

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
Instituto de Ciencias Sociales y Administración  
Departamento de Humanidades  
Maestría en Estudios Literarios



**Cámaras y Campos en el Olimpo: *El miedo de perder a Eurídice* como museo de papel**

trabajo recepcional que presenta

Jazmín Sujey Cano Frías

para optar por el grado de

Maestra en Estudios Literarios

Directores: Dra. Victoria González y Dr. Ricardo Viguera Fernández

Ciudad Juárez, Chihuahua, México, 25 de noviembre de 2022

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
Instituto de Ciencias Sociales y Administración  
Departamento de Humanidades  
Maestría en Estudios Literarios

En nuestro carácter de Director y Lectores, hacemos constar que la tesis “Cámaras y Campos en el Olimpo: El miedo de perder a Eurídice como museo de papel”, presentada por Jazmín Sujey Cano Frías, cuenta con las características de aportación novedosas y solidez metodológica exigida por la normatividad universitaria.

Directores

Dra. Victoria González

y

Dr. Ricardo Viguera Fernández

Lectora

Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo

*A mis padres Jesús y Carlos.*

*A mis madres María y Sara.*

*Siempre, a su manera, acercaron a mí la literatura  
y no lo olvido. Esta es mi forma de agradecerles  
por todas las historias.*

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a la Dra. Victoria González por compartir conmigo sus infinitos conocimientos, y su guía. Al Dr. Ricardo Viguera Fernández por su innegable pasión por la literatura clásica y su amor por enseñar. A la Dra. Socorro Aguayo por todas las formas de apoyo que me ha brindado desde mi licenciatura.

De igual forma agradezco a la planta docente de la Maestría en Estudios Literarios por permitirme aprender de cada uno de ellos.

A la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo brindado durante estos dos años.

to all those whose brains will descompose before their hearts

*Vortex*, de Gaspar Noé

## Resumen

La literatura escrita por mujeres, ha vivido una profesionalización tardía y no porque las autoras no tuvieran la intención de perfilar su escritura, dedicarse en entero al ejercicio literario. El machismo ha jugado un papel preponderante no solo en lo anteriormente dicho, sino también en qué voces leemos y a cuáles les prestamos atención. El trabajo que a continuación se presenta propone la lectura de *El miedo de perder a Eurídice*, escrita por Julieta Campos y publicada 1979, como museo de papel. Hay algo de justicia al estudiar la literatura hecha por esta escritora tendiente al vanguardismo, teorización de la novela, crítica y ensayista.

La teorización sobre la novela como museo parte desde los estudios museográficos, la historia del desarrollo de este espacio desde los salones Patricios hasta Le Corbusier. Equiparo al espacio novelístico y al espacio museográfico. Además, se presenta una exposición titulada "Cámaras y Campos en el Olimpo" dividida en siete salas donde desentrañé las múltiples referencias contenidas en esta novela.

**Palabras clave:** Museo, Julieta Campos, museo de papel, novela, Medio Siglo.

## Summary

Literature written by women has suffered of a late professionalization and not because the witters didn't had the intention of pointing their writing, living completely of the literature movement. Sexism has played a critical role not only on what was previously mentioned, but also in which voices we read and to whom we pay attention. The work being presented here proposes the reading of *El miedo de perder a Eurídice* (The fear of losing Eurídice), written by Julieta Campos and published in 1979, as a paper museum. There is some justice in reading the literature by this author tendent to avant-gardism, novel theorizing, critic and essayist.

The theory about the novel as a museum comes from museology studies, the history of the development of this space from the Patricio's chambers to Le Corbusier. I equate the novel space with the museum space. Also here is present an exposition named "Cámaras y Campos en el Olimpo" (Chambers and Fields in the Olympus) divided in seven rooms were I untangled the multiple references included in this novel.

**Key words:** museum, Julieta Campos, paper museum, novel, mid-century.



<b>Introducción .....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1. Historia de naufragios en la vida de Julieta Campos .....</b>	<b>19</b>
El primer viaje .....	21
Cuba, infancia y literatura .....	23
Escisión de Cuba .....	26
A orillas de la muerte .....	27
Aquella enfermedad que es .....	29
El poema que fue <i>El miedo de perder a Eurídice</i> .....	31
La experiencia de Tabasco .....	37
<b>1.2 Postales de lecturas: trabajos en torno a la obra de Julieta Campos .....</b>	<b>40</b>
<b>Capítulo 2. Tiempo circular: literatura escrita por mujeres, generación de Medio Siglo y encuentros en la obra de Julieta Campos .....</b>	<b>63</b>
La herencia de un libro vacío .....	70
Un mundo por añadidura: La generación de Medio Siglo .....	74
<b>Capítulo 3. La novela como museo de papel: una Julieta enamorada del amor .....</b>	<b>110</b>
Las salas dentro del museo de Julieta Campos.....	120
Exposición: Cámaras y Campos en el Olimpo.....	123
Mitologías .....	140
Ovidio y Virgilio: un primer acercamiento a Eurídice.....	140
Luna Park: los dioses míticos como <i>freaks</i> .....	144
<b>Bibliografía.....</b>	<b>154</b>

## Introducción

Todo lo que recuerdo son, en su mayoría, sombras de algún tiempo no tan cercano, pero la literatura, desde que yo era muy pequeña, fue un refugio, un espacio maravilloso al que podía llegar y encontrarme con historias imprescindibles que cambiaron el rumbo de mis memorias. Julieta Campos fue una de esas grandes autoras que, en la coincidencia de romper con los moldes establecidos y tabúes que mantenían aprisionados los temas que solo ellas, las escritoras, desde una perspectiva muy particular decidieron romper, exacerbó la búsqueda eterna de una historia anhelada por la niña que fui.

En el recuento de estos días, también regreso a la predilección primera que experimenta quien se acerca a un libro desconocido: llegué a Julieta Campos en el 2018. Libreros altos y de madera muy café, en una librería en Donceles de la Ciudad de México, me abrazaron y acercaron a mí las primeras palabras que logré leer de aquel ejemplar de *El miedo de perder a Eurídice*. Campos, una autora desconocida para mí en ese entonces, cautivó mis ojos con esa disposición poco convencional dentro de lo que yo había leído hasta entonces. En mi ignorancia me cuestionaba: ¿Es una obra de teatro?, ¿una propuesta vanguardista de poesía?, ¿una novela? Algunos años después, estoy aquí, con el ansia de saber más, con la necesidad de compartir mis hallazgos.

En un primer momento, el trabajo de las autoras y autores anteriores a esta tesis me permitieron moldear una idea vaga que taladraba constante en mi cabeza, y que tomó forma hasta convertirse en este proyecto de investigación en el que me centro en hacer una propuesta para leer *El miedo de perder a Eurídice*. Busqué la forma de nutrir esos grandes temas que consulté para la redacción de mi estado del arte y que cautivaron, como la novela

lo hizo en un principio, mis sentidos. Desde Elba Sánchez Rolón, Luzelena Gutiérrez Velasco hasta María José Ramos de Hoyos.

La idea de esta tesis se centra en por qué debemos entender la novela de Julieta Campos también como una exposición de arte. María José Ramos de Hoyos fue en quien leí primero la idea de que la novela de Campos era, también, una isla. La isla es un tema central o eje que se repite en toda su obra. Esta idea de la novela como isla se centra en que *El miedo de perder a Eurídice* es única en su tipo y que, para el año en que se publica, 1979, en su composición permanece aislada de todas las obras que se publicaron y escribieron durante esos años. Sí, pude desarrollar a fondo la idea iniciada por Hoyos, pero luego uno de mis directores de tesis, el doctor Ricardo Viguera, acrecentó mi interés en entender la novela como un museo donde abundan múltiples referencias a todas las formas del arte. Así nació la idea de leer y entender la novela como un museo o salón Patricio, pero también, más contemporáneo, con la idea de Le Corbusier y lo laberíntico dentro de las salas.

En un primer momento, la idea de la tesis giraba en torno a la influencia de lo onírico y la pervivencia de la literatura grecolatina en la obra anteriormente mencionada que siempre fue el objeto de estudio. Los objetivos, desde el general a los particulares, se centraban en encontrar justamente la pervivencia de la literatura grecolatina en *El miedo de perder a Eurídice* (1979) y la influencia de lo onírico en esta misma obra. En la narración de los objetivos específicos, intentaría ubicar al lector en el contexto en el que publica Julieta Campos, así como reseñar el corpus de la autora. Además de establecer los parámetros necesarios para ubicar el estilo de la generación de Medio Siglo y la literatura escrita por mujeres, sin dejar de lado la comparación entre los ideales de los dos teóricos de la *nouveau roman* y la concepción de novela de Julieta Campos. Asimismo, mi trabajo consistiría en detectar y analizar las conexiones de *El miedo de perder a Eurídice* y la literatura grecolatina.

No obstante, al momento de ingresar a la maestría y a las clases, la idea se fue perfilando en otro sentido. El objetivo principal y los secundarios tomaron otro rumbo hasta traerme a la propuesta actual de lectura. El objetivo central permanece en la misma idea, pero con modificaciones porque sí rescato la pervivencia de la literatura grecolatina, pero con otra forma: la de considerar una lectura de la novela como museo, el establecimiento de salas en la que analizo solo la primera, centrada en mitología, desde la desacralización del mito grecolatino.

En el desarrollo del esquema de análisis inicio con situar al lector de esta tesis en la vida y en la obra de la autora Julieta Campos para de ahí seguir con el recogimiento de todos los trabajos de las investigadoras e investigadores que analizaron no solo *El miedo de perder a Eurídice* sino las demás obras de la escritora desde los cuentos, trabajo ensayístico y de reseñas, y novelas. En mi tesis, este es un apartado algo extenso. Fue de gran ayuda la investigación de Elba Sánchez Rolón: *Travesías e islas. La experiencia literaria en dos novelas de Julieta Campos*, publicada en 2015 y donde recoge todas las tesis, capítulos de libros e investigaciones que se han hecho sobre Julieta Campos. Sin embargo, también decidí mencionar las reseñas elaboradas sobre su obra.

Posterior a este apartado, agregué la comparación no solo con la *nouveau roman* y las ideas de novela escritas y publicadas por Campos, fui más atrás hasta la novela de la Revolución y Nellie Campobello para después pasar por Josefina Vicens y demás autoras de la generación de Medio Siglo. Más que desarrollar la idea de influencias, escogí el camino de hablar sobre las herencias dejadas por las autoras anteriormente mencionadas y, de ahí, partir hacia los autores que llenan los libros de reseñas y ensayos de Julieta Campos para meditar sobre cómo la idea de novela se perfila gracias a las obras anteriormente publicadas por autores que Campos leía y analizaba. Posteriormente, hago un análisis desde Nellie

Campobello, Josefina Vicens, Elena Garro, Amparo Dávila entre otras grandes autoras en las que encuentro coincidencias con lo que Julieta Campos hará posteriormente: propuestas innovadoras y poco comunes.

El viernes 21 de octubre de 2022, Juan Villoro recibió el Reconocimiento a la Excelencia del Premio Gabo y en el discurso recordó el poder del periodismo mexicano, su vulnerabilidad y su genio. Rememoró el nombre de Nellie Campobello en el discurso que leyó al ser premiado. La palabra, como esa herramienta distribuida socialmente de manera desproporcional, fue tema de los últimos apartados. Villoro dijo: “Las mujeres han oído más de lo que han hablado. Relegadas por la dominación masculina a la periferia de los sucesos, han ejercido la lucidez que sólo [sic] proviene de una palabra desplazada, excéntrica”.<sup>1</sup> Campobello, prosiguió, asumió un punto de vista relegado en *Cartucho...*, pues encarnaba tres discursos vulnerados: el de la infancia, el de la mujer y el de la causa villista. En solo unos párrafos, Villoro condensó el papel de las escritoras mencionadas en esta tesis.

