narración no sólo se centra en las acciones de los actores, trata de alargar el tiempo en otra pareja reflejante: alguien que busca, otro que no encuentra. La trama de la novela vuelve a renacer del mito y de la fantasía, va y viene, se encuentra inmersa en el pensamiento y continuamente se pierde en el camino, pero luego se vuelve a la narración que finge ser la principal, vuelve a hablar sobre la isla, la pareja, la lectura, de Verne y sus vacaciones, dándole ese ritmo a la narrativa del “desocupado lector” cervantesco. El juego es entrar y salir de múltiples lecturas, cada una es el hilo de Ariadna, la cuerda del Quijote, incluso la guía de Beatrice.

En medio del reflejo especular, existe un ensanchamiento y profundización del relato principal y del espacio creado, la superposición de obras crea la sensación de multiplicación hacia un vacío que parece sin fin. Es decir, ya no sólo nos encontramos ante una “*reduplicación interior*” o ante una obra dentro de la obra, como la historia del término, sino que ahora las obras:

“...se van deslizando hasta volcarse una dentro de la otra, tergiversando las huellas, confundiendo a los autores, introduciéndonos en un espacio ambidiestro donde el principio de identidad se ve atacado. El espejo-espía, no estriba tanto en integrar una realidad exterior en la novela como en anular la antítesis de lo interior y lo exterior en la obra, sino en anular la oscilación entre ambos campos. Haciendo fronteras, límites, entre el interior y el exterior entre lo ficticio y lo real...” (Dällenbach: 1977:45)

Es evidente que la *Mise en Abyme* como una estructura que funciona como espéculo, refracta la imagen de la imagen denotada entre los reflejos de diferentes interpretaciones o temas. Hablamos de la mistificación del acto escritural, la búsqueda de una estructura

interna, la autonomía y la vida propia del texto, el diálogo interior y exterior existente entre *Eurídice* y otras obras referentes a los mismos tópicos. De esta forma la estructura especular es réplica de un “*blasón o espejo*” donde lo primordial es “*meter al novelista en la novela*” es representar escribiendo a alguien que escribe. La realidad ficcional es lo que importa, se vuelca en un espacio donde la reflexión de múltiples imágenes convergen, convirtiéndose en un lugar en donde los “...juegos de perspectivas [que] proliferan y fascinan...” (Campos, 1973:15). Los signos se resemantizan, se producen, y otra vez se entrelazan matizándose, en “el prisma de imágenes [...] que se repiten obsesivamente, se traslapan los espacios, se vuelven simultáneos los tiempos en una seductora circularidad y se desplaza al infinito” (Campos, 1979:15). La multiplicidad y la simultaneidad que se representa en este tipo de ficciones actúan como medio para que la realidad prevalezca o sea sustituida y se produzca, al surgir como referencia del propio texto literario; Salvador Elizondo aseguraba en *El Hipogeo Secreto*: “sólo la ficción garantiza la supervivencia de la realidad que empieza a ser cuando deviene un hecho narrado”. (Elizondo citado en Campos, 1973: 24)

La creación del tiempo y del espacio literario se pone en escena dentro de la novela que se está leyendo. Una jerarquización plausible es: personajes/símbolos o continentes, tiempo del mito, espacio en la novela y espacio literario. En un instante, en la simultaneidad, o el instante que predicara Elizondo, es posible ver a una pareja sentada en un café, en un parque, es otoño y el viento atraviesa la tarde, crea una atmósfera melancólica convirtiendo

la nostalgia en el tema de este espacio, es o puede ser cualquier pareja, Yocasta y Edipo, Boudelaire y Jeanne Duval, Fausto y Margarita, Borges y Matilde, Calisto y Melibea, Romeo y Julieta, Kafka y Milena, Orfeo y Eurídice. Después la narración se vuelca al mismo lugar, el tiempo ha transcurrido ahora es verano, la misma pareja, el mismo observador repite el instante una y otra vez a través del tiempo así “...la escena volverá a empezar tantas veces como sea necesario...”. (Campos, 1979:18)

Las imágenes son evocadas de manera sintagmática, al igual que a las que hace referencia; cada cual sugiere el encadenamiento y al mismo tiempo una evolución interna, pues tienen una relación intrínseca al cubrir y crear nuevos significados. Por ejemplo, al hacer una alusión a la pintura de *Piranesi* donde tres dimensiones coexisten, los pasadizos, galerías, escaleras y puertas que no llevan a ningún lado, todas ellas forman parte del espacio arquitectónico de la novela y de su misma retórica, al igual que lo hace Elizondo en *El Hipogeo Secreto*, donde toda la ciudad de manera tridimensional es construida a través del trazo arquitectónico que el mismo título alegoriza. La saturación de intensidades, de claroscuros que llenan el continente de la imagen de manera velada, se encuentran tras un telón de *maître Patelin* donde las líneas son más finas cuando el blanco reina sobre una imagen contrastante; corroboramos la creación de un espacio tridimensional que no lleva a ninguna parte en medio de dos diferentes alusiones: la cartografía pintada de la ciudad que está en constante transformación y la alusión directa a una obra extradiegética.

Los espacios cambian continuamente a voluntad de las diferentes alusiones, a partir de la *ekfrasis*, dijimos, se engarza el todo con el sólo referente nominal; las pinturas compiten a su vez con las imágenes de lugares, también a partir de la nominación; en este vaivén de analogías, los espacios reúnen las palabras y las cosas, todas acceden a la simultaneidad temporal: se puede pasar del cielo de Pátzcuaro en México a cualquier bosque Alemán o simplemente estar frente a un cielo onírico que puede ser cualquiera “Han salido de Morelia hace diez minutos y ya transitan una carretera alemana saturada por la respiración de bosques muy antiguos pintados por Durero...” (Campos, 1979:29) dos lugares lejanos en el tiempo, en el espacio y en la realidad, se reúnen dentro de la trama, son contrapuestos y se convierten en uno al fusionarse; los límites son trasgredidos para recrear una nueva imagen una zona de confluencias ficcionales. Esta nueva zona imaginaria e imaginada es la que se ofrece a la mirada; el paisaje ya no se muestra en su realidad referencial (Pátzcuaro), sino a través de la evocación de un paisaje pictórico que al sobreponerse a la mirada condensa la saturación antes descrita: habría que subrayar que la superposición refracta sin anular ninguna de las dos figuras. El propio hacer expuesto de la *Mise en Abyme* se señala aquí, no sólo como actuación sino también como arte y destreza.

Las imágenes crecen sintagmáticamente en una constante descripción *catakrésica*, la yuxtaposición sugiere un ensanchamiento de significados como si se tratara de un espejo que tiene en frente movimientos con cadencia propia. De igual forma, la mirada está centrada en

el otro que ve, que se crea a través del sujeto inmerso en sí mismo pero que se van aumentando en tanto son características adjetivas; en este caso podemos observarlo en la subordinación de la oración anterior asimilada por la nueva, al igual que la obra en transformación por medio del intertexto. El reflejo del otro, repetimos, está presente, abismado como reflejo del anterior duplicados ambos hasta el infinito en “Espejos excesivos maniáticos, proliferantes, que multiplicarán muchas veces los gestos y jugarán con la fantasía de otras presencias de testigos que imitarán los gestos de otros testigos, que imitarán los gestos de otros testigos...”. (Campos, 1979: 37-38)

Algo similar sucede en otros ámbitos artísticos donde la inclusión de lo “meta operativo” ha sido estudiado y sobre todo practicado, en cine, por ejemplo, o incluso como una corriente alterna a la mercadotecnia se han experimentando nuevas formas de representación. Directores fílmicos como Godard, Fellini, Jonze o Kaufman, han realizado películas donde el tema principal es la creación y puesta en escena de la obra que estamos viendo, mostrando el proceso, sobre todo intelectual, que se necesita para ponerla en marcha, un narrador dentro de la trama nos muestra cuál ha sido el proceso de escritura de la obra que se presenta dentro de sí misma, todo lo que gira alrededor de escribir y, además, la acción se lleva a cabo, de manera paralela.

3.2.4.1 El desdoblamiento especular del narrador al narratario.

En *Eurídice* la lectura/escritura/lectura aparece acotada, debido a que se entrelaza con la descripción múltiples narradores, quien lee resulta ser también autor de la obra que tenemos en las manos y al mismo tiempo duplica a un segundo narrador que lo observa leyendo. El espacio y el tiempo sufren un desdoblamiento interior y simultáneo: al reflejarse o al contrastarse. Hay que tener claro que si la *Mise en Abyme*, es "...todo espejo interno en que refleja un conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa." (Dällenbach, 1977:49) los elementos todos que conforman a la obra, sufren esta reduplicación interna, ya son imágenes dentro de imágenes. Al centrarnos en el islario intertextual, corroboramos que las otras obras sufren una transformación igual porque ingresamos a una nueva diégesis. Cada una es posible reproducirla, ensayarla o crear nueva, porque ya se han originando en imágenes.

Lo narrado se encuentra entre espejos y se multiplica, quien enuncia se convierte en una imagen alusiva. De esta forma se juega con la elección de cada componente de la obra en transformación, teniendo en cuenta que el lector extradiegético está en medio de ambas descripciones, de las múltiples lecturas intertextuales, y de su propia lectura; un ejemplo lo encontramos en el siguiente fragmento:

El hombre que lee *Dos años de vacaciones* fuma lentamente, como si esperara algo o esperara a alguien. A lo lejos, mientras tanto, la isla es una faja oscura, una sombra azulada en el horizonte. La rodean gruesas nubes como Adán cuando Dios Padre le trasmite el soplo de la vida en el fresco de Miguel Ángel..." (Campos, 1979:21)

Nuestra vida era como la de una isla recién nacida...
Hölderlin

Y así puede ser, cualquier isla real o imaginaria, política o ficcional, creada por la naturaleza o por el hombre; ya sea Cuba o Chapultepec, Central Park o Creta, cumplen una función en la trama: el contextualizar en un espacio alusivo a un paraíso que simbolice el principio del viaje de Adán y Eva; es interesante mencionar el papel que juegan las citas en la diégesis. En la referencia anterior, una proposición de Hölderlin es aludida para hablar sobre la concepción de la vida, de una isla y metafóricamente sobre la creación de la misma obra. Ambas lecturas están puestas en escena; sin embargo, no se funden en una, no es *Eurídice* y otras obras, sino las obras de otros autores se reconvierten, resignifican, se metaforsean, porque han abordado el tema pero inciden en la nueva obra en donde pueden resurgir al infinito, una muestra de este movimiento lo encontramos en el siguiente fragmento: "...el sueño de Julio Verne cuando, vistiendo la piel y la levita de Aronax se deja retratar por Riou para la edición Hetzel de Veinte mil leguas de viaje submarino," (Campos, 1979:57)

La travesía más profunda de la *Mise en Abyme* se simboliza y refiere aquí por las islas/textos dentro de la trama de este otro texto, hay 47 citas de diferentes autores clásicos y contemporáneos cuyo tópico es la isla. Veremos entonces, en el siguiente apartado, que la intertextualidad funciona como la veracidad reflejada del pensamiento literario y de la asimilación de otras obras. "Daniel Defoe lo inventa y Verne le procura descendencia" (Campos, 1979:24)

3.2.5 El desdoblamiento memorioso y la utopía.

La utopía para Campos consiste en el hecho de delimitar muy bien las áreas de interés que siempre tuvo en mente. Por una parte la obsesión por el destino, el recuerdo, la memoria, el sabor a sal y mar que siempre inundó a su obra, simplemente no conjugaba con la realidad vivida en ese momento. La utopía consiste precisamente en esto, en ese mundo aparte que nos crea el arte, en esa perfección que engloba al mundo propio, convirtiéndolo en un escape y al mismo tiempo en una realidad palpable, en ese lugar donde todo es posible, donde todo cabe, el presente, el pasado y el ser se conjugan para recordar nostálgicamente sólo ese olor a mar.