Así, entre menciones a la biblioteca de Alejandría, la evolución de la escritura, los tipos de papel, la transformación de la ópera, algunos amores pasionales como los sostenidos por Cleopatra llego hasta la propuesta de la novela como museo. “La novela como museo: una Julieta enamorada del amor” tiene dos ejes: teorizar sobre el museo y analizar una de las salas, de las varias en que dividí las referencias culturales contenidas en *El miedo de perder a Eurídice*, desde una propuesta de desacralización de la mitología. No analizo las seis salas, porque la maestría tiene una duración de dos años y el trabajo que realicé durante este periodo se centró en todo lo anteriormente dicho. Pero, eso permite dejar líneas de investigación abiertas encaminadas no solo hacia la propuesta de lectura de la novela como museo, sino

---

<sup>1</sup> Redacción El Tiempo, “El poderoso discurso de Juan Villoro al recibir el Premio Gabo a la Excelencia”. *El Tiempo* (22 de octubre de 2022), sec. Cultura.

también en ese otro sentido relacionado con todas las posibilidades que propongo. Por otro lado, en este capítulo inicio con “Ovidio y Virgilio: un primer acercamiento a Eurídice” en donde hablo acerca de Museo y la mitología, luego del mito de Eurídice y Orfeo, en cómo Julieta Campos, además de otros autores y autoras de la generación de Medio Siglo, desacralizaron la imagen de los dioses grecolatinos.

La principal razón para estudiar a esta autora es porque, como explica Luzelena Gutiérrez, Campos, autoras contemporáneas y anteriores a esta no ocupan lugares centrales dentro del universo cultural de nuestro país “como lo prueba la dificultad para conseguir sus títulos, los cuales no suelen ser reeditados, o bien lo insuficiente de su difusión y su distribución”;<sup>2</sup> pues, la bibliografía que debería acercarnos desde el análisis a esta autora es escasa. En general, la literatura escrita por mujeres ha quedado fuera, durante mucho tiempo, del canon literario por cuestiones de género y de intereses particulares de las instituciones de enseñanza y críticos.<sup>3</sup>

Asimismo, la revalorización de esta autora es necesaria y pertinente, ya que como lo menciona Gutiérrez:

la persona y la obra de Julieta Campos nos invitan a reconocer su empeño creativo, su deseo de instaurar en su entorno y en su literatura una atmósfera luminosa y a la vez compleja, innovadora y al mismo tiempo cuidado de las tradiciones [...] por ello, se impone una revisión atenta de su producción literaria para comprender por qué ‘escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto’.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Luzelena Gutiérrez [ed.], *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*. Tecnológico de Monterrey y la Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010, p. 12.

<sup>3</sup> C. Vivero, art. cit.

<sup>4</sup> L. Gutiérrez [ed.], ed. cit., p. 21.

La complejidad que supone desentrañar y estudiar esta obra también significa una razón importante para realizar este trabajo. Estas investigaciones y libros como el de Luzelena Gutiérrez, enriquecen y acercan a estas mujeres desplazadas hacia los límites del panorama de las letras mexicanas, les dan visibilidad y la posibilidad de regresar desde el olvido. Por lo que después de trabajar el estado de la cuestión sobre las obras de Julieta Campos encontré que es medianamente amplio. No puedo decir que es extenso, porque no lo es. Las investigaciones en torno a la obra de Julieta Campos se centran en *Muerte por agua*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, *El miedo de perder a Eurídice*, *La fuerza del destino* (género narrativo), y en *Jardín de invierno* (en menor medida) del género dramático, *Celina o los gatos* (cuento) y también sus trabajos ensayísticos. Estos conglomerados aparecen, por ejemplo, en *Para rescatar a Eurídice*, de Luzelena Gutiérrez de Velasco. Este libro reúne los trabajos de investigación de cerca de 12 mujeres que abordan desde sus perspectivas las obras anteriormente citadas. En estos, es constante el estudio de Julieta Campos desde lo simbólico (el agua, la isla –muy presente en su narrativa–, el lenguaje). Sin embargo, también están los trabajos de investigadoras como Martha Martínez<sup>5</sup> quien aborda, en uno de sus artículos, la relación existente entre *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, y *El miedo de perder a Eurídice* desde lo que denomina como interiorización de lo cubano.

El lenguaje también es una constante en las investigaciones hechas sobre la obra de esta autora. Hugo Verani<sup>6</sup> habla sobre el estilo, la concepción de la novela desde el lenguaje.

---

<sup>5</sup> Martha Martínez, “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano”. *Revista Iberoamericana*, 132-133, LI, (julio-diciembre, 1985) [En línea]: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4110/4277> [Consulta: 23 de noviembre, 2020].

<sup>6</sup> Hugo Verani, “Julieta Campos y la novela del lenguaje”. *Texto crítico*, 5, (septiembre-diciembre, 1976), pp. 132-149. [En línea]:

Aseveración que la misma autora hace dentro de las mismas novelas (*Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y *el Miedo de perder a Eurídice*) en esta ambivalencia entre ficción y ensayo, entre cómo debería ser una historia y sus múltiples posibilidades. Por ejemplo, *En el miedo de perder a Eurídice*: “Escribir una historia que empezara por el final y llevarla, paso a paso, hacia el principio ¿por qué no? Porque sólo [sic] se le ocurriría a un aficionado a frecuentar esa versión moderna del laberinto de amor que es, en cualquier revista femenina, el correo de corazones”;<sup>7</sup> o: “¿Y si el *Diario* no fuera más que la inminencia de algo que siempre estaría a punto de ocurrir sin llegar a, de algo que no acabará nunca de revelarse? ¿O si disimulara simplemente un libro con tres capítulos dispersos en una secuencia caótica de notas de lectura: I La isla II La pareja III El naufragio o I La pareja y III La pareja?”.<sup>8</sup>

Por otro lado, cercana a la reconstrucción biográfica de la autora está *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*, de Enrique González Pedrero,<sup>9</sup> me parece que el único en su tipo, quien se encarga de compilar textos de otros escritores y amigos de Campos en donde se habla sobre su vida y obra. Pero, si regresamos al islario, tema recurrente, lo hace visible Elba Sánchez Rolón: “Todo tenía que iniciar, por supuesto, en la isla: Cuba como lugar de origen de la autora (La Habana, 1932) y la insularidad como construcción simbólica”.<sup>10</sup>

La evidente pervivencia de la literatura grecolatina o clásica dentro de esta obra de Campos, también tema recurrente de la autora cubano-mexicana, no es abordada como parte

---

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7269/19765P132.pdf?sequence=1&isAllowed=y>  
[Consulta: 12 de septiembre, 2020].

<sup>7</sup> J. Campos, *El miedo de perder a Eurídice*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1979, p. 81.

<sup>8</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 130.

<sup>9</sup> Enrique Pedrero (comp.). *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, 82 pp. [Vida y pensamiento de México].

<sup>10</sup> Elba Sánchez Rolón. “El islario o la travesía literaria en Julieta Campos”. *Valenciana*, vol. 1, n. 2, (2007) pp. 65-82. [En línea]: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-25382008000200065&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-25382008000200065&script=sci_abstract)

de una investigación que centre toda su atención a este tema presente no solo en las novelas citadas sino dentro del mismo trabajo reseñista de la autora (*La imagen en el espejo*<sup>11</sup>, *Un heroísmo secreto*)<sup>12</sup>. Por eso, sé que es un campo de investigación muy explotable y enriquecedor para comprender y desentrañar el hilo narrativo de *El miedo de perder a Eurídice*.<sup>13</sup>

Mi investigación es enteramente cualitativa y, por lo tanto, documental. En una primera instancia realicé la lectura de *El miedo de perder a Eurídice* y resalté los apartados en los que la autora hace alusión o menciona mitos clásicos dentro de su obra, también sobre su idea de la literatura escrita por mujeres (su *Yo escritora*), la desconexión y alteración de la estructura narrativa (cambios de voz, el insistente inicio, una y otra vez, de la novela), forma y contenido. Esto es necesario para situarlo dentro de la significación general de la obra y de la idea de novela que maneja la escritora. La pervivencia de la literatura grecolatina y clásica parece evidente en cuatro mitos recurrentes no solo como parte de la intertextualidad del libro, sino como eje de su concepción creadora: *Orfeo y Eurídice*, *Eros y Psique*, *La odisea*, y *Minos y el minotauro*. Sin embargo, con las posteriores relecturas encontré más conexiones con otros mitos.

Para esta parte de la investigación, es importante ordenar la aparición o influencia, dentro de la narrativa de *El miedo de perder a Eurídice*, de estos y otros mitos grecolatinos. En un documento Excel anoté los que me remiten a alguno de los antes mencionados para tener huella de cómo los aborda la autora: si es desde lo simbólico o como tradición. Después los pasé a un archivo Word donde anoté los números de páginas, si era epígrafe y de quién

---

<sup>11</sup> J. Campos, *La imagen en el espejo*. Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, 1965, 171 pp.

<sup>12</sup> J. Campos, *Un heroísmo secreto*. Vuelta, Ciudad de México, 1988, 140 pp.

<sup>13</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., 179 pp.

se hablaba. El trabajo que hice fue básicamente de una curadora de arte, separar por temas, investigar de quién o quiénes se habla para desmenuzar en un análisis cada una de las salas que, como expliqué párrafos arriba, solo desentrañé la de “Mitologías”.

La tesis la pensé de tres capítulos y el esquema se compone de la siguiente manera. En un principio, en “Historia de naufragios en la vida de Julieta Campos”, hago el recuento de la historia de una Campos muy joven que sale de Cuba y se enamora en París de un mexicano, porque esto da otro rumbo a su vida y nos trae hasta estas tierras a una autora tan única como ella. Asimismo, en este primer capítulo hablo de las coincidencias en las pulsiones literarias desarrolladas a lo largo de su vida. Este apartado termina con “Postales de lectura” donde traté de abarcar en lo posible los trabajos hechos en torno a la obra de Campos, desde tesis y capítulos de libros, hasta ensayos, críticas y reseñas.

El segundo capítulo titulado “Tiempo circular: literatura escrita por mujeres, generación de Medio Siglo y coincidencias en la obra de Julieta Campos” aborda lo que mencioné párrafos arriba sobre las herencias de diversas autoras partiendo desde Nellie Campobello hasta las de la generación de Medio Siglo como una forma, también, de darle cabida no solo a la importante voz que tiene Julieta Campos sino también en la necesidad de mencionar esas obras ocultas y poco analizadas. El último apartado que titulé “La novela como museo: una Julieta enamorada del amor” es donde teorizo sobre el museo, la composición, las galerías, las salas y los espacios. Julieta Campos nos presenta, en *El miedo de perder a Eurídice*, su museo colmado de palabras y grandes personalidades del arte, ya que expone y exhibe las grandes colecciones contenidas en los adentros de su mente.

Por último, es importante mencionar que el trabajo que presento, gracias al apoyo de mis profesores y profesoras así como de mi director y directora, no tiene más objetivo que proporcionar un espacio más, dentro de estas páginas, a una autora con múltiples formas de

ser estudiada y en la que opté por descomponer esta novela como un recinto, que lo son todos los libros, y un escaparate para la exposición museística.

## Capítulo 1. Historia de naufragios en la vida de Julieta Campos

Julieta Campos (1932-2007) murió, según Fabienne Bradu en “Julieta Campos”,<sup>14</sup> un día de lluvia. Probablemente, días antes, caminó muy cerca de aquel espejo que adornaba su estancia. Puede ser que, por azar o destino, mirara el reflejo de un yo a orillas de un cuerpo listo para atravesar hacia ese lado donde las cosas ya no se reflejan: la muerte.<sup>15</sup> Parto de su muerte, porque la misma autora se cuestiona si la vida solo es aquello que nos permite conocer el otro mundo, las profundidades del Hades.

Campos escribe: “Podría testimoniar que también la muerte es responsable de la escritura. Si el impulso de derramar signos sobre la página blanca viene de transgresiones adolescentes en la biblioteca familiar, la liberación de ese impulso no se dio sino mucho más tarde, y lo marca un episodio decisivo: la muerte de mi madre”.<sup>16</sup> También explica, líneas más adelante, que, posiblemente, escribir equivalía a recrear esa imagen que se desvanecía.<sup>17</sup> Con la lectura de Melanie Klein, la autora descubre que la obra (la novela) servirá para reunir esos pedazos dispersos.