Eurídice nos atrapa desde el título, sumergido en lo escrito, en lo omitido, en un sentimiento o quizás en el concepto de la misma noción de utopía; la coherencia existente entre los tópicos: miedo, isla, pareja y escritura, se conjugan bajo el tema que guía a la lectura: el deseo. *Dos años de Vacaciones* es la obra de Verne presentada como hipotexto^{xxxiv} cuando el narrador cuenta la historia de un lector de ésta, él se encuentra sentado en la orilla de un café viendo a los quince niños que naufragan en una isla desierta. El aislamiento o el descanso obliga a leer a Verne como un palimpsesto que guarda múltiples lecturas invisibles, la página se divide y trasforma a lo largo de la narración, varias historias son contadas al mismo tiempo, por una parte del lado derecho nos encontramos con la pareja, su travesía y caída al abismo de la otredad; de lado izquierdo

con margen ancho, está el hipertexto, la línea de *Monsieur N* quien habla del mismo discurso, de la lectura, del amor apasionado y del naufragio que lo tiene aislado en un país, disidente de su lengua, de su ser.

Finalmente, al margen de estas líneas están las citas que crean el mar de la lectura, todas se refieren a la isla, a sus murmullos o a su creación. Al respecto Noé Jitrik asegura: “decir que el deseo engendra al relato, es decir que engendra a la utopía, que es decir que engendra a la isla” (Jitrik, 1987:154), es crear al texto y su manera de decir, de hacer, por debajo de lo que se enuncia. Continuamente, en todo lo que llamamos espacio ficcional, nos encontramos ante el tema de la utopía y sus reverberaciones puesto que al hablar de pareja, de isla, miedo y escritura, es frecuente encontrarnos ante este escenario, como la misma Campos asegura: “El discurso del amor es utópico y el discurso de la utopía es apasionado...” (36).

El neologismo acuñado desde Tomás Moro es retomado por el crítico yugoslavo Darko Suvin, quien propone una resemantización al definirlo como un género literario. Si se recuerda el significado que Moro le dio al término, o más bien cómo ha sido reconceptualizado o reinterpretado a lo largo de su historia, se identifica con “sociedades ideales imaginarias”; no existiendo una diferencia clara entre “estado o sociedad” o entre la utopía y varias imágenes ideales de otros mundos que normalmente se insinúan con matices de proveniencia religiosa, no obstante la premisa de la utopía “laica” pueda ser considerada

con diversas variantes del paraíso bíblico, en especial cuando se habla de islas bienaventuradas o de los paraísos terrenales.

El historiador Bloch observa, ante la utopía de Moro que “...se ha explicado una estructura anhelada, una estructura racional que ya no posee certezas milenarias de esperanza, pero sí postula la posibilidad de lograrse mediante sus propias fuerzas, sin apoyo o intervención alguna”. (Suvin, 1984:71) cabe mencionar que dicha imagen se sitúa en este mundo, aunque la utopía sea *otro mundo*. Por lo cual se puede considerar un producto literario, una imagen o una descripción de un mundo imaginario (Suvin, 1984:72). Ahora bien, si se concibe la obra literaria como un mundo que crea su propia utopía, es lógico asegurar que este discurso debe estar delimitado en su propia completud, por lo tanto puede ser un lugar aislado y puede describirse como un valle, una huerta, un planeta, un desierto, una época temporal o, bien, una isla; tópico que obligadamente nos lleva al pretexto e inicio de *Eurídice*, a la creación de ese lugar original e imaginario que revela el proceso de su mismo origen; así, desde el comienzo del libro, el narrador nos sugiere y seduce ante el surgimiento de un mundo propio: “Escribe para conjurar, volviéndolo palabras, un recuerdo inoportuno: Hay ciertas tardes melancólicas cuando parece que el mundo está...” (Campos, 1979:101).

La idea de isla nos hace imaginar, al héroe del viaje maravilloso y en sí, al viaje imaginario, tan pretérito como misma la literatura, utopías ambos que traen consigo

idealizaciones de civilizaciones perfectas, felicidad terrenal, misterios como el mismo paraíso, o como la isla que *Monsieur N* accidentalmente confunde con una mancha de café en una servilleta, en *El Palacio de Minos* lugar tan irreal, tan efímero como las propias míticas islas que se aluden continuamente al margen de la diégesis. La isla creada y descrita en medio de la blancura árida de una servilleta o cuando, al finalizar la obra se nos presenta un *Post-Scriptum*:

... Una tarde, sin saber que todo ha terminado, que la historia ha concluido, que la obra en la que actuaba ya no está en cartelera, *Monsieur N*. llega como siempre a El Palacio de Minos y se encuentra:

1) un anuncio que advierte: CERRADO POR REFORMAS-PRÓXIMA REAPERTURA

2) El local sellado y clausurado (los sellos aluden al expendio y consumo de lotos sagrados de Kenya)

3) Un terreno baldío, sin huellas de demolición, derrumbe o incendio.

Si 1) o 2) corre, en un arranque de decisión, a comprar un boleto para visitar la Isla de Coral...

Si 3) después de una breve turbación entra, como todos los días... abre el cuaderno negro que ostenta en enormes letras su función borrador y escribe: la tierra dista mucho de estar terminada... (Campos, 1979:167)

Las posibilidades y la apertura de escenarios nuevamente están presentes, la elección de un final también se pone a consideración, se puede continuar dentro del pacto ficcional pues si se elige la opción uno o dos el narrador nunca salió de esa realidad y sólo estamos ante opciones de la continuación. Pero si elegimos la tres la autoconciencia de una pretensión ficcional se elide, pero se sabe que está ahí. ¿Se tiene conciencia de que todo es irreal? O en cada momento del pasado se continúa simulando hasta el infinito.

La creación nuevamente ronda a la escritura, para esto será necesario hablar hasta la saciedad de la pareja, hablar de un escritor o hablar de una isla que surge de la nada en mitad del mar; "...la isla de Rodas no emergía aún por encima de las olas, sino que permanecía escondida en los abismos del mar... Píndaro." Oculta en la inmensidad o en la libertad del mar, la isla no es más que una proyección del deseo a satisfacer, aunque no deja de ser un lugar en el mapa, un sitio en la tierra propuesto para la producción que puede ser espontánea, pues de la aparente "nada" el autor comienza su obra. Si examinamos minuciosamente el significado de la palabra creación, múltiples acepciones se verán coludidas en nuestro tema en cuestión: la escritura. Sigamos, según la Real Academia de la Lengua Española, creación significa acto de criar o sacar Dios algo de la nada; de igual forma puede ser la acción de establecer, instruir o hacer a alguien lo que antes no era; si hablamos de un mundo, es el conjunto de todas las cosas creadas; pero si se trata de una obra se atañe más al ingenio, al arte laborioso que revela una gran inventiva, por estas razones es posible relacionar a la isla utópica con la creación.

El amor como tema que encierra a la isla, a la utopía y a la creación, se convierte en el espacio propicio para la concepción del deseo, es el paraíso recobrado que puede tener las mismas bienaventuranzas del original. La soledad es también parte del aislamiento de la creación, de la escritura, del deseo y del naufragio: "Era la negra, negra soledad de las islas, y allí, mujer de amor, me cogieron tus brazos. Pablo Neruda" (Campos, 1979:48). Si

incansablemente retomamos la definición del tema *Utopía* es obligatorio recordar que, al conceptualizarla como un género literario siempre será una construcción verbal, siempre será ficción, inclusive en las propuestas vetustas, se le consideraba un isla imaginaria. Jamás podría hablarse de una concretización de dicha idea, pues las definiciones identifican continuamente a la utopía con algo irreal, con una ficción. Voight citado en Suvin, asegura que las "...utopías [...] son imágenes ideales de otros mundos, cuya existencia o posibilidad no puede ser demostrada científicamente, y en los cuales simplemente creemos." (Suvin, 1984:68).

Al igual que el mismo discurso amoroso, la ficción o la idea de creación, la utopía se convierte así en una mera creación verbal, en un viaje imaginario creado en su mundo propio a partir de la pura voz y de su escucha. Según Sauvin, el mismo Julio Verne, es un autor que introdujo a la tradición literaria la ciencia ficción inventando el deseo del viaje maravilloso como lo indica el título general del conjunto de sus *novelas Viajes extraordinarios: Mundos conocidos y desconocidos o en obras en específico como: Viaje al Centro de la Tierra, De la Tierra a la Luna, 20 000 Leguas de Viaje Submarino, La isla misteriosa o El Clíper de las Nubes*, lugares donde la promesa del Adán eterno se logra concretizar en diferentes espacios. Para Verne el mar era un tema recurrente, en él encontraba profundidad y libertad, Suvin asegura que en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, conviven el escapismo y la subversión representados en la libertad del mar:

“El mundo, por así decirlo, comenzó en el mar. ¡Quién sabe si no será en el mar donde termine! En ese mar tenemos la tranquilidad suprema. El mar no pertenece a los tiranos. En la superficie aún pueden ejercer sus derechos inicuos luchando, destruyéndose entre sí, permitiéndose todo tipo de horror conocido en tierra. Pero a treinta pies por debajo de la superficie su poder cesa, sus influencias mueren, su dominio desaparece. Ah, señor mío, ¡es necesario vivir, pero dentro del océano! ¡Sólo en él se es independiente! ¡Allí no reconozco amo ninguno! ¡en él soy libre!” (Verne, 1869:49)

En esta cita existen varios elementos que vale la pena resaltar: por una parte está la utopía, su clara concepción y la representación de este ideal en el mar; por otra nos encontramos ante la creación, inicio y posible fin de este mundo cerrado. La libertad del mar se convierte en esa proyección del deseo que atrapa al mismo autor, las islas o el desesperado contacto con una “realidad”, “el mar no es más que otro espejismo del desierto, una alucinación de jinetes cegados por la blancura fascinante de la arena...” (Campos, 1979:56), abriendo así un hueco más a la *Mise en Abyme* donde la nada puede estar representada por la apertura y fertilidad del mar o por lo extenso y cambiante del desierto. También es posible hablar de una distopía contrastada con el mundo marino, los tiranos son los responsables del horror conocido en tierra; mas en el universo propio, creado por sí mismo, esos poderes se desvanecen y la libertad absoluta e independencia del ser se explayan. Al igual que en una isla desierta, alejada de todo contacto humano, el mundo perfecto y utópico toma lugar.

Como mil veces se ha mencionado, puede ser una isla soñada o imaginada, sólo basta con ensimismarse para crearla, habitarla o extinguirla, como le sucede a la pareja que *Monsieur N.* observa en medio de muros de agua: “La pareja se extingue cuando uno de los

dos empieza a soñar otra isla.” (Campos, 1979:54) e inclusive él mismo no sabe en qué momento llega; la creación, la isla, la pareja, aparece en medio de la nada y repentinamente el tiempo y el espacio se transforman; la pareja está en una isla desierta, en cualquier parque o en la mesa de enfrente tomando cócteles helados. No tenemos más que mirar a *Monsieur N.* en uno de sus intentos por denominarla: ¿falansterio? acaso. De igual forma, toda la obra está dedicada a la memoria de Charles Fourier quien es conocido por los sociólogos como un pensador utópico^{xxxv}. En este punto existe una dicotomía entre la concepción literaria, por una parte puramente estética y por otra parte social; posiblemente la obra está dedicada a la memoria de Fourier por la utopía ahora o entonces social, como pensaba o deseaba Moro, Campanella y Bacon, conocidos renacentistas en una constante búsqueda del mejoramiento social.

Si está dedicada a Fourier, es acaso para recordar a la utopía como parte de una sociedad perfecta, pues su propuesta era crear sociedades independientes en medio de un contexto capitalista, aislar a un grupo de familias para concretizar a su utopía, haciendo a ese grupo en específico independiente, en medio del mar del capitalismo. Desde este punto de vista una isla puede ser entonces ese lugar paradisíaco que, paradójicamente, nunca se puede alcanzar.

Otro punto que puede resultar importante, es el recordar que Campos distingue muy claramente las diferencias entre la estética y las cuestiones sociales que literariamente se

pueden acarrear, para ella el límite está muy bien establecido, un ejemplo lo podemos ver en su obra titulada *¿Qué hacemos con los pobres?*, donde hace un recuento de la historia de tópicos en diferentes épocas. Posiblemente la utopía para Campos consista tan sólo en el hecho de delimitar muy bien las áreas de interés que siempre tuvo en mente. Por una parte la obsesión por el destino, el recuerdo, la memoria, el sabor a sal y mar que siempre inundó a su obra, simplemente no conjugaba con la realidad vivida en ese momento ante el México presente, con la pobreza y marginación social que percibió en Tabasco. La utopía empero es ese mundo aparte que nos crea el arte, esa perfección que engloba al mundo propio, convirtiéndolo en un escape; en ese lugar donde todo es posible, donde todo cabe, el presente, el pasado y el ser se conjugan para recordar nostálgicamente sólo ese olor a mar. Puede sonar utópico o ambicioso el tratar de plasmar el qué literario en trescientas cuartillas. Al fondo del abismo toda imagen significativa redundaba en un anhelado *Aleph*, donde toda la memoria, y la vida pudiese concentrarse para denotar una sola cuestión: un origen de la obra o de su proceso escritural.

En medio de esta dicotomía social y literaria, la memoria juega un papel primordial, ya que es casi imposible mencionar la palabra literatura sin que vengan a la mente los temas: tiempo y memoria, ésta es entendida como "...una construcción, una resignificación de experiencias personales o sociales que al verse en actos de memoria, legitima

imágenes y huellas de aquellos eventos pasados permanentes en la conciencia... (Castillo, 2008)

El pasado reflejado se convierte en una ilusión óptica, donde los significantes se entrelazan y confunden, donde el otro ya sea personaje, obra, reflejo del sujeto, autor o espacio, aparecen difuminados en la misma diégesis; el recuerdo va creando así una imagen “virtual” que se legitima en cada refracción, en cada alusión. El reflejo se modifica por el olvido, preponderando lo que aparentemente tiene mayor trascendencia, y creando así una imagen “utópica” del pasado.

La cuestión principal en este punto, es considerar la relación existente entre dos tópicos tan aparentemente disímiles, por una parte estamos ante la utopía y toda la carga semántica que anteriormente se ha propuesto sobre el tema; mas por otra la memoria y sus reverberaciones, tanto estéticas como emotivas y sociales, surgen en medio de la concepción de la misma obra. Como se ha mencionado el tema conserva relación con la llamada estructura en abismo y al mismo tiempo con la intertextualidad, pues por una parte el reflejo de la imagen abismada se puede tergiversar con el paso de la memoria. Y por otra el hecho de recordar fragmentos de otras obras inmersas en la propia, ya sea consciente o inconscientemente, sujeta tanto al autor como al lector, a un acto de memoria.

Posiblemente la memoria también está implícita en el hecho del querer abarcar todo, es casi imposible recordar en su totalidad un acto, una secuencia de imágenes, una obra o un pequeño instante. Campos nuevamente intenta hacer recuento de ese itinerario, personal y colectivo que sumerge a su obra, el tema es la isla y trata de recapitular a todas las islas existentes en la literatura, a todas las alusiones al mar o la misma creación. Sin embargo, es imposible enumerar canónicamente a cada isla, así como definirla o preponderar la importancia que tienen dentro de la diégesis. El recuerdo y la obsesión por aprehenderlo se convierte en un tema recurrente, nos encontramos nuevamente ante *Funes el Memorioso* en la retención de cada segundo pasado. Tratando que la totalidad embriague a cada segundo del ser, reconstruyendo y haciendo su propio código de la realidad, cuestionándola y resignificándola al mismo tiempo, Funes tenía en una sola vida la memoria de toda la humanidad, recordaba cada instante cada hoja de cada árbol tenía su propio nombre porque era única e irrepetible, a él "...le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez." (Borges, 1942:55) Sólo él podía dar cuenta del paso del tiempo en su propio cuerpo, concentrando a toda la memoria de la humanidad en un solo código, en una sola mente obsesionado por el instante, por lo inalterable, por lo inamovible y paradójicamente inaprensible de un segundo. Otra perspectiva se puede vislumbrar pues Funes al poder recordar fotográficamente cada

instante de la realidad guardaba una imagen de cada cuadro, toda la memoria del mundo podía estar guardada en su mente, pero realmente él no podía entrelazar imágenes, es decir, no era capaz de conjugarlas para construir, tenía la capacidad de recordar, mas no de conjugar y así se cicló en una obsesiva recapitulación de imágenes hasta sobrecargar su mente. Funes posiblemente hoy sería diagnosticado como Sauvage: un tipo de autismo en el que las personas por un daño en el sistema nervioso pueden recordar cada instante o aprehender una imagen para plasmarla en papel, pero no pueden ser artistas o científicos porque el conocimiento almacenado en su memoria no se conecta y cada hecho permanece aislado. Es como si todas las citas de Campos estuvieran al margen del texto simplemente por tener en común el tema de la isla o como si todas las citas realizadas en la obra estuvieran distribuidas en la diégesis sin una conexión, aparentemente no es posible relacionar a Píndaro con Boudelaire, mas la genialidad de la escritora consiste precisamente en conectar estos intertextos para poder deconstruir el devenir literario, para poder hacer investigación, producción de conocimiento.

Es interesante cómo el recuerdo también puede configurarse como alegoría del abismo especular, en el recuerdo del recuerdo se encuentra tergiversado e inmanente, siendo al mismo tiempo sólo algo tan intangible como la misma idea que se está esbozando, como la escritura que se está llevando a cabo, que se está trazando en ese mismo instante. La reproducción es casi instantánea, pareciera que de memoria está implícita en la imagen

repetida hasta el infinito, la cuestión es si es la misma u otra que puede estar parcialmente representada.

La memoria literaria se encuentra presente en cada tópico debido a que si hablamos de metaliteratura, *Mise en Abyme* y de intertextualidad, se atañe obligadamente a una alusión. Cuando se habla del primer tema obligatoriamente las lecturas previas, escritura del mundo y producción previa, resaltan en el proceso metaoperativo de la escritura, como se ha argumentado en el capítulo correspondiente al tema. Por otra parte al tocar la disposición escritural de la *Mise en Abyme* nos encontramos ante el reflejo del otro transformado por el espejo reflector del acto creativo, la lectura y la escritura se encuentran así presentadas en lo infinito de la aprehensión de un instante, sobre todo si habla del momento de la creación y lo que éste implica. Por lo tanto la relación entre la memoria literaria y la intertextualidad, resulta estar implícita en los tópicos anteriormente expuestos, pues si nos encontramos ante la promesa de una puesta en escena, de una pretendida historia a contar, es obligatorio entonces aludir a las lecturas que han formado parte de la creación, que han tocado al mismo tema desde diferentes perspectivas o funcionan como un pretexto escritural para volver al tema principal, la obra y su proceso de creación.

3.3 Intertextualidad, de donde partimos es a donde llegamos: la isla entre islas, la cartografía de sus travesías.

Los escritores todos, tras caer en el laberinto de la autoexplicación, obligatoriamente dan cuenta de su propia imagen representada en la o en las obras que ha tomado como modelo para su propia escritura; es decir, no sólo se enfrentan al hecho de plasmar su propia imagen en el acto escritural, sino también hacen una introspección al ver los ideales de cada aspecto de la obra de arte literaria. Buscan desesperadamente entre sus lecturas y en su escritura, un modelo de narrador, de personaje, de espacio ideal, y en sí de literatura, los preceptos sobre representación y de literariedad son puestos en tela de juicio, para poder escribir con base en ellos o despreocuparse manteniendo y preponderando una imagen, un sentimiento vueltos reflexión en la misma escritura.

El sujeto se reescribe, el yo se encuentra subordinado entre las diferentes imágenes, sean islas y travesías; en medio del viaje escritural, los objetos son transformados para decidir su puesta en escena. El autor se autoexplica por medio de la metaliteratura, la *Mise en Abyme*. La intertextualidad es acaso el reconocimiento primero o visible en la recepción de lectura, el que resulta una estructura que da cuenta del proceso escritural metaliterario, comprendemos que nos encontramos como lectores frente a la autora describiendo sus lecturas. *Eurídice* alude y atrapa a lo inenarrable, encierra mitologías, a la literatura de “aquello que se puede leer y que de alguna manera se integra con lo que se está siempre, escribiendo”. (Jitrik, 1991:152) Nos encontramos ahora y siempre con que los textos

literarios son una recitación de otros textos. Hablar de intertextualidad es pensar en la literatura, en el pensamiento literario y en el lector literario.

Sabemos que el signo se resemantiza, la palabra cambia de significados, pues en el momento en el que se plasma en una hoja en blanco, todo forma parte de un lenguaje literario que está siendo despragmatizado para reconvertirse en signo literario. La escritura parte del proceso ficcional, los objetos se vuelven un nuevo signo. La isla toma un nuevo significado, deja de ser la de Crusoe, Mark Twain, Golding, Shakespeare, Moro, Trakl o la de Lezama Lima, para convertirse en la de Campos, la apertura de los signos hace que los objetos tengan una nueva carga semántica y en el momento en el que se interpreta, ese objeto transformado se reformula.