Regresará una y otra vez a su infancia, porque para la misma Campos recuperar ese mundo nos ayuda a reencontrarnos con aquello conocido y, al mismo tiempo, con lo que

---

<sup>14</sup> Fabienne Bradu (comp.), “Julieta Campos”, en *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, p. 22. [Vida y pensamiento de México].

<sup>15</sup> “El asesino ritual de una ceremonia equívoca al que aluden las últimas palabras de un libro de Salvador Elizondo llamado *El hipogeo secreto* puede dar muerte al personaje y al escritor mismo como seres de carne y hueso pero les confiere, con ese sacrificio, una existencia superior, lo mismo que en *La invención de Morel* era necesario perder el alma, morirse, para que empezaran a vivir las imágenes y se garantizara su vida eterna: el anónimo narrador elegía la muerte para poder seguir viviendo fuera del tiempo, del otro lado del espejo, reconocido al fin por la conciencia de Faustine que, al percibirlo también como imagen, le confiere la perduración definitiva. ‘Morir es simplemente trasponer la superficie de un espejo que... nada refleja. Morir es sólo lo más que uno se puede mirar en el espejo’”. Vid. Julieta Campos, *Función de la novela*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1973, p. 154.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>17</sup> *Idem.*

nuestra imaginación ha añadido a lo largo de los años al “subsuelo de la memoria”.<sup>18</sup> Regresa al mar cubano donde nació, lugar que habitó hasta su juventud,<sup>19</sup> y del que salió después de terminar sus estudios de literatura en la Universidad de la Habana. Por sus inquietudes artísticas y apoyada por su padre, en 1953 solicita una beca para estudiar literatura francesa contemporánea en la Sorbona.<sup>20</sup> La monotonía de la vida, de la que también hace mención en *El miedo de perder a Eurídice* (su tercera novela publicada en 1979), incitan a la creación de pequeños juegos como aquel sobre “jugar al barco que debería salir a la isla a las seis de la tarde”.<sup>21</sup> Así, la autora participa una y otra vez en ese juego de entradas y salidas a islas y ciudades-laberinto, porque los viajes marcarán no solo su estilo narrativo, el eje conductor de sus historias, sino también su propia vida.

Es verdad que creció rodeada de libros, como lo hace evidente en su ensayo “Mi vocación literaria”,<sup>22</sup> —en cercanía con aquel mueble donde se guardaban “aquellos legendarios objetos de mi amor infantil”<sup>23</sup> y mantener algunos escritos en un diario personal— y la escritura

como proyecto estuvo ahí desde el principio de la adolescencia, como una prolongación casi natural de una avidez que durante la infancia se gastó como afán de lectura; el mar, los cuentos de hadas y las vidas de los mártires cristianos llenaron mis años de niña con espacios fantaseados cuya realidad, sin embargo, desplazaba muchas veces la más inmediata, de la casa y de las cosas.<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> J. Campos, *Cuadernos de viaje*. Alfaguara, México, 2012, Capítulo 1995.

<sup>19</sup> Luzelena Gutiérrez (ed.), *Julietta Campos. Para rescatar a Eurídice*. Tecnológico de Monterrey y la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad México, 2010, p. 16.

<sup>20</sup> Elba Sánchez Rolón, *Travesías e islas. La experiencia literaria en dos novelas de Julieta Campos*. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2015, p. 191.

<sup>21</sup> J. Campos, *El miedo de perder a Eurídice*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1997, p. 386.

<sup>22</sup> J. Campos, “Mi vocación literaria”, en F. Bradu (comp.), ed. cit., p. 82.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>24</sup> J. Campos, “Julietta Campos” (sel. y pról. Ambra Polidori), en *Material de lectura*, No. 051. [En línea]: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/13-cuento-contemporaneo/cuento-contemporaneo-cat/115-051-julieta-campos> [Consulta: 15 de mayo, 2020].

Sin embargo, es hasta los 25 años, cuando ya era madre de un niño futuro escritor del género fantástico, Emiliano González, que piensa en publicar. Pero para llegar a esta Julieta en madurez, madre, escritora, académica, traductora y crítica literaria falta recorrer un camino marcado por travesías que construyen a quien será una autora de prolífica producción. El primer viaje lo hacen sus antepasados, evidentemente, sin ser ella objeto de consideración, desde Europa. Campos inicia la construcción de su árbol genealógico en 1999 con la premura de contestarse, a sí misma, preguntas que la asfixiaron durante algún tiempo, a las cuales da respuesta en su última novela *–La fuerza del destino (2004)–*. En 1999, cuando regresa a Cuba después de una larga estancia en Europa, ya no estarán mamá y papá (fallecidos varios años antes), ni el tío Huberto ni la tía Nena. La reconstrucción será enteramente bibliográfica, no habrá testimonios ni seres cercanos que le puedan hablar de su pasado:

Qué triste estas muertes desvanecidas en el anonimato, sin siquiera una constancia de identidad sobre las tumbas, qué triste. La novela que estoy escribiendo es la única reparación que yo he sabido darle a la terrible soledad de mis muertos. Ese libro, que es una larga elegía, es mi manera de devolverles la vida y, para mí, la única manera de seguir viviendo.<sup>25</sup>

### **El primer viaje**

La travesía de descubrimiento literario que supuso su estancia en París, la primera vez que viaja a esta ciudad en 1953, no solo significó una cercanía más palpable a la nostalgia de la isla lejana que era su casa en la Habana, sino con ciertos personajes que irían construyendo, tal vez de manera inconsciente, su función de la novela. En el tiempo que estudió en la Sorbona conoció a Margo Glantz, Salvador Elizondo, Francisco López Camarena y Jorge

---

<sup>25</sup> J. Campos, *Cuadernos...*, ed. cit., Capítulo 1999.

Portilla, también leyó a Nathalie Sarraute, François Mauriac (premio Nobel en 1952) y Jean-Paul Sartre.<sup>26</sup> El destino la acercaba, sin ella imaginarlo, a México.

Para Campos, los años en París significaron no solamente un traslado físico, estuvieron marcados por la curiosidad de la exploración de espacios imaginarios, fueron años de aprendizaje y preparación, visibles en las lecturas que la acompañarán de manera incesante por sus viajes literarios [...], se sumarán a ese eterno retorno a las obras de Woolf, Rilke y su relación tan personal con Anaís Nin, en un entre cruzamiento de voces y ecos del murmullo incesante de la literatura en “la casa sólida e intemporal de sus palabras”.<sup>27</sup>

Ahora, como la misma autora empieza su libro *El miedo...*, “yo voy a contar una historia: érase una vez un hombre y una mujer. El hombre y la mujer se soñaban...”,<sup>28</sup> o mejor, el hombre y la mujer coincidían en pasillos, en pláticas sobre literatura y política. El hombre y la mujer se casan. El hombre mexicano y la mujer cubana comparten la añoranza de la lejanía latinoamericana. El hombre y la mujer deciden vivir en México. El hombre, Enrique González Pedrero, en 1983 gobernará el estado mexicano de Tabasco, y la mujer, una Julieta Campos ya con obra publicada, emprenderá una travesía que ella misma nombra la experiencia de Tabasco, pero todo esto no pasa aún por la cabeza de una Julieta joven de 23 años.

Al terminar los compromisos universitarios que la llevaron a París y al encuentro con Enrique González Pedrero, ambos hablan de su futuro: emprenden una aventura en Italia y, en un mes, recorren Milán, Bolonia, Venecia, Florencia, Roma, Nápoles y Capri. El viaje también es de introspección: contemplan arte, pintura de todas las épocas, cine contemporáneo italiano, caminan acompañados de diccionarios a los que recurren aquellos ojos veloces buscando la palabra precisa de una lengua tan similar al español. Es en Roma,

---

<sup>26</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...*, ed. cit., p. 18.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 381.

con la claridad del recorrido, que construyen su plan: Julieta regresará a Cuba y presentará su examen profesional; mientras, él buscará un trabajo más cercano a sus recientes inquietudes intelectuales y una casa en la Ciudad de México.

Para 1954 la boda se realiza muy cerca de la casa donde vivió Lenin en París. Y en la Ciudad de México, Campos inicia sus primeras traducciones en el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI, mucho antes de publicar sus propias obras. Muchos años después, 58 para ser exacta, Enrique recordará, en el prólogo de *Cuadernos de viaje*, que aquella travesía en Italia los “ayudó a tomar una buena decisión. Desde entonces sé que la belleza y la verdad van juntas”.<sup>29</sup>

### **Cuba, infancia y literatura**

La proyección de una imagen reconstruida una y mil veces frente a un espejo, el espejo que es el mismo acto de escribir, será origen y fin del proceso creativo de esta autora, quien recuerda años después en algunos ensayos su niñez, los libros y el mar, siempre el mar. Esa agua del Caribe, de la Cuba de su infancia, estará no solo como tema recurrente en su literatura, sino en su literatura misma, como veremos en su primera novela *Muerte por agua* (1965) que en 1997 cambia su nombre a *Reunión de familia*. La escritora explica en el prólogo de dicha edición que ha optado “al fin, por circular sin inhibiciones entre estas páginas próximas y distantes haciendo, aquí y allá, las sustituciones que me parecieron propicias o suprimiendo algo que sobraba o modificando puntuación, o remplazando un adjetivo o, aun, el título del libro”.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> J. Campos, *Cuadernos...*, ed. cit., Prólogo.

<sup>30</sup> J. Campos, *Reunión de familia*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1997, p. 21. [Lecturas Mexicanas].

Anterior a este primer trabajo creativo y de ficción, aparece *La imagen en el espejo*, publicada en el mismo año, pero con evidentes diferencias. Antes de su primer trabajo ficcional, Campos había ejercitado su parte como crítica literaria y *La imagen...* es el comienzo de la nutrida obra ensayística y crítica en la que se harán evidentes, una y otra vez, sus obsesiones respecto a la materia de la novela, el autor, los personajes y los ambientes. Como la misma autora lo explica en el prólogo de su primer trabajo ensayístico: “La novela, al reconciliarse con su condición de arte, recupera la libertad de los relatos antiguos, de la invención, de la fantasía, de la creación de la poética”.<sup>31</sup>

Estas inquietudes, mencionadas en el párrafo anterior, se hacen más evidentes en su segunda novela: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1997) con la que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia publicada en 1978. *Tiene los cabellos...* supone para la crítica “la necesidad de nuevos parámetros de lectura que permitan abordar obras como la de Campos que representan ‘un verdadero desafío’ para el ejercicio crítico”.<sup>32</sup> Lo que para Elba Sánchez Rolón evidencia las razones por las que hay pocos estudios dedicados a la obra de Julieta Campos, no solo a esta novela. No obstante que, en su primer libro, la lectura de *Muerte por agua* ya supone una experiencia lectora diferente, parece que en *Tiene los cabellos...* la experimentación, o las raíces de con quien comparte ideas, son más palpables. Ambra Polidori, en una entrevista publicada en Material de Lectura de la UNAM, ya insinúa las evidentes coincidencias de la *nouveau roman* con las que Campos tuvo relación en su estadía en París en 1953. Por otro lado, Alicia Rivero<sup>33</sup> explica que, aun cuando esta novela le valió

---

<sup>31</sup> J. Campos, *La imagen en el espejo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1965, p. 6.

<sup>32</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...*, ed. cit., p. 42.