El discurso acerca del sujeto a través de la *Mise en Abyme* representa sus tensiones, pero las instancias intertextuales en la disposición del espacio gráfico del texto forjan una suerte de imágenes que proveen al lector un reflejo instantáneo, a la vez que mediatizado de “otras islas” en el concierto de los relatos a ellas referidas puesto que su sola mención abre el horizonte hacia aquella que configuran una suma de lecturas. En tanto, estas otras “islas” ofrecen una posibilidad que toma la forma de un retorno de la demanda en la que la propia escritora se hace reconocer implicándose e implicándonos; no obstante, o por lo mismo, la misma configuración o lo que descuele sea el estatuto ficcional en donde el escritor persona sólo sea una imagen más. La intertextualidad ha cobrado más importancia al ser

parte de una referencia metaoperativa, el escritor retoma su papel como lector de un mundo real y como autor al mismo tiempo se reconoce y se identifica a partir del tópico tratado. Otras obras están presentes en la escena que se pretende reescribir, los caminos se tergiversan y confunden hasta lograr la asimilación y refracción de *Eurídice*, pues detrás de cada una de las islas citadas se encuentra una obra completa que es representada por un pequeño segmento, un todo se aísla y también da cuenta del proceso de escritura, de lectura, sección y disección. Un ejemplo lo tenemos en el siguiente fragmento como tal transfigurado en la página 121 del libro:

... la nave del Argonauta no
abordó jamás aquellas
costas... jamás enfilarán
hacia allí su proa vagabunda
los desgraciados compañeros
de Ulises ...
Horacio

Porque ¿para qué contar la estridencia extemporánea de un timbre telefónico que sobreviene justamente cuando...; o el recuerdo intruso de un aniversario que cae entre los dos como un meteorito, volviendo grieta la pequeña fisura en el mantel (...) contar la historia sería gritar en un espacio donde previamente se hubiera hecho el vacío...
(Campos, 1979:121)

En el texto anterior encontramos dos citas que inciden directamente en la diégesis de la obra, en la primera Homero hace alusión al Mar Egeo como el espacio de donde surge una pequeña isla, y al mismo tiempo, porque está al calce, porque es imagen simultánea, surge la impaciencia del contar la propia historia de la isla a partir de la otra. Podemos corroborar que la intertextualidad no puede ser expuesta más objetivamente que en este tipo de citas. De igual forma una imagen de *Las mil y una noches* viene a colación al describir a la isla; la autora hace una comparación entre ambos textos para crear la idea de un barco,

comparándolo con un pez e imaginándolo como una isla en vela en medio del desierto. La incidencia de otras obras que funcionan como ejemplo de la forma en la que la autora da cuenta de sus propias lecturas y cómo las piensa, recuerda, selecciona y recrea en el texto que está en constante transformación: “...Furtivo acoplamiento de Pasifae con el bello toro enviado por Poseidón, contado por Virgilio en el libro VI de la *Envida*.” (Campos, 1979:120)

Consideremos a *Monsieur N* otra vez intentando determinarla y escribe, “isla: tiempo sin límite, isla: lugar de utopía, [...] isla: lugar abierto por todas partes y cerrado por todas partes. Isla: petit coin où les enfants vont jouer.^{xxxvi} Isla: Falansterio^{xxxvii}. Isla: todo laberinto lo es, pero todas las islas encierran un laberinto (?)” (Campos, 1979:34). La definición del signo se deconstruye para poder resemantizarse, de aquí se instituye su ambigüedad, su dogma arbitrario. Cuando la lectura nos concentra en esa eternizada imagen del texto de Verne: *Dos Años de Vacaciones*; tendremos que seguir avanzando en el Islario que resurge, mas la isla permanece en asociación libre, “...Isla: página en blanco. Isla: estado de ánimo. Isla: jardín de la tapicería de la Dama del Unicornio. Isla: pinos tropicales y jacintos de lagunas; venados majás, mantarrayas que emergen cerca de la playa atardecer. Creta: isla que encierra un laberinto, que encierra a un toro, que es Poseidón, que es el símbolo del mar, que es metáfora del tiempo, que conduce a los hombres a una muerte inexorable”. (Campos, 1979:62)

Monsieur N., ahora con nosotros como receptores, al encontrarse ante todas las lecturas posibles que refieren a la isla, encuentra su diario de viaje incompleto, él anhela tener en sus manos los dos islarios más bastos de la historia: el de *San Benedeto*^{xxviii} y el de *Thomaso Porcachi*. Los islarios comenzaron como rutas de viajes que tenían la finalidad de informar y más tarde de entretener con las aventuras de navegantes en del siglo XV y XVI. Las historias contadas en los islarios datan de viajes extraordinarios en búsqueda siempre del paraíso, quizás por eso *Monsieur N.* tras leer a Golding escribe un capítulo de su *Diario de Viaje* donde enuncia: “¿Se trata del último capítulo de una novela que empieza cuando San Balandrán busca la isla donde hubiera debido encontrarse el Paraíso...” (Campos, 1979:28) ¿Recordemos? que San Balandrán en sus viajes encuentra una isla donde todo los placeres paradisiacos podían ser satisfechos, pero él se encontraba en búsqueda de un paraíso donde el dolor, hambre o el tiempo no corrieran, como en los sueños de *Monsieur N.*

En cada infinito, la isla se torna en una imagen solipsista donde posiblemente, se añaden las demás y se construye así en el islario que en forma de libro está en nuestras manos. Al islario se le añaden más y más alusiones, reconvirtiéndose en una cartografía del deseo de continuar crear sin fin. Cientos de islas conforman a *Eurídice* la definen, la reconstruyen sólo para construirla, “Isla: De la Pasión, Aldabra y Galápagos, de Simbad; islas que tienen acceso en naves de encantamiento; islas: Canarias, Bahamas, Tenochtitlan,

Mozambique, Jamaica, Australia, Vancouver; islas de algas coralinas, anémonas, flores, estrellas, juncos acuáticos, donde pólipos proliferan...” (Campos, 1979:150) donde la vida y la creación proliferan para expresar la tensión y la pasión de esos otros fuera de sí que son buscados.

El siguiente fragmento es uno en el que podremos “acomodarnos”, proviene de lo expuesto gracias la alusión directa a una pintura de Goya, de una mujer que espera impacientemente una llamada, desde su postura –sentada- sólo parece pensar en la distancia y el tiempo que la han separado de un *él*, especula una y otra vez sobre el amor, la libertad y el privilegio de su confluencia; imagina, recrea y ordena la escena una y otra vez, él se encuentra al final del hilo telefónico, pero sólo es un pelele desganado, su silueta salta por los aires, sin cuerpo, sin voz, sin alma ni fuerzas para volver a ella, de pronto ambos se encuentran perdidos en una mirada. En este punto el pintor y la pintura análoga a Francisco de Goya cobra forma, paralelamente estamos ante él, escuchando:

Voz que dice los días que no se han visto. El tiempo que los separa. El espacio que los separa. Voz de ninguna parte. Sin facciones. Sin mirada. Sin cuerpo. Voz de pelele que de una maroma brinca al cielo apastelado. Un Goya para día de fiesta. Solo en la pared, frente a la ventana. Ciudad a colores, afuera: no en blanco y negro. Mujer bella modela conjunto de lino blanco, levantando auricular de teléfono blanco ... superficies negras de Knoll... (Campos, 1979:84)

En la referencia de la imagen y en la interpretación, la palabra “apastelada” da la sensación de una mezcla aleatoria de colores, los cuales son plasmados uno sobre el otro para introducir nuevos matices sin definir o más bien, delimitar a ningún color; los tonos se

van entretejiendo imitando los matices de la naturaleza. Siguiendo una de las opiniones de Barthes, cuando nos hace recordar que texto quiere decir tejido, ese "...velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido, -esa textura..." (Barthes, 1973:104) consideramos esta forma y delimitación detrás de cada trazo, persiguen la confluencia de voces que dan forma a una tela nueva.

De igual forma, se hace alusión a otras obras de Goya como: *La Gallina Ciega*, *El Quitasol* y *El Pelele*, pues no sólo se menciona una serie de pinturas de este autor, sino que la descripción inmediata del personaje femenino nos recuerda dichas pinturas. La descripción se centra en una mirada hacia la pared de enfrente, en la imagen de una mujer posando frente al autor, en un espejo que refracta nuevamente su mirada; ella espera impaciente una llamada, que él vuelva, pero el deseo jamás llega a ser realidad. Lo interesante en este punto, es cómo la alusión a una pintura como *El Quitasol*, hace que se vaya concretizando la imagen de *ella*^{xxxix}; como ya se ha argumentado, es una característica de las obras de la Modernidad que la descripción pase a segundo plano, por lo que los nombres de los personajes o características específicas de ellos no están ponderados. En cambio una autora como Campos inserta la alusión a una pintura, a una palabra o el apellido de algún inventor como *Knoll*, para recontextualizar y crear una imagen visual. A partir de ese momento, al pensar en la protagonista de la imagen, Goya vuelve la joven del

quitasol, mira al lector junto a un lino blanco, mas tratando de responder a la llamada de un auricular blanco, resemantizando al personaje, y creando una relación entre *ella* y el modelo retomado de dicho autor. Otro ejemplo más de cómo otro texto influye y complementa a la diégesis lo encontramos en la siguiente cita:

...la pálida luna	Descubrirán mirando el cielo negrísimo, que el alcohol dulzón es infinita
navegando entre jirones	y dulcemente mareante y que la luna, patinada como un pergamino
de rasgadas nubes...	antiguo en el interminable hueco de la noche, es otra isla... (Campos,
Mark Twain, <i>Diario de</i>	1979:26)
<i>Adán y Eva</i>	

Aquí Mark Twain no es sólo aludido en el paratexto, sino la imagen que él crea en *Diario de Adán y Eva* funciona también como reflejo del espacio donde se desarrolla la narración, el cielo es un mar donde la luna es otra isla que navega en medio de un desierto azul; las imágenes aparecen desdobladas pues el mar y la noche no tienen principio ni fin, lo mismo que se puede ver en el cielo está representado en la tierra como una isla, mas no es idéntica al igual las obras que son trastocadas por la intertextualidad.

Lo mismo sucede con alusiones a lugares que en realidad existen como Pont Neuf o Place Dauphine, o los jardines de Chapultepec, donde además de sugerir una mención directa a lugares específicos en las ciudades, también imaginamos la imagen completa: el movimiento de dichos espacios, las luces, la caída de las hojas de los árboles del parque o la gente que pasa, forman parte la nueva imagen. Así el lector se encuentra abismado ante este laberinto de alusiones, parece ser un viaje de imágenes: objetos, nombres, sonidos y

colores que cambian a cada instante. Cada camino que toma la diégesis permite crear un espacio nuevo, por medio de nombres, citas, epígrafes y alusiones directas o indirectas, que aparecen en un lugar diferente; cada abrir y cerrar de ojos transforma el tiempo el espacio, el devenir inaprensible es imposible de detener, como analogía del cambio de cada segundo.

En un instante nos encontramos ante "... un tercer plano: una escenografía de volcanes nevados que pende sobre el horizonte. Las parejas recorren el lago de Chapultepec en bicicletas acuáticas..." (Campos, 1979:33) el escenario de la obra acotada está puesto, es *Eurídice de Monsieur N*. En cambio en la escritura de Campos, como imagen alterna de N, nos encontramos con la corrección de tal espacio, con la propuesta hipotética de la autora al enunciar: "La escena hubiera podido iniciarse, a la una de la tarde, un día de invierno..." (Campos, 1979:33). En la siguiente línea se da un contrastante entre los espacios y se deja atrás la discriminación de las imágenes que pudieron haber sido, a continuación se refiere a Central Park aludiendo a tonalidad de *La Tempestad* de Giogione, la historia de amor se encuentra oníricamente atrapada entre ambas obras, ya que: "...la irrealidad obstinada del espacio de la pareja y del espacio de Giogione es la misma." (Campos, 1979:33) "Pero hay más, como siempre, historias que interfieren. Y hay como ya dije, un hombre que dibuja una isla sinuosa sobre una servilleta..." (Campos, 1979:33-34) lo otro que entra en el pensamiento, que interfiere se encuentra aparentemente aislado de la historia del narrador quien una y otra vez trata de continuar recordándonos la promesa de contarnos algo.