<sup>33</sup> Alicia Rivero, “La creación literaria en Julieta Campos: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. *Revista Iberoamericana*, No. 132-133, Vol. LI, (julio-diciembre, 1985). [En línea]: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4136> [Consulta: 6 de noviembre, 2020].

el premio Xavier Villaurrutia en 1974 los críticos no le prestaron la debida atención, aunque Campos logra “descubrir la gestación de una novela y, conjuntamente, plantear el problema de la creación femenina”.<sup>34</sup> En la imposibilidad creativa, Sabina intuye el ejercicio de creación, es decir: en la no-creación ya hay un ejercicio de creación. Los personajes en esta novela ejercen el oficio de escritor y se dejan abrazar ante las imposibilidades que deben enfrentarse como parte de su proceso creativo. Estas inquietudes trabajadas también en *Función de la novela*, publicada un año antes que *Tiene los cabellos...*, conjeturan las evidentes interrogantes manejadas por la autora no solo en el plano de la ficción sino del ensayo. En este libro también continúan los ejercicios autoimpuestos como material ficcional y que se llevan a la práctica en esta novela:

La palabra puede servir únicamente, entonces, para invocar el silencio. Si nos contemplamos demasiado en el espejo nos será devuelto el reflejo de la muerte. El novelista, consciente ya de esa ambigüedad inherente a su arte, que consiste en relatar un universo especular donde se refleja y no se refleja el universo, puede llegar a los límites de la escritura. Puede llegar a contemplarse a sí mismo en el acto de escribir, a mirarse como reflejo, como personaje en el ámbito especular de su propia novela.<sup>35</sup>

El ejercicio crítico al interior de la historia enmarca las posturas que al respecto tenía Campos, pues “considera que la crítica ha dejado de ser algo suplementario a la creación para volverse consustancial a ella a partir de la negación que el arte moderno realiza del triunfo del progreso”.<sup>36</sup> Algo que se repetirá en su tercera obra: *El miedo de perder a Eurídice*.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> J. Campos, *Función...*, ed. cit., p. 155.

<sup>36</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...*, ed. cit., p. 34.

## Escisión de Cuba

Virgilio Piñera (Cuba 1912-1979) escribió en 1942 “La isla en peso”, un poema donde evidencia el hartazgo de vivir rodeado de agua, preso del encierro. El poema inicia: “La maldita circunstancia del agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café”.<sup>37</sup> Y continúa enunciado diversas actividades propias de la isla cubana. En el 2005, la mexicana Liliana Felipe compuso “La maldita circunstancia” que inicia con este mismo verso de Piñera a manera de cuestionamiento: “¿Será por la maldita circunstancia del agua por todas partes?, ¿será?”, y más adelante: “Nadie puede salir, nadie quiere salir”. ¿Será por esta maldita circunstancia del agua por todas partes que en la obra de Campos pervive la isla?<sup>38</sup>

La desdibujada presencia de Julieta Campos dentro del panorama de la narrativa cubana queda evidenciada en artículos como el de Martha Martínez,<sup>39</sup> quien escribe que el rechazo hacia la obra de Campos ocurre ya que las obras no plantean un tema tan recurrente y de gran desarrollo a finales de 1960, en Cuba, como lo fue la Revolución. Así, también resalta que en los estudios recientes (el artículo fue publicado en 1985) y divulgados fuera de Cuba en ninguno se estudia la obra de Campos. La misma Julieta tiene una postura muy clara respecto a la Revolución cubana y el sistema económico establecido:

El fracaso de la Revolución Cubana se ha debido, sobre todo, a la pretensión de borrar del mapa a la libertad de opción. Para el más de un millón de cubanos que escogieron, por eso, el exilio, no bastaban los logros de salud y educación: vivir en una sociedad cerrada, dentro de un régimen totalitario, resultaba agobiante e intolerante.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Virgilio Piñera, *La vida entera*. (Edición anotada por Yunuen Gómez). Lectorum, México, 2012, p. 87.

<sup>38</sup> Un acercamiento similar a la obra de Julieta Campos lo desarrollan María Esther Castillo y Araceli Rodríguez. *Vid.* “La isla memoriosa en la narrativa de Julieta Campos”, en *XVIII Congreso de la AMEC*. Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A.C, Querétaro, 27 de abril, 2012, 25 min [Ponencia].

<sup>39</sup> M. Martínez, art. cit.

<sup>40</sup> J. Campos, *Cuadernos...*, ed. cit., Capítulo 1975.

Su “exilio”, pues la salida del país ocurrió primero con la curiosidad de conocer otros panoramas, se rodea del enrarecimiento de un ambiente cubano sobrevenido después de la caída del gobierno de Fulgencio Batista en 1959, de la esperanza y las ansias de libertad de su padre y de su madre, sus tías y su abuela. El primer deslumbramiento, ante la llegada de Fidel Castro al poder, sucumbió: sus padres nunca pudieron salir de la isla. La muerte llegó primero por su madre y, un año después, por su padre.

Aun con el poco trabajo en investigación, se reconoce, sin embargo, la originalidad narrativa de la autora. Este aparente rechazo hacia el estudio de la obra no oculta, en cambio, la subsistencia o, como Martha Martínez lo define, interiorización de lo cubano<sup>41</sup> que es evidente y que la autora no niega. Esta invisibilización no solo ocurrió con Campos, sino en autoras como la costarricense, luego guatemalteca por naturalización, Eunice Odio en el México de 1968 al no abordar los temas de coyuntura.

### **A orillas de la muerte**

Para 1975 se cumplía un año después de la publicación de *Tiene los cabellos...*, pero también del cáncer que padece la autora por primera vez. Posterior a los malestares propios de la enfermedad y la recuperación, el primer viaje lo hace en mayo y, como Odiseo, vuelve a su Ítaca: París. Allí, como explica en *Cuadernos de viaje*, visita la rue St. Jacques donde empieza la edificación bibliográfica, con diccionarios y libros, que le serán útiles para “la novela sobre la Isla”.<sup>42</sup> Este es el primer indicio que existe sobre *El miedo de perder a Eurídice* que se publicará, cinco años después, en 1979. También hay un artículo publicado en la revista *Vuelta*, compilado en *Un heroísmo secreto*, titulado “Fragmentos de un diario al margen de

---

<sup>41</sup> M. Martínez, art. cit.

<sup>42</sup> *Idem*.

un libro” en el que meses después de la primera mención a “la novela sobre la Isla”, la autora narra lo siguiente: “*Lunes 4 de noviembre*: El jueves empecé el libro sobre la Isla y la pareja. Oigo un disco que acabo de comprar: Claire Bloom lee el *Cantar de los cantares* y las *Cartas* de Abelardo a Eloísa. Sé que en el libro recurrirán, de alguna manera, el tema de Tristán y la melodía del *Preludio*”.<sup>43</sup> La estancia en París sirvió a la autora para “despejar los espacios del alma para que las ruinas liberen su mensaje”.<sup>44</sup>

De Europa viaja a Cuba en donde se permite ponderar los descubrimientos interiores que supuso el viaje: “Después de la travesía griega y del episodio cubano, el repaso de Proust me confirma en mis propias ambivalencias, en los vaivenes de mi propio viaje interior, a la merced de un péndulo que oscila entre razones y pasiones”.<sup>45</sup> Esta frase: razones y pasiones, quedará inmortalizada en el 2005 en los ensayos reunidos que le publicará el Fondo de Cultura Económica y que llevará, justo esta frase, como subtítulo. Y también dentro de la novela de *El miedo...* donde si ponderamos cada relación que menciona al inicio de la historia y leemos las demás parejas que aparecen dentro del libro el amor-pasión<sup>46</sup>, como lo define Julia Kristeva en *Historias de amor*, se mantiene, hay una obsesión por esos amores imposibles, inalcanzables y que solo terminan con la muerte, metafórica o real, de quien ama.

En 1976 abre las primeras páginas de su cuaderno de viajes con las siguientes palabras: “Me fijo un límite, mayo, para el libro”.<sup>47</sup> Hay una patente apuesta y motivación por terminar *El miedo...*, pero en este proceso aún faltan lugares a los cuales llegar y personas de quienes despedirse. La amistad construida con Anaïs Nin, de la que hace mención en

---

<sup>43</sup> J. Campos, *Un heroísmo...*, ed. cit., p. 57

<sup>44</sup> J. Campos, *Cuadernos...*, ed. cit., Capítulo 1975.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> Julia Kristeva, *Historias de amor*. Siglo XXI, Ciudad de México, pp. 340

<sup>47</sup> *Idem.*

repetidas ocasiones, se estrecha aún más en este año, cuando decide viajar a Estados Unidos para visitar a la escritora francesa con la que no solo compartía un curioso parecido físico, sino ánimos y voluntades. En las anotaciones hechas en este *Cuaderno de viajes*, coexisten los recuerdos de una Nin “que ha participado con una intensidad tan impresionante del mundo”,<sup>48</sup> pero también la de una Nin delgadísima y frágil, de la que se despidió meses después sujetando aquel cuerpo-casa que estaba por derrumbarse.

Los primeros días de enero de 1977, Anaïs Nin tuvo “que mudarse, con su alma, definitivamente, a la casa sólida e intemporal de sus palabras”.<sup>49</sup> Julieta dará muestra no solo de la entrañable amistad que sostuvo con Nin durante años, sino de la influencia que la literatura de la francesa supuso en la concepción artística de Campos. Esta explica en uno de los varios artículos que escribió sobre Nin, que la lectura de cualquier tomo de *Diarios* emulaba la sensación de exceso de oxígeno que se experimenta después de haber pasado mucho tiempo en el encierro y “sale uno a caminar muy temprano entre eucaliptos y pinos, y el aire, demasiado puro, intoxica y duele”.<sup>50</sup> La calidad literaria descubierta en *Diarios*, contagiará la estructura de *El miedo...* de apasionamiento y las palabras serán queridas porque sirvieron “una vez, para conjurar una pérdida que era el primer anticipo de la muerte”.<sup>51</sup>

### **Aquella enfermedad que es**

De 1974 a 1979 (año de publicación de *El miedo...*), la autora analiza y escribe sobre T. S. Eliot, Djuna Barnes, Anaïs Nin, Sara Ibáñez, Eliseo Diego, Manuel Capetillo, Alejandro

---

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> J. Campos, *Un heroísmo...*, ed. cit., p. 30.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 29.

Rossi, José Lezama Lima y Severo Sarduy. Con estas lecturas, a principios de 1978, la escritura de la novela que ha ido construyendo parece tomar más forma. Este libro, y como hasta el momento lo ha sido su literatura, sirve para “conjurar una muerte real con otra figurada”.<sup>52</sup> Al respecto, la autora escribe:

Tengo ansiedad por sumergirme en este libro que ha llenado, con lapsos de eclipse y períodos de trabajo intenso, tres años de mi vida –los tres años más conscientes, quizá, de mi vida–, los de esta vuelta a nacer que se me ha dado después de la extraña regresión –*regressum in uterum*– que fue mi cáncer –verdadero descenso al infierno–, que no culminó en muerte real, estoy segura, porque Sabina, mi personaje, se ahogó –muerte figurada– en las olas de tinta de una novela. Eurídice, ahora, con su esquema de viaje a la isla, la entrada y salida del túnel, todo lo que vuelve a ese libro una metáfora del acto de creación, de la obra alquímica, tiene que ver con la experiencia definitiva de muerte y renacimiento que yo he experimentado.<sup>53</sup>

Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas*,<sup>54</sup> hace una dicotomía entre la luz y la oscuridad, en donde la enfermedad “es el lado nocturno de la vida”. Incluso, habla de una doble ciudadanía que se nos otorga al nacer: la de los sanos y la de los enfermos. Y aunque es verdad que todos deseamos pasar la mayor parte de nuestra existencia en ese lado de la sanidad, alguna que otra vez, por periodos largos o cortos (incluso por el resto de nuestras vidas), cruzamos hacia esa frontera del reino de los enfermos. Julieta Campos, como muchos, brincó de una frontera a otra y eso permeó, de alguna manera, su escritura.

La mitificación de la mujer enferma, desde el romanticismo, y la construcción de la feminidad concebida desde la masculinidad: personajes femeninos vulnerados y vulnerables desde el cuerpo, y no desde cualquier cuerpo, me refiero a cuerpos enfermos, anémicos, frágiles, desde su construcción como personajes, pero también como reflejo de una época, no ocurre más en autoras como Campos. En esta también recae una ruptura no solo en las

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>53</sup> J. Campos, *Cuadernos...*, ed. cit., Capítulo 1978.