3.3.1 El sujeto frente a la imagen textual.

¿Es la literatura una obsesión, un padecimiento, una neurosis? “Dentro, los cuerpos se buscan sin avidez. No hay nada que decir. Los gestos responden, con lentitud ceremonial, a otros gestos que responden con lentitud ceremonial, a otros gestos que responden. La secuencia crece con la precisión de un rito cuyos orígenes se hubieran olvidado...” (Campos, 1979:37) El sujeto se busca, está ya representado en el otro, él otro lo mira, lo hace hablar y lo hace repetirse dentro de sí mismo, las palabras sobran; el *yo* es trastocado por un tú reflejado.

Jacques Lacan, es considerado como un teórico freudiano que criticó continuamente a sus coetáneos, argumentando que ellos reducían el paradigma psicoanalítico; entre otras posturas reconstruye diferentes conceptos que en la actualidad continúan en constante transformación, básicamente porque no son fáciles de interpretar. El *Estadio del espejo* es una de las propuestas más importantes de Lacan al psicoanálisis, en ésta, muestra cómo el ser humano comienza desde la infancia a abrir su universo al mundo y por lo tanto al otro, a través de la identificación de su propio reflejo en un espejo; la cuestión es cómo dar cuenta del otro que habla, que vive dentro del ser y en la sociedad, gracias a la concepción transformada del *yo*.^{x1} En el proceso de la construcción del *yo* el otro se vuelve parte primordial, pues es él quien acepta la existencia y aprueba al sujeto; es decir, hay un diálogo entre ellos que busca constantemente aceptación.

Cuando la palabra se obsesiona por la misma palabra lo único que logra es caer en un círculo vicioso. Se encuentra atrapada en los mismos sonidos que la conforman, que la explican, y es prácticamente imposible descifrarla. Lacan en el *Seminario de La Carta Robada* en 1957, expresa cómo la comunicación se ve mermada por los múltiples significados que pueden existir, él sugiere que:

...la comunicación puede dar la impresión, en la que se detiene demasiado a menudo, de no comprender en su transmisión sino un solo sentido, como si el comentario lleno de significación con que lo hace concordar el que escucha, debiese, por quedar inadvertido para aquel que no escucha, considerarse como neutralizado... (Lacan, 1957:7)

El lenguaje se encuentra atrapado en un vaivén infinito de autoexplicaciones, busca continuamente una razón de ser, una manera de darle sentido a su misma emisión, y si no comunica completamente, el mensaje se queda ciclado en una reflexión intersubjetiva. Hay que tener en cuenta que para Lacan “*el lenguaje es el otro*” el otro transformado por medio del *yo* que refleja los deseos internos e inconcientes envueltos en el mismo acto del lenguaje y en el acto metadiscursivo que se pone en escena. Como se sabe existen diferentes voces que intervienen en el texto literarios dependiendo de las funciones que cumpla cada personaje. El diálogo va más allá de una simple enunciación, tomando en cuenta que para Lacan “...*el inconciente es el discurso del Otro...*” y si lo expresado es una repetición inconciente de otros discursos, ¿Quién es entonces el sujeto de la enunciación?. Según Beatriz Priel asegura “...el psicoanálisis se centra en los diálogos internos y simultáneos que toman lugar en los participantes...” el lenguaje se convierte en un ritornelo interpretado

en la famosa “sospecha” hermenéutica, las cuestiones que no son expresadas son sublimadas por medio de la misma obra de arte; así se focalizan los diálogos internos inconscientes. Es importante reconocer cómo en la novela de Campos, es posible identificar un desdoblamiento, así como una conciencia metadiscursiva *per se*.

El texto, la cultura y el hombre, se construyen por medio de las voces internas de la autora o el contexto, como Mijaíl Bajtin sugirió en el concepto de *dialogía*; el sujeto sufre así una transformación constante e inherente a la concepción del ser, del *yo* que escribe y se cuestiona; de esta manera se desdobra para recrearse por medio de la misma obra, multiplicando y abriendo significados. “*El significante es regresado al sujeto por el otro...*” creando un diálogo por medio de las obras, de las transformaciones que sufren entre ellas y en *Eurídice*, esto se puede ejemplificar de la siguiente forma:

“... la isla de Rodas no emergía aún por encima de las olas, sino que permanecía escondida en los abismos del mar...” Píndaro	Pero Abukir es, como todos los sitios de tierra firme, un lugar en el mapa y Rodas, como todas las islas, una proyección del deseo. Tres gaviotas, seducidas por el remolino de la estela rondan la popa. La travesía a Rodas no es propicia: un barquito de papel en el charco de lluvia tendría más estabilidad...(Campos, 1979:56)
---	---

En la cita se observa cómo una referencia extratextual, alejada en el tiempo y espacio, es actualizada por medio del nuevo relato, Píndaro se encuentra asimilado y a la vez aludido en la nueva diégesis. Por una parte se respeta al fragmento discursivo, mas por otra está inmerso, es absorbido por la trama y se juega con él, es como si la autora pidiera permiso para utilizar el nombre Rodas y transformarlo. De ese modo las relaciones internas del diálogo intrapersonal e interpersonal surgen asimiladas dentro la novela, la repetición de

elementos extratextuales funciona como un medio de pronunciamiento intersubjetivo que crea los significados y al mismo tiempo instauro la nueva obra.

Mijaíl Bajtin realizó una crítica a la teoría psicoanalista de S. Freud, sobre todo a la propuesta del inconsciente. Sin embargo, según Susan Stewart, Bajtin no realizó una lectura profunda sobre las propuestas freudianas, porque de ser así le hubiera sido más complicado el argumentar una postura contraria. En vez del concepto del inconsciente Bajtin postula la idea del habla de la siguiente forma:

El complejo aparato de las reacciones verbales funciona en todos sus aspectos fundamentales también cuando el sujeto no dice nada sobre sus experiencias, sino sólo las sobrelleva en sí mismo, puesto que, si es conciente de ellas, ocurre un proceso de habla interna, (“secretada”) (de hecho, después de todo pensamos y sentimos y deseamos con la ayuda de las palabras; sin el habla interna no llegaríamos a tener conciencia de nada dentro de nosotros mismos.) Este proceso de habla interna es tan material como el habla externa. (102)

Con base en lo anterior, se puede observar una estratificación entre el habla interna y la externa, pero Bajtin la subyuga al orden social. Si se considera que el habla interna está menos sujeta a la valoración social que el habla externa, el sujeto es quien asimila a la historia y a la naturaleza social de la palabra dentro de sí. Es decir, haciendo una analogía con cuestiones metaliterarias, la confluencia de diálogos internos corresponden más al acto escritural y los externos a “*los gritos en la calle*” por ejemplo. De ese modo, lo inconsciente se encontraría más en el diálogo interno y el discurso exterior, en lo expresado.

Ahora bien en *Eurídice* nos encontramos ante la clase de relato que por su dispersión ha requerido de un análisis tanto interior como exterior, donde las referencias y

metarreferencias se convierten en objeto reflejado y reflejante; la intertextualidad, mediante los diálogos, o crea una ilusión del afuera, o realmente permite el ingreso de ese exterior con la intención de manifestar la cercanía y la distancia, o sólo la propia obsesión de un escritor si reconsideramos qué tan verosímil es el ingreso del afuera. La configuración intertextual de nuestra novela indica que es necesario mirar hacia fuera, hacia otras islas, para comprender de dónde y cómo resurge la propia, la interdicción y la autorización es simultánea, ya que se permite recrear lo propio a partir de la invención de los otros. El diálogo literario siempre es intertextual: entre lo interno y lo externo emana en la novela-isla de la autora, ésta es una advocación a la comprensión, a la propia, quizás; en donde se trata de avizorar al mismo tiempo el paso de la experiencia, y esa experiencia no puede mostrarse en un discurso continuo, sino fragmentado, como la vida misma. La escritura fragmentaria de la vida se sabe desde siempre, mas fue practicada a conciencia en las postrimerías estructuralistas (Sartre, Blanchot, Barthes) cuando la Historia con mayúscula mostraba asimismo los fragmentos de diferentes épocas, y que sólo la forma narrativa creaba la ilusión de continuidad. Tal estructura y característica permite considerar las funciones retóricas de la repetición frente a los cortes y el silencio en donde la frase, el argumento, la idea se interrumpe en cualquier momento, quizás sea una instancia la afirmación de Lacan: "...El hecho de que el mensaje sea retransmitido, nos asegura de algo que no es absolutamente obvio: a saber, que pertenece indudablemente a la dimensión del lenguaje..." (6)

preponderando la idea de la búsqueda meta-lingüística, literaria, discursiva, narrativa- que trata de autoexplicarse.

La sugerencia lacaniana puede funcionar precisamente bajo este precepto, mas ya pensada no como texto literario sino como el texto que resulta de la relación psicoanalista-paciente: entre el corte de la sesión es muy importante la retransmisión, pues el paciente se queda ante un silencio o hiato que necesita simbolizar(se). Tiene que dársele un sentido y reinterpretarse, analizar lo que dijo u omitió, para encontrar en su mismo discurso su autoconciencia poniendo de manifiesto el vínculo de significantes.

Lo irónico de ese supuesto es que si el hombre se definiese sólo por el habla, puesto que al hablar y escribir movilizamos estructuras internas del *yo*, nos toparíamos con lo inacabado del lenguaje, por ende, el sujeto también lo será. La obra de Campos en esta perspectiva sobre la autoexplicación, provoca que el final de la novela sea el inicio de la misma, ya que, además, las otras escrituras plenas de significantes se encuentran en este periplo al formar parte de un puro continente de invocaciones.

Las memorias, también especulares, también invocadas, enmarcan al texto al recrearlo, la imagen supuestamente primigenia está también atrapada en la búsqueda que la contiene; esta complejidad estructural se convierte en algo más que un pretexto que potencia o retiene al relato en sí mismo. Según una nominada Julieta Campos, quien es conciente de la complejidad estructural del riesgo interpretativo que demanda este continuo ir y venir lúdico

del signo y por lo mismo de la creación poética, no tiene más remedio que afincar la intertextualidad a través de la *Mise en Abyme* dentro de la serie de asertos metaficcionales al “incorporar al texto la distancia de muchas miradas y convocar la presencia de un lector o espectador copartícipe, sin dejar de introducir la de alguien ¿yo? – que se mira en el acto de narrar –.”(Campos, 1997:16).

La escritura de Campos vuelve a ser el *locus* central, proceso de creación, una imagen volcada en la repetición interior, pero asumida y significada a través de un “gran” significante. El autor enajenado en sí mismo como dijese Hutcheon, repite una y otra vez el solipsismo en busca de un diseño original, a sabiendas de que no hay un primer escritor en la historia de la diégesis ni en la misma literatura, como el autor implícito asegura una y otra vez en *Eurídice*:

Como en la vida, hay que perseguir el diseño principal, que tiende a perderse entre infinidad de diseños secundarios. Pero ¿hay un diseño maestro? Estábamos, o estaban ellos, a punto de entrar al túnel del amor. Veamos. Al insinuarse en el texto el túnel del amor empezó a dibujarse en la página blanca un laberinto. Vuelvo al punto en que se prometía contar la historia de una pareja... (Campos, 1979:50).