<sup>54</sup> Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid, Suma de Letras. 2003, p. 43.

formas narrativas, sino en la redefinición de una corporalidad y de la mujer enferma a partir del empoderamiento desde su propia voz. Primero, hay una apropiación de su sexualidad y, asimismo, del cuerpo enfermo. Aunque *Cuadernos de viaje* no sea propiamente un diario de enfermedad, la autora plasma en algunos pasajes lo que significó volver a nacer después de estar cerca de la muerte.

Esta relación innegable entre el cuerpo y la escritura quedará marcada en su diario de viaje del 5 de febrero de 1978, en el cual se cuestiona cómo se vincula el cuerpo y la escritura. Campos entiende el escribir como una voracidad, algo sobreabundado, algo que erosiona y de esta forma engendra vida, como la misma autora lo expresa: “Si la enfermedad es desorden y la escritura organización articulada ¿cómo explicar la pródiga intensidad que empieza a habitar en las palabras después de una aventura abismática con el padecimiento y una recuperación”.<sup>55</sup> Este tema lo retomará en 1988 en su ensayo “¿Tiene sexo la escritura?”<sup>56</sup> como una manía del autor que intenta atrapar imágenes y símbolos de las relaciones que entabla y que no se sacia sino a través de la escritura. A esto, llegaremos más adelante.

### **El poema que fue *El miedo de perder a Eurídice***

Era jueves de 1974 cuando Julieta Campos empezó un libro que cinco años más tarde llegaría a manos de sus lectores: *El miedo de perder a Eurídice* (publicado por Joaquín Mortiz). Una novela definida por la misma autora como un intento de “cercar la profusión de fragmentos incoherentes que me asaltan y se escriben, viniendo de no sé dónde”.<sup>57</sup> Un laberinto narrativo que el lector acepta como una trampa. El laberinto y la confusión, “la búsqueda, el anhelo,

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, Capítulo 1978.

<sup>56</sup> J. Campos, *Un heroísmo...*, ed. cit., pp. 47-52.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 58.

una construcción complicada tienen la intención de perder a quien se aventure a recorrerlo”.<sup>58</sup> En la novela, el espacio narrativo es el entramado de un laberinto que conecta al mundo antiguo con el moderno: estamos en Chapultepec, pero también en Campos Elíseos, en la antigua Tenochtitlán, pero también en Venecia, en Creta, Nueva York, etcétera. Este espacio entiende a otra lógica tal vez la de la ensoñación o del inconsciente colectivo, es decir, la parte de la psique que preserva y difunde la herencia psicológica común de la humanidad.<sup>59</sup> Y es así como la autora entabla relaciones simbólicas y mitológicas con la tradición grecolatina.

La historia es también todas las historias de amor-pasión,<sup>60</sup> donde “el amor es, a escala individual, esa súbita revolución, ese cataclismo irremediable del que no se habla más que después”,<sup>61</sup> todas las islas, todos los sueños. Los personajes: *Yo*, Monsieur N., quien, a su vez, sueña-crea a la pareja y a los naufragos que son constantes en todos los escenarios que formula la autora, como lo es El Palacio de Minos –un pequeño café, que más adelante también es un bar y luego nada y de nuevo un café, muy cercano a un parque que puede ser el Central Park o Chapultepec, muy cercano al puerto caluroso y húmedo del trópico americano o la isla Abiyán, en Costa de Marfil–, son encrucijadas que nos llevan al origen.

La idea del juego y la interrogante sobre cómo se construye una historia que debe ser una historia de amor, crea una conexión con las anteriores obsesiones e inquietudes de la autora. *El miedo...* guarda semejanza con *Muerte por agua*, pero de manera más evidente con *Tiene los cabellos...* sobre todo en que su estilo, ritmo, artificios, son como el mar: un ir

---

<sup>58</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...*, ed. cit., p. 94.

<sup>59</sup> Joseph L. Henderson, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 107.

<sup>60</sup> Para una lista más en extenso de todas las historias de amor *vid.* J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 482-488.

<sup>61</sup> J. Kristeva, ed. cit., p. 3.

y venir que simula el vaivén de las olas, donde la espesura y profundidad se hace manifiesta y confunde y desdibuja los márgenes.

Mi primer acercamiento a *Tiene los cabellos...* fue después de leer *El miedo...*, si la lectura hubiera sido en otro orden, probablemente, no me habría percatado de la conexión entre el espacio narrativo que ambas novelas comparten de manera obvia, al menos, en un fragmento. Campos habló sobre esto en la entrevista con Ambra Polidori:

Yo pienso que hay una cierta continuidad entre mis libros y sus personajes y me imagino a Sabina como sobreviviente de aquel naufragio, de aquel diluvio universal, que invadía las páginas de *Muerte por agua*. Las palabras se le ofrecen, como islas propicias. Así se ligaría ese texto con otro, más reciente, *El miedo de perder a Eurídice*: la escritura emerge del naufragio del mundo. Salen a flote como islas, los textos. Las palabras son rebotes del obstinado silencio de las cosas.<sup>62</sup>

Entre ambas, *Tiene los cabellos...* y *El miedo...*, hay también una relación autorreferencial, pues en *El miedo...* el o la narradora –hay una ambigüedad o desdibujo del género– se encuentra en sueños con el personaje de *Tiene los cabellos...* La construcción del espacio narrativo de *El miedo...* parece que se hace en capas, iniciadas, desde mi perspectiva, a partir de la publicación de *Tiene los cabellos...* En el siguiente extracto de *El miedo...*, el o la narradora relata lo que cuatro años antes Campos había escrito al inicio de *Tiene los cabellos...*:

Todo es un juego y eso me tranquiliza porque jugar no compromete a nada. Aunque me temo que miento cuando digo que me tranquiliza. Porque la verdad es que me excita y me produce cierto dolor de cabeza, como la abundancia de oxígeno al que no tiene el hábito de los lugares abiertos. También, a ratos, sufro de taquicardia y las manos se me humedecen demasiado. La imagen de una prisión, que eventualmente incide, me remite a una metáfora: “cárcel de amor”. Y, en la euforia del juego que estoy soñando, sé de repente que es un sueño que se escapa de otro

---

<sup>62</sup> J. Campos, “Julieta Campos”, art. cit.

sueño, el de una mujer cegada por la luz intensa de las cuatro de la tarde frente al mar de Acapulco, que posterga al infinito la historia de una pareja.<sup>63</sup>

Pero, incluso, entabla una relación autorreferencial con su primera novela, *Muerte por agua*, como se ve en el siguiente párrafo:

Ella podría escribir una novela donde la lluvia disolviera los seres y las cosas hasta el aniquilamiento. Esa novela se llamaría *Muerte por agua*, aludiendo a la vez a Heráclito y a T. S. Eliot, y sería el primer momento de otra donde una mujer, frente al mar, pretendería reconstruir con la coherencia propia de los sueños una vida y una memoria dispersas en mil fragmentos, a la vez que jugaría a desafiar las olas en un juego incierto y peligroso, como son todos los juegos en los que se juega con el destino [...].<sup>64</sup>

Si bien, más adelante se habla sobre la propuesta de algunas autoras de dividir la obra de Julieta Campos en dos etapas, una primera comprendería desde la publicación de *La imagen en el espejo*, en 1965, hasta *Un heroísmo secreto* en 1988, permitiría entender su literatura en dos tiempos, porque incluso *Celina o los gatos* (1968) aparece en *Tiene los cabellos...* y, como una coincidencia, en *El miedo...* con ese cuento que cierra la colección de *Celina...* titulado “Todas las rosas”. La persistencia de un “intenso fervor de rosas rojas”,<sup>65</sup> frase con la que Campos cierra *El miedo...*, coincide con dicho cuento en el que la autora habla de la percepción de una maldición proyectada en los rosales que van consumiendo e invadiendo toda una casa-palacio, pero, también, desde lo simbólico como finalidad y “logro absoluto y de perfección”.<sup>66</sup>

Asimismo, en *El miedo...*, los límites entre ficción y ensayo en el que Julieta Campos construye la historia suponen también una forma distinta de leer. Además –al tener una composición diferente, pues a los márgenes aparecen epígrafes y referencias a otras obras, y

---

<sup>63</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 430.

<sup>64</sup> J. Campos, *Tiene los cabellos...*, ed. cit., p. 368.

<sup>65</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 552.

<sup>66</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. España, Editorial Labor, 1992, p. 390.

el texto también tiene una composición inusual: a veces párrafos estrechos (simulando versos) a veces más amplios– *El miedo...* cuestiona la función narrativa en la que he encontrado semejanza con el museo no solo contemporáneo sino desde la Antigua Grecia donde era el espacio para rendir tributo a las nueve musas, hijas de Zeus, y “también como derivación a un lugar donde florecía una actividad poética, musical o sencillamente intelectual”<sup>67</sup> que ocurre dentro de la novela de Julieta Campos al hacer múltiples referencias a la mitología grecolatina y cristiana con 41 menciones dentro de la novela, así como a la cultura clásica con 19 menciones, múltiples referencias literarias, en este caso 80, a lugares, 52, sin incluir la lista de islas que ocupa más de tres páginas, referencias culturales con 33, al cine con 11 y a diversas islas con 18. Además, se responde en la misma novela el motivo de la novela:

Yo he dicho que me propongo contar una historia. Que esa historia será una historia de amor y, en consecuencia, la historia de un sueño. Prosigo: soñar es remontar, hacia orígenes, el curso de un río. O hacer un viaje al centro de la tierra. O buscar minotauros en laberintos acuáticos. Pero dicen que uno acaba por matar aquello que ama y quizá Teseo amó<sup>68</sup> al Minotauro.<sup>69</sup>

En la clara referencia al mito del minotauro, David García<sup>70</sup> explica que Apolodoro en su *Biblioteca* desarrolla de forma resumida las características físicas del minotauro: rostro de toro y lo demás de hombre, y que “Higino es igualmente concreto en su expresión y refiere

---

<sup>67</sup> Hipólito Escolar Sobrino, *La biblioteca de Alejandría*. Gredos, Madrid, 2001, p. 72.

<sup>68</sup> “En Los Reyes, el tópico en torno a la maniática sexualidad deja entrever que Ariana es heredera de tal índole, pues el autor cuenta que ella está enamorada de su propio hermano. La desgracia encadenada, cualidad del sentido trágico de los griegos, se halla aquí presente, porque la fatalidad no termina con los padres, sino que se hereda a los hijos. Si Pasífae se enamoró del toro divino enviado por Poseidón, como se cuenta en el mitologema, ahora su hija siente una similar atracción por su hermano”. *Vid.* David García Pérez, “Reverberaciones grecolatinas del mito del Minotauro en Jorge Luis Borges y en Julio Cortázar”. *Revista Nova Tellus*, 26, 1, (enero, 2008). [En línea]: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0185-30582008000100007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-30582008000100007&lng=es&nrm=iso) [Consulta: 09 de abril, 2021].

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 393.

<sup>70</sup> D. García Pérez, art. cit.

que el Minotauro nació con la cabeza de toro y la parte inferior de hombre. Ovidio alude a la forma del Minotauro de manera cifrada: ‘gemela figura de toro y de joven’.<sup>71</sup> Con esto, García nos lleva al siguiente punto: que la descripción física del minotauro sea tan “parca” permite dimensionar “las posibilidades de resemantización”,<sup>72</sup> lo que agrega un extra en la concepción imaginaria de dicho personaje. Así, *El miedo de perder a Eurídice* se convierte en un minotauro mitad novela, mitad ensayo que apertura la posibilidad de múltiples lecturas, y una de las que propongo es la lectura de esta novela como museo de papel.<sup>73</sup>

Para María José Ramos, esta ambigüedad permite, incluso, situar a la obra dentro del género literario que surgió en Italia a principios del siglo XV, los islarios, que

eran libros en los que se describían islas; en un principio se circunscribían a un mar o una región determinados... la intención de los islarios era doble: informar sobre los más recientes conocimientos geográficos y entretener a los lectores. Esto último lo lograban, por ejemplo, por medio de anécdotas acerca de las particularidades históricas y naturales de cada isla o mencionando las costumbres distintivas de sus habitantes.<sup>74</sup>

Así, también, guarda semejanza con la prosa poética y, siguiendo la línea de posibles géneros, diario de viajes, una ópera, fragmentos de escenas cinematográficas, un sueño, etcétera. Sin embargo, dentro la misma historia desarrollada, *El miedo...* es un poema “de augurios, de deseos y de catástrofes, de tormentas y de naufragios, de noches y de islas. Como quien formula un exorcismo, lo llamó *El miedo de perder a Eurídice*”.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Juan D. Cid Hidalgo, “Museo, novela, archivo. Aproximación a los museos de papel”. *Atenea*, 515, (jul. 2017) [En línea]: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622017000100047> [Consulta: 12 de mayo, 2022].

<sup>74</sup> María José Ramos de Hoyos, “*El miedo de perder a Eurídice*”, en *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, Luzelena Velasco (ed.), Universidad Autónoma Metropolitana y Tecnológico de Monterrey, Ciudad de México, 2010, p. 99.

<sup>75</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 385.

## La experiencia de Tabasco

Para 1982 la vida de Julieta Campos dará un giro inesperado: Enrique González Pedrero le comparte la idea de ser gobernador en el estado de Tabasco. La campaña por la gubernatura inicia ese mismo año y, con ello, el redescubrimiento de un México distinto, el México de los pobres, de los indígenas, del que siempre estuvo lejos. La experiencia de Tabasco, en 1983 con Enrique al frente, marcó no solo una nueva tribulación en la vida de Campos, sino el camino que tomaría por alrededor de seis años.

Los primeros meses al frente de la tripulación, como todo viaje recién emprendido, la mantuvo dubitativa, pues justo en 1982 empieza a germinar la semilla creadora de una nueva historia que había estado allí desde antes y que se da casi por iniciada en este año. La historia que no inicia en este instante, sin embargo, sí culmina en el 2004: *La fuerza del destino*. A finales de 1982, viaja a Nueva York donde pasa las fiestas decembrinas. En el diario de viajes que construyó, persiste la duda sobre el futuro y escribe: “Quizá por la fantasía de abrir un paréntesis insólito al finalizar el primer año de Tabasco. Tan denso y tan precipitado, tan cuajado de experiencias de toda índole, enriquecedoras e inquietantes. El año está por terminar. ¿Qué me deparará enero?”.<sup>76</sup>

En el recuento, Campos sabrá que Tabasco denotó una vivencia encaminada más hacia el hacer: recorrió los poblados junto a Enrique, conoció la pobreza extrema y quedó prendada de la cercanía con la gente. De esta época es *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas* (1982) y en coautoría con Enrique: *Tabasco: las voces de la naturaleza* (del mismo año), pero también la preparación de futuros títulos, no tan alejados del lenguaje literario, como lo serán *El lujo del sol* (1988), *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada*

---

<sup>76</sup> J. Campos, *Cuadernos...*, ed. cit., Capítulo 1983.

*querella por la nación* (1995) y luego un libro más breve *Tabasco un jaguar despertado* (1996).

El trabajo cercano con los pobladores también se vio reflejado en el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena como un proyecto de desarrollo autosustentable implementado durante el gobierno de Enrique. Un grupo integrado por jóvenes y personas mayores quienes, Campos recuerda en la entrevista con Danubio Torres Fierro,<sup>77</sup> entre los cerros y la selva recitaban como rezos los diálogos de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: “En un prodigioso escenario natural, revivían la tragedia del poeta granadino haciéndola propia y confirmaban, una vez más que el arte, el verdadero arte, no tiene fronteras, es universal”.<sup>78</sup>

En 1993 Campos desenterraría los recuerdos de aquel laboratorio quebrantado, después del gobierno de Enrique, por falta de apoyo de los posteriores mandatos. En “Tratos y retratos”, aquel programa presentado por Silvia Lemus, Campos explica que la construcción de este laboratorio jamás se hizo en solitario, sino que formó parte de un programa mucho más amplio que trabajó a favor del progreso integral de las comunidades indígenas y del que, a partir de la implementación de la pedagogía Montessori, se desprendió el proyecto que transformó los intereses y metas de quienes formaron parte del diseño. Inserto en las comunidades indígenas, el laboratorio acercó a los pobladores un proyecto que los comprometía en todo un entramado que desembocó en un

catalizador de toda una energía que estaba recorriendo el estado, toda la región y que en el laboratorio se vio más intensa [...] el laboratorio, Silvia, no era una compañía de teatro ni era simplemente poner obritas y entretener a la gente, era un proyecto didáctico educativo muy amplio que llegó a abarcar a tres mil personas entre niños, adolescentes, jóvenes y adultos en

---

<sup>77</sup> Danubio Torres Fierro, “Entrevista: un transcurso transterritorial”, en Elena Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México, Ciudad de México, 2006.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 237.

siete comunidades del estado y en otras aldeañas; con un espacio teatral en cada una de ellas, con un escenario en cada una de ellas, con una pequeña biblioteca sobre teatro y con un programa muy largo de estudios de teatro que duraba cuatro años, y en el cual había un intenso trabajo a lo largo de las clases que se impartían al aire libre.<sup>79</sup>

El entusiasmo innegable de esa Campos esculcando dentro de las remembranzas de aquellos años, convertirá la escritura de la autora en algo distinto. El ensayo larguísimo, de más de mil páginas, que es *¿Qué hacemos con los pobres...?* es prueba de la Campos en construcción. Posterior a esta experiencia y de intentar saciar la necesidad de encontrar respuestas, tomó otro rumbo y continuó el trabajo que intermitentemente había emprendido: la reconstrucción de una historia familiar que es *La fuerza del destino* y, aunque parezca seguir los mismos impulsos por escindir a Cuba de las nuevas experiencias, Danubio Torres explica que esta Julieta de 2004 se apega a la idea clásica de la novela<sup>80</sup> y no hay más vanguardia, ni experimentación ni el intento de borrar y arrancar la isla, ni el impulso del deseo, no más Eros ni muerte, ni Orfeo buscando en el Hades el retorno de su amada.

De los numerosos viajes e infinitas calles que recorrió ávida de conocer, por la fuerza del destino –aquel “despiadado e insensato destino, el caprichoso destino [que] hace y deshace las vidas de los individuos y de los pueblos”–<sup>81</sup> e impulsada en la construcción de esta historia, regresó a Cuba y reconstruyó esa aventura de la que nunca tuvo certeza y que era a la vez la reedificación de la isla. En el 2007, la muerte toma forma de cáncer y Campos termina sus últimos días abrazando la posibilidad de saber que en algún momento regresaría, como cientos de años antes sus antepasados llegaron por el caribe a la Cuba que marcó para siempre su historia, a ese mar que la trajo a esta tierra que no pisaron más sus pies.

---

<sup>79</sup> Silvia Lemus, *Julieta Campos*. Canal 22, Ciudad de México, 1993, min. 7:55-16:44 [Video en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=Kci1rfYJqIA> [Consulta: 20 de mayo, 2021].

<sup>80</sup> D. Torres Fierro, “Entrevista...”, ed. cit., p. 214.

<sup>81</sup> *Ibid.*

## 1.2 Postales de lecturas: trabajos en torno a la obra de Julieta

### Campos

¿Cómo escribir sobre lo que no “existe”? Sobre aquello que no aparece dentro del canon, sobre las ausencias, lo que desconocemos o aquello que se desdibuja y se pierde. El trabajo de las autoras, en su mayoría, mencionadas en seguida es casi heroico. Podríamos decir, como menciona Heriberto Yépez en “Hacia una teoría de la invisibilización en la literatura mexicana contemporánea”, fuera de tiempo y a base de predilección. Si nos remontamos, por ejemplo, a la generación de Medio Siglo, que es la que nos interesa y con la que trabajaremos, “podemos decir que el dominio heredado de la literatura mexicana tuvo rasgos de un patriarcado. La exclusión comenzó por las obras o sujetos que poseían rasgos no patriarcales. Las principales ausencias en la literatura mexicana fueron mujeres, por lo que la conciencia de una relectura de género es ineludible y está pendiente”.<sup>82</sup> El género como primer excluyente, pero también la clase, pues es innegable el papel preponderante que tuvo Octavio Paz, incluso para la misma obra de Julieta Campos –quien dedica *El miedo de perder a Eurídice* a este y la valía que le dio a su obra ensayística se ve reflejada en *Función de la novela*– como intelectual y servidor público, alcanzó a autoras como Rosario Castellanos, Amparo Dávila y Julieta Campos, por mencionar algunas, quienes estuvieron en las sombras durante mucho tiempo.

La obra de Julieta Campos, aunque prolífica, ha sido poco trabajada o estudiada a lo largo de estos 56 años (desde su primera publicación). Elba Sánchez Rolón, en 2015, reunió

---

<sup>82</sup> Heriberto Yépez, “Hacia una teoría de la invisibilización en la literatura mexicana contemporánea”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 72, IV, (septiembre-diciembre, 2017), p. 14. [En línea]: [https://www.academia.edu/35818509/Hacia\\_una\\_teor%C3%ADa\\_de\\_la\\_invisibilizaci%C3%B3n\\_en\\_la\\_literatura\\_mexicana\\_contempor%C3%A1nea\\_2017](https://www.academia.edu/35818509/Hacia_una_teor%C3%ADa_de_la_invisibilizaci%C3%B3n_en_la_literatura_mexicana_contempor%C3%A1nea_2017) [Consulta: 13 de junio, 2021].

los estudios que abordan la obra de esta autora nacionalizada como mexicana.<sup>83</sup> De los acercamientos que pone a disposición, y los que a lo largo de este tiempo he reunido, se puede decir que son alrededor de 50 trabajos entre tesis, ensayos y libros. El más antiguo lo recoge Sánchez Rolón y data de 1973: una tesis doctoral en donde se analiza *Muerte por agua* y que lleva como título *Mexico's contemporary women novelist*, de Martha Ochnike Loustaunan.<sup>84</sup>

En este apartado recogeré y desarrollaré brevemente los trabajos en torno a la obra novelística, cuentística y ensayística-reseñista que han despertado mi interés. He decidido trabajarlo cronológicamente y no, como otras autoras,<sup>85</sup> haciendo una división entre dos etapas marcadas en la obra creada por Campos: una que compone de la publicación de *Muerte por agua* (1968), su libro de cuentos *Celina o los gatos* (1968), la novela que le da el Premio Xavier Villaurrutia: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) y hasta 1979 con la publicación de *El miedo de perder a Eurídice*, pero que también incluye cuatro obras ensayísticas: *La imagen en el espejo* (1965), *El oficio de leer* (1971), *Función de la novela* (1973) y *Un heroísmo secreto* (1988).<sup>86</sup> La segunda etapa reconocida por la misma Campos como la experiencia de Tabasco, que se desarrolla durante la gubernatura de Enrique González Pedrero (de 1983 a 1987), inicia con *La herencia obstinada* (1982), *Tabasco: las voces de la naturaleza* (1982), con Enrique González Pedrero, *Bajo el signo de IX Bolon* (1988) en coautoría con Gerardo Suter, *El lujo del sol* (1988), *Jardín de invierno* (1988), *Tabasco: un jaguar despertado* (1996), *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela*

---

<sup>83</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...* ed. cit., p.70.

<sup>84</sup> Martha Ochnike Loustaunan, *Mexico's contemporary women novelist*. Estados Unidos, Universidad de Nuevo México, Alburquerque, 1973. [Tesis].

<sup>85</sup> Diana Amador nota la ruptura en la línea temporal que divide su obra en dos: de 1965 a 1988, la primera, y de 1990 a 2007, la segunda. Vid. "Estado de excepción. Lo sagrado en *Celina o los gatos* de Julieta Campos", en Luzelena Gutiérrez de Velasco [comp.], *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*. Tecnológico de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010, p. 164.

<sup>86</sup> Aunque ya está dentro de la etapa de la "experiencia de tabasco" lo coloco aquí por la temática desarrollada.