La cercanía de un narrador en primera persona, aquí en plural y en singular, permite la alusión lúdica de la autora jugando como narrador y narratario, como autor y lector implícitos; cuando se trata de continuar la trama, el enunciador vira hacia la obra a manera de recapitulación, un –*veamos* (tú y yo) incita a repensar lo que a continuación sigue; la imagen va así cobrando vida en la página en blanco, todo es pintado con palabras y cobra forma al plasmarse en una hoja. Un juego de imágenes cobra sentido cuando se parte

nuevamente de una pareja en una feria, que bien a bien es una pareja de náufragos, quienes buscan desesperadamente amarse y crear.

La narración debe encontrar sus propios escollos para pretextar el tipo de avance fragmentario, la historia de la pareja pasa al fondo para que otra pase al primero, se omite una descripción de ellos, de su espacio, de sus acciones para confrontar nuevamente que los espacios diegéticos establecen sus directrices temporales. La imagen de la pareja se diluye para concentrarse en la imagen de una escritora hablando sobre sí misma: “empiezo en medio de la historia y luego retrocedo al instante en que se constituye el espacio imaginario, cuando *Monsieur N.* dibuja una isla sinuosa en una servilleta blanca.” (Campos, 1979: 50-51) Un personaje otro debe evocar el espacio a crear, uno que permanezca en su aparente anonimato, *Monsieur N.* inventa que crea a la isla y ahí la atmósfera de los amantes cobra vida nuevamente, mas no es el primer narrador quien crea este lugar, nuevamente los lectores estamos conscientes de que el mundo ficcional es simplemente eso, ficción repetible, itinerante, iterativa en su frecuencia, el narrador debe serlo también ya que “todos somos náufragos que soñamos islas...” (Campos, 1979:51).

Dentro de la especularidad paralizada en imágenes hay piezas suplementarias, algo se desborda porque siempre existirá la presencia de otra imagen en transformación dentro de la propia. El fenómeno de la intertextualidad como bien lo asentó Julia Kristeva, aquí recitada por Dällenbach aseguraba que: “... todo texto es una máquina de hacer resonar a otros textos

y de entretejer comunicaciones transversales. Es decir, la *Mise en Abyme* puede ser un resumen intertextual, un enunciado que cita a otro enunciado y por eso es un rasgo de código metalingüístico.” (Dällenbach, 1977:47) La importancia de los estudios de Kristeva frente al acto intertextual lo concentran como el hecho implícito dentro de la literatura, y aunque ciertamente siempre ha existido la presencia del intertexto, es hasta el momento en que se nombra cuando se identifica como parte de la literariedad, de sus crisis, y de su presencia como código metalingüístico al tornar la mirada a la creación con un lenguaje que se representa y autodefine al mismo tiempo.

La distancia de las múltiples imágenes a las que introduce la polifonía enunciativa se centra en el itinerario estructural y estratégicamente metaoperativo. Especularmente se refleja una obra que se vuelca hacia la búsqueda o ideal de una primera isla. El viaje del naufragio escritural nos lleva a las imágenes construidas, principalmente, por Verne y a Defoe, a esta ilusión de aislamiento necesario para la creación que termina dando cuenta de los otros inmersos *yo* (es) en el sujeto. Los “ecos” (Eco) y los “narcisos” (Narciso), imaginativos y subjetivos, se convierten en referencias entrecruzadas que se resemantizan una y otra vez para ser escuchados y reflejados: los significantes pierden su referente único y esta dispersión permite crear nuevamente la posibilidad de otro referente referido y referible.

En *Eurídice* es posible condensar este “eco” y este “narciso” por medio de la intertextualidad, escuchamos y miramos, como lectores nos encontramos atrapados o coludidos ante una constante búsqueda de deseos inconcientes, de simbolismos y significados transformados por medio de la representación de la diégesis, y cuando se pregunta por algún autor vicario, la misma obra nos lleva a la transformación interna que ha sufrido por la intervención de las otras obras que han sido parte del proceso escritural para decirnos que no hay tal. De este modo nos encontramos nuevamente ante la repetición de lo externo dentro de la obra en transformación; así existe una marcada compulsión a la repetición, en palabras de Lacan al “...*automatismo de repetición.*”

Sin embargo, dándole crédito a la intertextualidad, no sólo hay intromisión sin reflexión, suponemos que hay un acercamiento del *otro* que se enmarca y es utilizado para un *yo*. Otro y un yo escritor: ¿Qué es un autor?

4. Conclusiones

4.1 El desdoblamiento infinito en el acto de la representación

Isla-agua-vida-origen, surgen como tópicos recurrentes, como mitos de la creación. En esta novela Julieta Campos da nuevamente voz a las situaciones, intuiciones y lecturas por medio de narradores que se desentienden de las identificaciones únicas de los personajes, teniendo en cuenta que el papel de éstos es constituir un plano de descripción para “mirar” desde diversos puntos la realización de los actos. La literatura contemporánea, sobre todo desde la modernidad, ha tendido a deslindar la figura del personaje para ubicarlo como narrador; Roland Barthes aseguraba en la etapa estructuralista que hay novelas en donde no hay personajes como lo constata en *Drame* de Sollers, quien “desecha enteramente a la persona en provecho del lenguaje” (Barthes, 1974:33). Este tipo de literatura es la que indica la recreación de novelas como la estudiada, un texto que quiere primero ser lenguaje y se focaliza en la explicación de las palabras por medio de metalenguajes, el sujeto literario es la creación del lenguaje. De igual forma la trama y la realidad ficcional en sí es cuestionada y recreada al mismo tiempo, por medio de la multiplicidad de imágenes que se trasforman al ser reduplicadas. Esto es relevante en estas obras metalingüísticas, metaficcionales y metaliterarias ya que al considerar la repetición de textos insertos, unos dentro de otros, aludidos, citados o plagiados, la nominación del personaje tendría sólo la misma categoría que la del objeto o del lugar, todos se asumen como texto repetible en donde la

individualidad del sujeto no existe; sin existencia fuera del lenguaje, el texto se vuelca infinito y el sujeto se pierde.

Podríamos elucubrar que *Eurídice*, al mostrar las islas-imágenes, no está lejos de una muestra de pura erudición, pero que tampoco lo está de ser una ironía acerca de un tipo de “biblioteca universal” convertido en islario, textos únicamente escritos por alguien. Una biblioteca, por analogía, podría ser la representación de todas las islas contenidas en otra más, una que sumara a todas y no sólo en la presencia también en la ausencia. Incluso en la exégesis, si pensamos el recurso de la *Mise en Abyeme* como una suerte de comentario y crítica. Esta forma de ver la creación como tal no sería inaudita, si esto es una ironía podría representarse como una nueva imagen de enciclopedia universal, una nueva alegoría del “orbis tertius”.

La representación del texto que se privilegia en vez del obsesivo “autor”, se convierte aquí en un “autor- problema de la creación”, ya que si la narrativa sustituye a la realidad y al sujeto en su individualidad, el autor ya no es más que un recitador de textos. Claro está que en el juego de lo literario, las preguntas no se agotan ¿Cuál y cómo es el proceso de la representación artística? ¿Qué es entonces primero, la idea o la imagen, el texto o el autor? Teniendo en cuenta la premisa aristotélica: “La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia”, Campos otorga a la imagen la primacía, posteriormente aparece la idea, lo cual implica que “la actividad estética precede a toda

actividad intelectual coherente” (Campos, 1973:15). Pero cómo identificar la particularidad de las imágenes o de las ideas si toda cita es citable.

Para poder hilar respuestas a perturbables preguntas, éstas y otras nos hicieron regresar a Campos desde su propia idea de novela: “Si el arte literario da una propuesta de mundo y al mismo tiempo un método de conocimiento, con su propio orden presupuesto, el universo ficcional se crea sólo dentro del universo, que se explica sólo mediante la obra”. Para la autora la novela funciona como un “ordenador” de mundo, ya que el caos, lo incontrolable e inaprensible de la realidad, cobra sentido solamente dentro de la obra. Otro problema surge al hablar de orden pues inmediatamente se le asocia con la idea de estructura, de una organización donde el mundo se entiende, se conceptualiza y resuelve. *Eurídice*^{xli} es una organización que no puede ser más que confluencia de textos, se llega a ella a través no de uno sino de los múltiples hilos que puedan llegar a converger, lo observamos en la multiplicidad de espacios y en el desdoblamiento del tiempo; cómo entender a este mundo en el que decenas de voces están tratando de ser escuchadas en el mismo instante, y entre todas cómo saber de dónde proviene la propia. En la realidad pulsante de la vida cotidiana se establece también la misma duda.

Los recuerdos en este juego de representar a la creación sobre un escenario novelístico en donde se conservan imágenes de sujetos-personajes- palabras, se formula una comunión que expresa una voz convertida en imagen que escribe y a quién se escribe: *El Miedo de*

Perder a Eurídice, es un obra de “...augurios, de deseos, de catástrofes, de tormentas y de naufragios, de noches y de islas. Como quien formula un exorcismo...”. (Campos, 1979:16)

Dentro de las vanguardias estéticas, literarias, históricas y culturales, más todo lo que busque e implique un cambio de perspectiva escritural y artística, se revela el peso de un pasado. Para poder deconstruir y construir cada tradición literaria es necesario conocer a fondo cada uno de los elementos que se cuestionan y proponen; el hablar de modernidad implica la experimentación propositiva de cada elemento literario posterior al problema del lenguaje, de las relaciones entre las palabras y las cosas, de la realidad, verdar, verosimilitud. Julieta Campos se posiciona precisamente en esta vicisitud en medio de una propuesta estética y una realidad que configurar, que vencer o recrear dentro de la misma obra. *Eurídice* sería también la pasión melancólica de una idea (la creación al descubierto), de un pasado (las obras que interceden) y de la utopía (la isla y Cuba), es la reunión de lo sensible y su diálogo con lo intelectual; es el pasado de los ismos que refractan una realidad ficcional, que recrean a la maquinaria de puesta en escena escritural.

Dentro del aislamiento, en medio de la profundidad del abismo eterno de la *Eurídice* que se desvanece o debe desaparecer, existe el reflejo que es el que permanece; posiblemente en la multiplicidad de las voces del pasado indetectables y efímeras en un crisol de incontables opciones con las que tiene la intención de contar una historia reiterada una y otra vez. No obstante aprehender a la imagen es imposible ya que cambia dentro de un

control esbozado por la nominación de otras figuras; la imagen se transforma en el momento que se trata de describir y de continuar con la trama. Las escenas se traslapan entre sí para renacer en otra historia que tienen el mismo objetivo: contar una escena de amor que naufraga de manera cíclica. La literatura resulta ser esa utopía que paradójicamente es una realidad potencial, cristalina, en medio de su invisibilidad nos presenta una hipótesis de mundo. Quizás Cuba es esa realidad indefinible que sólo en *La fuerza del destino* configura historiográfica y literariamente. Consideremos que el *Miedo de perder a Eurídice* presenta otra problemática basada en la obra y su deseo de imposible totalidad es lo que muestra este ideal, pues al hablar de todo y nada a la vez nos enfrentamos a lo heterogéneo del texto por medio de estas islas-textos. El autor al desnudo cuestiona la tarea teórica y crítica literaria, de igual forma propone y potencia su propuesta, mostrando su concepción literaria y toda la maquinaria que se echa a andar en el acto de la creación.