*por la nación* (1995) y *La fuerza del destino* (2004). Los intereses, como se ve en su obra, cambian para esta fecha, pues la autora mantiene una relación directa con el quehacer político que su esposo había adquirido y que, por ende, ella también adquirió. La gubernatura no llegó a su fin, pues en 1987, el entonces candidato a la presidencia Carlos Salinas de Gortari, nombró a Enrique González titular del Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales (IEPES) del PRI, pero esta experiencia no terminó ahí, pues los libros posteriores a 1987 aún llevan la marca del jaguar.

Es importante mencionar que los estudios en torno a la obra de Campos son más abundantes justamente sobre su primera novela, *Muerte por agua* o, como cambiaría su nombre en 1997, *Reunión de familia*. En segundo lugar, se encuentra *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, luego *El miedo de perder a Eurídice*, aunque los trabajos son menos y, en muchos casos, aparece como un agregado que va de la mano de *Tiene los cabellos rojizos*... no en un trabajo dedicado por completo a la novela. Después se desprenden todos los demás estudios en torno a *Celina o los gatos* (todavía menos estudiados que *El miedo de perder a Eurídice*), y un poco lejanos quedan los estudios sobre la obra ensayística y reseñista de la autora, y ninguno se aborda desde la perspectiva propuesta de leer la novela como un museo de papel, dividido en una exposición y varias salas de las cuales, por cuestiones de tiempo, solo podré desarrollar una en su totalidad.

De los primeros trabajos formales, si así los puedo llamar, efectuados sobre la obra de Campos, se encuentran dos tesis: la de Martha Ochnike Loustaunan, *Mexico's contemporary women novelist*, de 1973, y la de Rinda Rebeca Stowell Young, *Six representative women novelists of Mexico, 1960-1969*, de 1975. En la segunda, Stowell desarrolla una investigación en torno a la obra de las siguientes autoras: Rosario Castellanos y Elena Garro donde analiza *Oficio de tinieblas* y *Los recuerdos del porvenir*; Elena

Poniatowska y Julieta Campos con *Hasta no verte Jesús mío* y *Muerte por agua*. El último capítulo se lo dedica a dos autoras que, para entonces, ella nombra noveles: Margarita Dalton y Carmen Rubín de Celis, de quienes revisa *Larga sinfonía en d y había una vez*, y *El encuentro*. En esta tesis, Stowell destaca que, aunque Julieta Campos y Elena Poniatowska publican en los 50, no es sino hasta 1960 cuando reciben cierto reconocimiento y que es por esta razón por la que aparecen en este trabajo doctoral. Sin embargo, esta afirmación no alcanza a Julieta Campos, pues, como vemos, la primera novela de Campos se publica en 1965 y poco después inician los trabajos en torno a sus obras. Asimismo, Stowell destaca que la selección de las autoras responde, sobre todo, a la aceptación dentro de los círculos de la literatura mexicana, la innovación en la técnica narrativa y la representación de diversas características de la novela contemporánea mexicana.<sup>87</sup>

Los trabajos anteriores a estas dos tesis, sin embargo, son reseñas que inician desde 1965 con Alberto Dallal y “*La imagen en el espejo*”, publicada en la Revista UNAM. De este año, hay otra más de Salvador Reyes Nevares donde también habla sobre *La imagen en el espejo*, pero en 1965 las reseñas y críticas son más, pues después de la publicación de *Muerte por agua* o *Reunión de familia*, los comentarios se centran en esta obra. Para este año, Huberto Batís escribe “*Muerte por agua*, la novela del tiempo detenido”, así como Miguel Bustos Cerecedo con “*Muerte por agua*”; y uno de los más importantes es el que escribe Rosario Castellanos: “Tendencias de la novelística mexicana contemporánea”. Castellanos ya tenía cierto reconocimiento, pues había ganado el Premio Chiapas por *Balún Canán* y el Xavier Villaurrutia por *Ciudad Real*, y una obra poética de amplia relevancia. En este

---

<sup>87</sup> Rinda Rebeca Stowell Young, *Six representative women novelists of Mexico, 1960-1969*. Estados Unidos, Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, Illinois, 1975, p. 2 [Tesis para obtener el grado de doctora en Literatura moderna].

artículo, Rosario Castellanos viaja desde la Revolución hasta 1950 y habla sobre ciertas obras y sus disonancias con las más contemporáneas: de Martín Luis Guzmán pasa por Agustín Yáñez y José Revueltas para llegar a Juan José Arreola y hasta Luisa Josefina Hernández, Josefina Vicens y Julieta Campos (por mencionar algunos nombres). Considero importante el aporte que hace Castellanos a la obra de Campos, pues aquí ya habla de la evocación de la infancia, la juventud y la nostalgia del recuerdo de estas épocas, de la certeza de que “nuestra vida es una sucesión de instantes”<sup>88</sup> y que los instantes pueden dividirse y que, ya constituidos, no guardan “sino nexos accidentales con los otros y conserva la facultad de reproducirse hasta el infinito”.<sup>89</sup> Es decir, ya habla de una discontinuidad o fracturas en el tiempo narrativo. Y define, al finalizar su pequeño párrafo, la catarsis de la novela como una inercia: “El gesto mecánico que no hay que inventar, sino que repetir, triunfa la cobardía”.<sup>90</sup> El artículo concluye, aunque no se dedica solo a la obra de Campos, con la prominencia en la variedad de temas y la complejidad de las técnicas narrativas de dichos narradores. Del mismo año destacan las reseñas hechas por Margo Glantz, José Agustín y José Emilio Pacheco con “Novela versus lenguaje poético”. Pacheco es claro y conciso: *Muerte por agua* “trae una nueva conciencia estética del lenguaje, un ahondamiento en la ilimitada exploración de la realidad”,<sup>91</sup> y, sobre todo, pierde o desvanece el género pues “alcanza su validez en otro nivel: nivel de poema en prosa donde la materia novelística es apenas otra referencia poética”.<sup>92</sup> Pacheco destaca eso que, por equivocación, hemos olvidado: la *nouveau roman* se construye desde la libertad creativa del autor, no como una receta, sino en el libre albedrío

---

<sup>88</sup> Rosario Castellanos, “Tendencias de la novelística mexicana contemporánea”, en *Revista UNAM*, 7, (marzo, 1966), p. 11.

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> José Emilio Pacheco, “Novela versus lenguaje poético”, en *Revista UNAM*, 10, (junio, 1966), p. 35.

<sup>92</sup> *Idem.*

que dan las lecturas y encuentros de sus autores con otros autores y que, en *Muerte por agua*, inicia con ese juego de discontinuidad y agolpamiento del pensamiento.

En total, son cerca de 100 autores que desde 1965 a 2012 son mencionados en el *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*,<sup>93</sup> y entre los que se encuentran Juan García Ponce, Héctor Aguilar Carmín, Marco Antonio Campos, Norma Castro, Denisse Dresser con varios artículos sobre *Muerte por agua*, *Celina o los gatos* y *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. Asimismo, el texto en homenaje compilado por Enrique González Pedrero en el libro *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*, donde pueden leerse a Sealtiel Alatríste, Fabienne Bradu, Elena Poniatowska y Aline Pettersson, publicado en 2008.

Otro de los primeros ejercicios críticos y de análisis hechos es el de Hugo Verani: “Julieta Campos y la novela del lenguaje”,<sup>94</sup> pues, como menciona Elba Sánchez, “responde al criterio de texto de análisis”. En este ensayo, Verani destaca que para 1976, aunque Campos sea conocida, no lo es del todo por su trabajo de ficción, sino por su labor crítica y que, para este año, aún no encontraba “la resonancia y difusión que sin duda merece”.<sup>95</sup> El texto se desarrolla primero para dar el contexto e historia de la autora, sobre el estilo y su relación dentro de la vanguardia de la *nouveau roman*, las autoras y autores contemporáneos a Campos y en que la relevancia e interés que despertó *Muerte por agua* corresponde, desde su perspectiva, sobre todo a la originalidad que recae no en el tema que desarrolla sino en “el modo narrativo, en la formulación literaria de la historia relatada”.<sup>96</sup> Inmediatamente es importante mencionar también el trabajo hecho por Martha P. Francescato: “Un desafío a la

---

<sup>93</sup>Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX, “Julieta Campos”. [En línea]: [https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem\\_c/campos\\_julieta.html#](https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_c/campos_julieta.html#) [Consulta: 9 de julio, 2021].

<sup>94</sup> H. Verani, art. cit.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>96</sup> *Idem.*

crítica literaria: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos”, porque el hecho de que Verani destaque la poca o nula crítica a la obra de Campos se refuerza con las ideas desarrolladas por Francescato en este artículo publicado en 1981. Aquí, la autora hace énfasis en que en aquellos años la narrativa u obra de ficción iba más allá de la provocación o inspiración, pues se había convertido en un “verdadero desafío, en el que la aventura del crítico cae en el peligro de convertirse en un callejón sin salida o en un ejercicio gratuito”.<sup>97</sup> Asimismo, destaca que el desafío está también en esa paradoja de la crítica literaria que se desarrolla en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, y proporciona algunos antecedentes latinoamericanos como podrían ser *Rayuela*, de Julio Cortázar, o más cercano a Campos, como lo es *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo. Aquí también habla sobre el grado cero de la escritura, desarrollado por Roland Barthes en 1968, y la “metamorfosis de la ausencia”.<sup>98</sup> Además, de que son los primeros acercamientos hacia un metadiscurso por la riqueza en la incorporación de comentarios sobre la narración dentro de la misma narración.

En 1985 se publican tres artículos de diversos autores: el de Victorio G. Agüera con “El discurso de lo imaginario en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos”; Martha Martínez con “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano” y Alicia Rivero Potter con “La creación literaria en Julieta Campos. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. En este último, por ejemplo, Rivero insiste en la poca difusión y estudio de la obra de Campos y desarrolla con mayor profundidad lo que anteriores autores ya habían mencionado respecto al desafío intelectual y hacia la crítica que supone *Tiene los cabellos*

---

<sup>97</sup> Martha Francescato, “Un desafío a la crítica literaria: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7, 13, 1981, p. 121.

<sup>98</sup> *Idem*.

*rojizos y se llama Sabina*: “En ella, Campos logra, con maestría [sic], lo que se propone: descubrir la gestación de una novela y, conjuntamente, plantear el problema de la creación femenina”.<sup>99</sup> Destaca el tema de esta obra que es el del artista, en este caso autora o autor, observándose “en el acto de escribir”<sup>100</sup> y sobre el desdoblamiento de Julieta Campos en esos personajes que son a la vez autores. Aborda la “escripturalidad, es decir, donde la narrativa misma señala metatextualmente los recursos y los artificios literarios que Campos utilizó al construir *Tiene los cabellos rojizos...*”.<sup>101</sup> Por otro lado, en el artículo de Martha Martínez se abordan algunas inquietudes de esta autora y que también perviven en otras más, incluida Elba Sánchez, sobre la relación insular que mantiene Campos con Cuba. Así, escribe que el rechazo hacia la obra de Campos se desarrolla, ya que las obras no plantean un tema tan recurrente y de gran desarrollo a finales de 1960, en Cuba, como lo fue la Revolución cubana.

La autora resalta que en los estudios recientes (el artículo fue publicado en 1985), y divulgados fuera de Cuba, en ninguno se estudia la obra de Campos.<sup>102</sup> Pero, más específicamente, Martha Martínez escribe sobre la interiorización de lo cubano, pues la estrecha relación de Campos con la Cuba de su infancia, que deja de ser aquella conservada en los recuerdos de su niñez para convertirse en una jaula de la que sus padres nunca pudieron salir, jamás se rompe.

En 1987, Noé Jitrik publica un libro de ensayos y trabajos críticos: *La vibración del presente*. En “La palpitación de un proyecto\* Notas sobre textos de Julieta Campos”, a manera de breves viñetas, Jitrik desarrolla minúsculas presentaciones y no comentarios, como el mismo autor lo señala, sobre la idea de los géneros, un tema muy abordado dentro

---

<sup>99</sup> A. Rivero, art. cit.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 901.