En la elaboración de este trabajo de investigación existieron las mismas vueltas, retrocesos y adelantos a los que nos conminó una estructura tan compleja. En un principio consideramos que el camino a seguir eran las bifurcaciones y caminos trazados por medio de la intertextualidad, pues al abrir el libro es obvio que el recuento de la lectura está en cada isla figurada en tinta; sin embargo, en una segunda mirada encontramos que la estructura abismada es la propuesta de refracción escritural, que puede mostrar escenarios, bisagras y detalles que una narrativa lineal difícilmente podría mostrar. La gran sorpresa es encontrar

que ambos caminos llevaban realmente a la operación interna de la obra en sí. La condición metaliteraria, la metaliteratura es el gran manto, el código que acunó a las dos propuestas anteriores (*mise en abyme* e intertextualidad). Nos enfrentamos cada día a la representación de la misma creación poniéndose al descubierto, mostrando sus elementos, razones y pasiones, miedos, incertidumbres y aciertos. La obra en sí resalta cada uno de las “elecciones” que toma un autor al momento de escribir y estructurar la propia codificación.; la pregunta comienza precisamente en el sujeto, en ese ser creador que posterga el deseo creacional con cada palabra en la escritura, que concretiza a la imagen paradójicamente inaprensible (al igual que *Eurídice*), que se ve reflejado en cada espejo reflejado a sí mismo hasta el infinito, precisamente en ese acto de representación.

La representación del mundo posible llega a un límite de conciencia a través del lenguaje, el sujeto construido queda atrapado por la nominación del reflejo narcisista, por el yo que escribe, que se refleja y que al mismo tiempo es nadie y todos a la vez, es o más bien son, las voces de una humanidad.

Al finalizar nos encontramos nuevamente ante la hoja en blanco, ante la posibilidad de ese *Post-Scriptum* que nos deja el narrador, lugar donde podemos elegir el volver a contar la historia infinitamente o recomenzar una y otra vez la misma puesta en escena, como Campos lo enuncia: “La luz de innumerables reflectores se concentra en la torre de cristal donde está a punto de iniciarse, una vez más la escena de amor que yo pretendo contar y que se

transforma sin cesar en otra escena y en otra historia sin dejar de ser, una y otra vez, igual a sí misma. La historia recomienza.” (Campos, Julieta. 1979:63)

Referencias Bibliográficas

- Bajtin, M. (1975). «*Du discours romanesque*» en *Mikhail Bakhtine Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard: 1978. Págs. 85-233.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bajtin, M. [1975]. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus: 1989.
- Bajtin, M. [1979]. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI: 1982.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. México. Siglo XXI.
- Barthes, R. (et al.). (1966). *El análisis estructural del relato*. París: Communications, N°8,
- Barthes, R. [1966]. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974. (4ª ed.)
- Barthes, R. [1974]. *El Placer del Texto*. México: Siglo XXI: 2006.
- Blanchot, M. [1981]. *De Kafka a Kafka*. México:FCE:1991.
- Borges, J. [1975]. *El libro de arena*. Madrid:Alianza:1998.
- Bürger, K. [et.al].(1996). *La Desaparición del Sujeto*. Madrid: Akal.
- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura: Estructuras Formales Literarias*. Barelona: Antropos.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad, Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. España: Antropos.
- Camarero, J. *Estructuras Formales de la Metaliteratura*. UPV-EHU. Pág. 457.
Versión de Artículo publicado en línea.
- Campos, J. (1965). *La imagen en el Espejo*. México: UNAM.
- Campos, J. (1971). *El oficio de leer*. México: FCE.
- Campos, J. (1973). *La Función de la Novela*. México: FCE.

- Campos, J. (1979). *El Miedo de Perder a Eurídice*. México: Joaquín Mortiz
- Campos, J. (1997). *Reunión de Familia*. México: FCE.
- Campos, J. (2003). *La Forza del destino*. México: Alfaguara.
- Campos, J. (2006). *Razones y pasiones, ensayos escogidos 1*. México: FCE.
- Campos, J. (2006). *Razones y pasiones, ensayos escogidos 2*. México: FCE.
- Castillo, M. (2008). *El Vuelo de Nemosine Recuerdos Falsos para Memorias Verdaderas, un Estudio sobre Las nubes de Juan José Saer*. México: Plaza y Valdés.
- Castillo, M. [2011]. *El espacio conjetural en el ensayo: actos y reflejos de la crítica poética en el medio siglo*. México: Eón. 2011
- Dällenbach, L. (1976). *Intertexto y autotexto*, Poétique, N. 27, pp. 282-296
- Dällenbach, L. [1977]. *El relato especular*. Madrid: Visor:1991
- Dorra, R. (2002). *La Retórica como Arte de la Mirada*. México: Plaza y Valdés.
- Elizondo, S. (1972). *El Grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz.
- Eco, U. (1999). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.
- Flaubert, G. [1847] *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela: (1989). Versión PDF.
- Foucault, M. [1968]. *Las Palabras y las Cosas*. México: Siglo XXI: 2008.
- Foucault, M. [1981]. *Esto no es una pipa*. México. Anagrama:1993.
- Foucault, Michel [1968]. *Las Palabras y las Cosas*. México: Siglo XXI: 2008.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Ed. Taurus. España.
- Genette, G. [1987]. *Umbrales*. México: Siglo XXI: 2001.
- Gómez, R. (1996). *La Crítica Literaria del Siglo XX, Métodos y Orientación*. España: Edad.
- Gorostiza, J. [1995]. *Prosa, Notas Sobre Poesía*. Ed. CONACULTA. México: 2001.

Gorostiza, José. [1995] Prosa, Notas Sobre Poesía. Ed. CONACULTA. México: 2001.

Gutiérrez, L. (1978). *Tiempo, Semanario de la vida y la verdad*. Número 1906, 13 de noviembre, pp. 56-58.

Gutiérrez, L. (2002). *De islas escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos*. Revista del Colegio de México Núm. 52 año 23 pp. 142-148 Extraído el 11 de septiembre de 2012, desde <http://148.206.53.230/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=707&article=719&mode=pdf>.

Gutiérrez, L. (et. Al). (2010). *Julieta Campos: para rescatar a Eurídice*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Tecnológico de Monterrey, FONCA.

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative, the metafiction paradox*. Wilfrid Laurier University Press. Canadá.

Jitrik, N. (1987). *La vibración del presente*. México: FCE. P.154

Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica*. Madrid: Espiral.

Lacan, J. [1957]. *El seminario de la Carta Robada, Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI:1988.

Lacan, J. *Comunicación presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis*. Zurich, 17 de julio de 1949.

Landow, George. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Ed. Paidós. México: 1995.

Paz, O. [1956]. *El Arco y la Lira: El Poema, la Revelación Poética, Poesía e Historia*. Fondo de cultura Económica. México: 2006.

- Posada, J.C. *El tránsito de la cartografía medieval a la renacentista a través de la semiología cartográfica de los islarios de da li sonetti, bordone y porcacchi*. España: Universidad de Sevilla, versión PDF.
- Rampérez, F. (2004). *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*. Madrid: Dickinson S.L.
- Read, H. (1957) *Imagen e Idea*. México: FCE: Pág.16
- Rey, J. (1991). *Paul Valéry, La aventura de una obra*. México: Siglo XXI
- Reyes, Graciela. (1984). *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Ruffinelli, Jorge. (1999). *Comprensión de la lectura*. México: Trillas.
- Sánchez, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. España: Universidad de Oviedo, departamento de Filología Española: 72.
- Stewart, S. (1993) *Gritos en la Calle: La anti-lingüística de Bajtín, en Bajtín: ensayos y diálogos sobre su obra*. Morson Et.al (compilador). México: UNAM, UAM. Pág.101-102.
- Van Dijk, T. [1980]. *Estructuras y funciones del discurso*. España: Siglo XXI: 1996.
- Verani, H. (1976). *Julieta Campos y la Novela del Lenguaje*. México. Texto Crítico, núm. 5
- Verne, J. [1869]. *20 000 Leguas de Viaje Submarino*. Madrid: Rialp: 2000.
- Yurkievich, S. (1996). *La Movidiza Modernidad*. Madrid: Taurus.
- Zavala, L. *Estrategias Metaficcionales en cine: una taxonomía estructural*. UAM-X: México (Versión PDF). Pág. 2

Notas

ⁱ Ha sido un político, diplomático, escritor y editor mexicano, Senador y Gobernador de Tabasco (1983-1987) y Director del Fondo de Cultura Económica.

ⁱⁱ Entrevista realizada por Luzelena Gutiérrez de Velasco en: *Tiempo Semanario de la vida y la verdad*, número 1906, 13 de noviembre de 1978, pp. 56-58.

ⁱⁱⁱ Estos volúmenes están dedicados a divulgar la obra de algunas creadoras importantes del siglo pasado, la primera serie estuvo dedicada a la producción de Nellie Campobello, Josefina Vicens, Elena Garro, Rosario Castellanos y María Luisa Puga; la segunda se centra en autoras reconocidas por el canon como son Amparo Dávila y Julieta Campos casi publicadas a la par, sin olvidar que la colección estará completa con el análisis de las autoras Guadalupe Dueñas y Enriqueta Ochoa. Esta serie se realizó con la finalidad de dar a conocer y propiciar la lectura, escritura y análisis de autoras que no ocupan un lugar central dentro del universo cultural en México. Como prueba basta el confirmar que sus obras no suelen ser reeditadas, su difusión y distribución es de difícil acceso y escasamente se habla de ellas frente a los reflectores culturales de nuestro país.

^{iv} A partir de ahora nos referiremos a la novela *El Miedo de Perder a Eurídice* sólo como Eurídice.

^v Es importante el mencionar que actualmente no se tiene conocimiento sobre cuál es la primera obra literaria que utiliza esta estrategia narrativa, si bien el Quijote de la Mancha es considerado pionero en la metaliteratura, pues hace referencia a su escritura dentro de la misma obra; no tiene como objetivo primordial el seguir un camino metaliterario. Por esta razón en este punto hablamos de una mención al concepto desde el siglo XVII con la aparición de la obra de Cervantes.

¹⁷ El concepto de metaliteratura como tal es de reciente nombramiento, pues si bien desde la época de Cervantes el acto meta ya se tomaba en cuenta, no existía una conceptualización formal. Por su parte si hacemos un recuento histórico desde el Formalismo Ruso, con Jakobson y Sklovskij al momento de analizar cuestiones como la función estética o el extrañamiento, ya estaban poniendo en tela de juicio a la literatura en sí y sin olvidar que más tarde, las corrientes estructuralista retomaban al metalenguaje como parte primordial de la creación interna de un sistema de signos organizados tanto en la teoría como en la práctica literaria.

^{vii} Lo observamos en particular en Pitol, Elizondo, García Ponce y Campos.

^{viii} A Eco lo identificamos en este punto con *La Obra Abierta* (1962), estudio que sucinto a diversos críticos y teóricos a repensar el papel del lector y por otra parte Iser (1972) con *El lector implícito* da cuenta del proceso de lectura como un acto fenomenológico donde el lector debe completar a la obra.

^{ix} Camarero, J. *Estructuras Formales de la Metaliteratura*. UPV-EHU. Pág. 457. Versión de Artículo publicado en línea.

^x Zavala, L. *Estrategias Metaficcionales en cine: una taxonomía estructural*. UAM-X: México (Versión PDF). Pág. 2

¹⁵ *Las palabras y las cosas*, nos recuerda Díaz, es un libro crucial en la crítica a la representación efectuada por Foucault. desde sus primeras publicaciones y desde sus respectivos análisis sobre la representación, han puesto en cuestión la pertenencia de ese modo privilegiado de acceso a la verdad que la modernidad hegemonizó: la representación. A tal punto que en una primera aproximación del objeto, no solemos considerarla como una mediación entre las cosas y las palabras, sino como algo del orden del conocimiento, de la verdad”
[Hpp://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault_nietzsche.htm#_edn4](http://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault_nietzsche.htm#_edn4)

^{xii} Cuando hablamos de reflejo en la *Mise en Abyme*, Dällenbach presupone que debe existir una obra “única” que funge como inicio de toda la refracción, sin embargo, la propuesta de Campos es romper con los parámetros establecidos de novela para posteriormente recobrarla, esto incluye a la propuesta que hace sobre *Mise en Abyme*, intertexto o literatura, donde considera a la refracción de cientos de textos vicarios que conforman a la obra.

^{xiii} Éste es también el caso de la novela en cuestión, pues dentro de la obra existe un tipo de alusión utilizada, sobre todo cuando habla de plásticas o de lugares dentro de la diégesis; también cuando imita escrituras o sólo da ciertas pistas para poder seguir otra obra.

^{xiv} Ésta es una idea que continuamente se ha tomado en consideración, sobre todo cuando se hace una alusión al estilo del autor y el del investigador. Pues continuamente decimos que el investigador termina escribiendo como el autor que está trabajando. De tal situación habla con profundidad George Poulet en *La conciencia crítica*. Trad. Lydia Vázquez, Madrid: visor, 1997.

^{xv} “Sollers, P. causó revuelo con su novela *Le Parc*, su escritura concentra esa específica forma de crear creando, considerada a un tiempo innovadora y perturbadora, en donde puede surgir otra forma de obtener placer de un texto, cuando se piensa en el aspecto “gerundial” del autor como una manera de gestar el propio espacio creativo.” Castillo, E. “El espacio conjetural en el ensayo: actos y reflejos de la crítica poética en el medio siglo”, *Espacios*, México: Eón, 2011

^{xvi} Esta idea es interesante explorar pues según Dällenbach para que una obra esté abismada se necesita un autor u obra vicaria, lo cual en esta novela no necesariamente se cumple pues como tal podría ser Verne o Golding, mas ninguno es identificado como obra de la cual parte Eurídice. Más bien la multiplicidad de obras, el reflejo y el no poder encontrar una isla primaria hace que se caiga en un abismo especular en retrospectiva como Dällenbach lo caracteriza, contraponiendo puntos teóricos entre *Mise en Abyme* e intertextualidad.

^{xvii} Es necesario no confundir el reflejo del autor con el autor implícito, pues es imposible dejar de lado al autor tal cual, pero Barthes se centra más en alejar a la vida contextual del autor centrándose en la obra como lo explica Gómez Redondo en *La crítica literaria del siglo XX*.

^{xviii} Si planteamos la pregunta: ¿qué importa más el texto o el autor? En el caso de la autobiografía podría seguir siendo el texto pues existe un desdoblamiento del autor y tras el tiempo, con otra perspectiva de los hechos el autor se puede permitir ficcionalizar sobre su propia vida, preponderando a la obra nuevamente.

^{xix} Sin olvidar que textos como el “Grafógrafo” o en la poesía de Paz también la escritura funciona como metatexto de toda la obra reflejada y reflejante de otra, en El miedo de perder a Eurídice algo que se discute insistentemente es la puesta en escena de la escritura.

^{xx} Desde los años setenta cuando las humanidades reconocen el lenguaje como agente estructurante, muchos filósofos, historiadores, estudiosos de la literatura y por supuesto lingüistas han entablado discusiones varias al respecto. Se puede verificar desde el estructuralismo y sobre todo desde los que siguieron como Kristeva, Foucault, Rorty, Derrida y tantos más.

^{xxi} La reflexión lectoral universitaria nos permite enlazar a Eco con lo metaliterario, así el lector implícito, lector infabula es quien muestra el mirar y ser mirado es la percepción que redunda en lectura, es repensar todo desde la creación. Qué es percibir, cómo se percibe y se escribe son conceptos que están muy apegados, pues al usar la metaliteratura son también lectores.

^{xxii} Al hablar de la línea de semejanza de pensamiento con M. Foucault nos referimos expresamente al qué de concepto “representación” y de manera más puntual a la convenida episteme como el filósofo la concibe en su obra *Esto no es una pipa*, ensayo sobre Magritte. Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. México. Anagrama: 1993.

^{xxiii} “El texto único vale por todos los textos de la literatura, no porque los represente (los abstraiga y los equipare) sino porque la literatura misma no es nunca sino un solo texto: el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vistumblar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una Ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces, venidas de otros textos, de otros códigos)...” *Ibid*, pág. 8.

^{xxiv} Es necesario tener en cuenta, que no podemos basarnos en la propuesta narrativa clásica donde la interacción entre narrador y personaje es lineal.

^{xxv} En el libro de Foucault [1973 (2001)], *Esto no es una pipa* –ensayo sobre Magritte–, Guido Almansi, al presentar la importancia del texto, enfatiza la noción de mismidad de la que Foucault parte desde su libro fundamental (*Las palabras y las cosas*). Tal mismidad no es la que antes se comprendía como lo igual o lo estático, sino al contrario, es dinámica, lo semejante y lo diverso se enfrentan, colisionan. Para explicar la diferencia entre semejanza y similitud recurre al ejemplo del hombre que puede tener una cara “porcina”, y no por ello comparte la porcinidad del puerco, es decir “de qué manera el hombre puede tener la nariz corta, las fosas nasales dilatadas, los ojos menudos ... como si fuese un cerdo”; con esta descripción podemos comprender la diferencia entre similitud y la semejanza y considerar por qué el como sí se convierte en la frase mágica, un “ábrete sésamo” para que el mundo literario o posible tenga lugar.

^{xxvi} Barthes, R. *La preparación de la novela*. Notas de cursos y seminarios en el Collage de France, 1978-1979 y 1979-1980. El texto establecido, anotado y presentado por Natalie Léger. La edición en español al cuidado de Beatriz Sarlo, Traducción de Patricia Willson, México DF: Siglo XXI, 2005.

^{xxvii} Todorov, T. (1971). *Literatura y Significación*. Barcelona: Planeta. (Versión PDF)

^{xxviii} Hay un proceso de mistificación autoral. Entendemos la mistificación del autor como esa confusión que busca el fascinar atrás del, ocultar, o enmascarar lo que sucede en la psique, la mistificación produce un efecto en el que no se logra ver lo experimentado, imposibilita deslumbrar qué se está haciendo o qué se está sintiendo realmente imposibilitando así una verdad. Sin embargo, al enmascarar se devela un problema en el fondo pues este claroscuro nos permite analizar qué se presenta o más bien cómo es presentado. En este caso la figura del autor es autocuestionada de manera implícita.

^{xxix} En griego antiguo, ἔκφρασις, es la representación verbal de una representación visual.

^{xxx} La autora enfatiza que los análisis hechos se enfocan más en el uso de las metáforas para explicar su trabajo que en sí en la misma obra; las novelas más estudiadas en Estados Unidos son *Muerte por Agua* (1965), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1964), *Celina y los gatos* (1968) y *La Forza del Destino* (2004).

^{xxxi} Ibid. Pág. 13. En entrevista (referencia) Campos habla sobre cómo el agua la obsesiona pues siente que este elemento es capaz de llenar todos los vacíos, incluso el aire. Ella creció en un puerto, dice que de niña todas las tardes la llevaban a caminar al malecón, la brisa del mar llenaba molécula existente y se escondía en cada rincón, en cada piedra de su casa llenando de moho y caracterizando ese olor a mar, a la habana. Ella asegura que existe una gran diferencia entre crecer rodeado por agua a crecer en medio de montañas o bosque, siendo el mar su tópicos por excelencia.

^{xxxii} Aunque existen otros autores como Fabinne Bradu que tienen la misma hipótesis, sobre todo se enfocan en la lenta corrosión del agua sobre una roca y el poder de la lluvia de cambiar de materia a los objetos que indica movimiento.

^{xxxiii} Sólo por el gusto de evocar a los pares del medio siglo: véase la relación entre las “fotografías” de *La obediencia nocturna*, las de *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, Melo y Elizondo, respectivamente.

^{xxxiv} Según Genette la influencia que existe del texto A (texto anterior) en el B (texto posterior) puede ser explícita, o como él mismo la califica en transformación. En este caso es interesante cómo la lectura de Verne va más allá de una simple cita, ya que se pretende reescribirla y fundirla con Eurídice sin importar que aquella sea leída o sólo la que está construyéndose dentro de la misma diégesis ya de cuenta de la primera. En la novela hay diferentes propuestas de cómo un texto A se puede inmiscuir en un B. En la primera escena comentada ya, Verne funciona como un claro ejemplo pues tanto su nombre como Dos años de vacaciones son aludidos, citados, e incluso “plagiados”, en Eurídice.

^{xxxv} Recordemos que Marx y Engels en la obra titulada *Del socialismo Utópico al Socialismo Científico* retoma las ideas de Fourier, mas las identifica como retrógradas o insertibles, al asegurar que son teorías utópicas en búsqueda de un retroceso al feudalismo; sobre todo por la idea de pequeñas comunidades ideales que terminan aisladas en medio de una sociedad por excelencia capitalista.

^{xxxvi} Esquina donde juegan los niños

^{xxxvii} Es necesario en este punto hacer alusión a las comunidades utópicas denominadas falansterios de Charles Fourier, quien propone una sociedad autosuficiente conformada por pequeños grupos de personas. En México fueron conocidas como: comunas, y al igual que en muchas partes del mundo, no tuvieron el éxito esperado debido a la repartición igualitaria de tareas, entre otras cosas.

^{xxxviii} Recordemos que el personaje de la historia original de nombre Irlandés es Brenainn y a lo largo del tiempo se le ha podido encontrar traducido como Borondón, Bredano, Brandano o Bredan, mas campos lo reconoce como San Balandrán.

^{xxxix} En la novela la protagonista no tiene nombre, ni se habla sobre minucias físicas o psicológicas, todo el tiempo la llama ella, como si fuera sólo un objeto femenino que puede ser cualquier mujer que se quiera aludir.

^{xl} Como ya se ha explicado un ejemplo de la transformación cubista de Picasso se da *Las Meninas*, pues él realizó treinta diferentes pinturas tratando de saber de dónde venía la luz, transformó a la pintura grado que creó obras diferentes pero conservando la misma naturaleza. Picasso, su obra, tuvo como mérito el transformar lo clásico para innovar; presentaba diferentes maneras de ver el mismo objeto, cambió las formas, los colores y la perspectiva de las cosas, sin perder la esencia y asimilando al otro, al anterior, en sí mismo

^{xli} Hay que tener en cuenta que Julieta Campos escribe “La Función de la Novela” en 1973 y *El miedo de perder a Eurídice* es publicado en 1979, son seis años de diferencia entre las obras, aunque posiblemente esto no tiene mayor importancia porque sus otras novelas las escribió a partir de 1965. Quizás el “orden” tiene que ver más con el caos interno o con el tomar un fragmento de éste y plasmarlo ordenadamente.