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> M. Martínez, art. cit.

del análisis de la obra de Julieta Campos, por el desdibujo entre prosa poética y ensayo que es constante en las tres novelas de la autora:

La distinción no es trivial: significa que se sigue escribiendo poesía o novela pero ya no se piensa en el cumplimiento de requisitos que otorgarían una identidad de género. Esta coexistencia supone, por cierto, una mayor libertad en la escritura lo cual no se manifiesta por ahora en el hallazgo de nuevas identidades discursivas sino en una mezcla activa de antiguas entidades discursivas: la poesía se proyecta sobre la novela, la novela impregna el discurso poético.<sup>103</sup>

Jitrik escribe sobre *Muerte por agua* y su relación en la construcción de una historia, pero, sobre todo, con el “lenguaje poético entendido como profusión de imágenes, por un lado y, por el otro, como proliferación verbal o, más precisamente, encadenamiento libre de frases”.<sup>104</sup> Incluso, en este artículo se registra un acercamiento breve a *Celina o los gatos* y a *El miedo de perder a Eurídice*, en el que solo esboza algunas ideas en torno a esta obra, como lo son: la enumeración de las islas como “presión sobre la sintaxis [que] tiende a cortar ramas a la arborescencia, parece querer encaminarse a la ‘información’; en suma, disminuyen las asociaciones de frases y las imágenes en favor de otro tipo de discurso”.<sup>105</sup> Entendiendo lo anterior como un condicionador de la experiencia lectora.

De 1990 es la tesis de Ksenija Bilbija, *(Des)enmascaramientos textuales. Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana [Julieta Campos, Isabel Allende y Luisa Josefina Valenzuela]*,<sup>106</sup> pero también el artículo: “*Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos: ¿Es Sabina lista para el diálogo?”, publicado en 1993.<sup>107</sup> Y el artículo de Debra Castillo, “*Surfacing. Rosario Ferré and Julieta Campos with Rosario*

---

<sup>103</sup> Noé Jitrik, “La palpitación de un proyecto: Notas sobre textos de Julieta Campos”, en *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987, p. 142.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>106</sup> Ksenija Bilbija, *(Des)enmascaramientos textuales. Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana [Julieta Campos, Isabel Allende y Luisa Josefina Valenzuela]*. Estados Unidos, Universidad de Iowa, 1990. [Tesis para obtener el grado de doctorado].

<sup>107</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...* ed. cit., p. 44.

Castellanos”,<sup>108</sup> de 1992; igualmente, el de Olympia González con “Un orden en el caos: visión-crítico narrativa de Julieta Campos”, de 1994,<sup>109</sup> donde se destaca la labor crítica de Campos y la importancia o relevancia que adquiere la metaficción dentro de la obra narrativa de la autora. Del mismo año está el artículo de Mercedes Guijarro Crouch: “La representación del deseo en la narrativa de Julieta Campos: Entre el discurso femenino y la estética neobarroca”,<sup>110</sup> y el de Cynthia M. Tompkins con “Intertextualidad y Différence en *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos, y *Cuando digo Magdalena*, de Alicia Steimberg”, escrito en 1996 y compilado en el 2003 en *De género y cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*.<sup>111</sup> Tompkins es de las primeras autoras que destacan por sus acercamientos hacia la parodia bíblica en *El miedo de perder a Eurídice*. Es la única que habla someramente sobre el personaje del Arlequín y su discurso casi al final de la novela de Campos:

Temáticamente la parodia bíblica entrelaza los temas fundamentales: la pareja, la isla y la escritura, ‘Con [la serpiente] penetró en el paraíso una seducción nocturna, la Isla, espacio de utopía, devino espacio de poesía’. El discurso carnavalesco del arlequín (153-166) cumple la misma función, ya que poco después la isla, la pareja y Monsieur N se convierten en una vieja foto o en el motivo recurrente del dibujo sobre ‘una servilleta blanca’.<sup>112</sup>

Por otro lado, hay que mencionar los trabajos de Lesley Grace, “Feracho, The stylistics of the reformulation of identity: Explorations of feminine writing as the interaction of marginality and centrality in four texts by Carolina María de Jesús, Clarice Lispector,

---

<sup>108</sup> Debra Castillo, “Surfacing. Rosario Ferré and Julieta Campos with Rosario Castellanos”, en *Talking back: a toward a latin american feminist literary criticism*. Cornell University Press, New York, 1992.

<sup>109</sup> Olympia González, “Un orden en el caos: visión-crítico narrativa de Julieta Campos”, en *Letras Femeninas*, N. Extraordinario Conmemorativo 1974-1994, (1994), [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/23022481> [Consulta: 9 de junio, 2021].

<sup>110</sup> Mercedes Guijarro Crouch, *La representación del deseo en la narrativa de Julieta Campos: Entre el discurso femenino y la estética neobarroca*. Estados Unidos, Universidad del Norte de Carolina, 1994. [Tesis para obtener el doctorado en español].

<sup>111</sup> Cynthia M. Tompkins, “Intertextualidad y Différence en *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos y “*Cuando digo Magdalena*, de Alicia Steimberg”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco [comp.], *Género y cultura en América Latina: arte, historia y estudios de género*. El Colegio de México, Ciudad de México, 2003.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 192.

Julieta Campos, and Zora Neale Hurston”,<sup>113</sup> de 1997; así como el de Teresa García Díaz, en 1998, con “*El miedo de perder a Eurídice* o la simplicidad del discurso”.<sup>114</sup> Además, la propuesta de Rosa María Herrero Ríos, también del mismo año, con “*Muerte por agua: una novela de su tiempo*”,<sup>115</sup> y uno más de este año de Raymundo Mier: “La novela de Julieta Campos: los tiempos míticos de la mirada”, también compilado en el mismo libro que el de Teresa García Díaz. Este trabajo de Mier muestra grandes cualidades literarias y, aunque aborda el mito desde el concepto, hay aspectos muy rescatables, pues, por ejemplo, enfatiza que la reflexión de la escritura, en la narrativa de Campos, irrumpe en sí misma para “describir su propia discontinuidad, su disgregación: el texto parece volcarse enteramente sobre estos fantasmas súbitos, sobre estas escenas que se suceden para después regresar, iguales o apenas transformadas, desplegadas como variaciones infatigables”.<sup>116</sup> Igualmente, presta atención a ese *Yo*, casi fantasmal, que aparece en toda la novela de *El miedo de perder a Eurídice*, y recurre en varias ocasiones a esta característica de la novela relacionada con la discontinuidad, ruptura o “la escritura como pretensión irrealizable de contar”.<sup>117</sup>

Para estos años, mediados de los 80, Campos ya tenía el reconocimiento no solo como crítica sino como una autora prolífica, pues ya traía a cuestras el premio Xavier Villaurrutia y su paso por el Pen Club en 1978, las cerca de 40 traducciones que hizo a lo largo de su carrera dentro del Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI. En el 2000, aparece el artículo de Laura

---

<sup>113</sup> Lesley Grace, “Feracho, The stylistics of the reformulation of identity: Explorations of feminine writing as the interaction of marginality and centrality in four texts by Carolina María de Jesús, Clarice Lispector, Julieta Campos, and Zora Neale Hurston”. *Hispania*, No. 2, Vol. 82, (mayo, 1999), pp. 334-370.

<sup>114</sup> Teresa García Díaz, “*El miedo de perder a Eurídice* o la simplicidad del discurso”, en José Luis Rivas, *Juan García Ponce y la generación del Medio Siglo*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1998.

<sup>115</sup> Rosa María Herrera Ríos, *Muerte por agua: una novela de su tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1998. [Tesis de Licenciatura].

<sup>116</sup> Raymundo Mier, “La novela de Julieta Campos: los tiempos míticos de la mirada”, en J. L. Rivas, ed. cit., p. 371.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 372.

J. Beard: “Navigating the metafictional text: Julieta Campos’ *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”.<sup>118</sup> También la tesis de Kenia Gabriela Aubry, en el 2001: *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por agua de Julieta Campos* donde habla sobre “una preocupación existencial transformada en expresión estética”<sup>119</sup> en *Muerte por agua*. Ella plantea, como todos los anteriores, el tema de la metaficción y sigue destacando las eternas inquietudes de Campos sobre la construcción de la novela. Esta tesis es de esas pocas que encontramos donde se estudia la obra de Campos desde lo simbólico, no es que en los anteriores no se hablara sobre símbolos o mitología, sino que en esta se desarrolla como eje central y único de la investigación. La lectura de la novela se hace desde lo paradigmático y sintagmático, como el mismo título lo explica, porque es una forma de lectura que se hace desde lo temático-estructural. En ese mismo año aparece el artículo de Paul Patrick Quinn: “*El miedo de perder a Eurídice. La novela como isla del deseo en los mares de la intertextualidad*”. Aquí hay un interesante juego creativo al hablar sobre esta novela de Campos. Aunque la recurrencia a la mitología sea constante, que incluso forme parte del estilo creativo del autor, el tema no se explota del todo como eje conductor de la investigación; es decir, no se sobrepone a otros como es la intertextualidad que, innegablemente, se maneja en todos. Quinn relaciona el mito de Orfeo, como Campos lo explica en *Función de la novela*, con el ejercicio creativo:

Para Orfeo, Eurídice es el extremo que la creación artística puede alcanzar. Es el punto profundo oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche: el punto de la

---

<sup>118</sup> Laura J. Beard, “Navigating the metafictional text: Julieta Campos’ *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. *Hispanófila*, No. 129, (mayo, 2000), pp. 45-58. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/43807083> [Consulta: 9 de junio, 2021].

<sup>119</sup> Kenia Gabriela Aubry Ortega, *Configuración paradigmática y sintagmática*, en *Muerte por agua de Julieta Campos*. Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Xalapa, 2001. [Tesis para optar al grado de maestra en Literatura Mexicana].

ausencia, del vacío original. Orfeo, debe llevar este punto a la luz del día, debe darle forma, figura y realidad.<sup>120</sup>

Habla de la relación entre Eros y Tánatos dentro de la obra de Campos y destaca que *El miedo...* es una lectura prolongada “*ad infinitum* por el terror de enfrentarse a la muerte”.<sup>121</sup> De este mismo año es la semblanza “Una casa de palabras” escrita por Cristina Bremer.<sup>122</sup> Además, están los artículos de Joanna L. Mitchell, “Lost in the Labyrinth. Women Writers in Dialogue with Mexicanidad”,<sup>123</sup> de 2002. En este trabajo, Joanna arranca con el concepto de “mexicanidad” ubicándolo posterior a la Revolución mexicana como una nueva forma del discurso del siglo XX encabezado por Octavio Paz. Aquí, la autora analiza *Reunión de familia* (o *Muerte por agua*) desde la premisa de que Campos inventa para sí misma una forma, dentro del mismo canon literario, para desplegar en todas sus configuraciones su origen cubano. Asimismo, destaca la capacidad narrativa de la cubana por sus estructuras complejas, dentro de esta novela, y la posibilidad que tiene al asumir múltiples personalidades. Visto lo anterior como una posibilidad de encontrar un espacio en un lugar donde Campos, de alguna manera, había sido adoptada, así como en esos mismos años serían adoptadas sus contemporáneas de la llamada provincia. Por otro lado, del mismo año está el

---

<sup>120</sup> Paul Quinn, “*El miedo de perder a Eurídice*. La novela como isla del deseo en los mares de la intertextualidad”, en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar y José Carlos Rovira Soler [coords.], *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Universidad de Alicante: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, España, 2001, pp. 505-512. [En línea]: <https://biblioteca.org.ar/libros/154240.pdf> [Consulta: 9 de junio, 2021].

<sup>121</sup> *Idem*.

<sup>122</sup> Cristina Bremer, “Una casa de palabras”, en Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. Editorial Edicol, Ciudad de México, 2001. [Tomo 1].

<sup>123</sup> Joanna L. Mitchell, “Lost in the Labyrinth. Women Writers in Dialogue with Mexicanidad”. Estados Unidos, Universidad de Rochester, 2002. [En línea]: <https://www.proquest.com/openview/d9cf2a1fc8c45cfcf3b1487dbac23283/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> [Consulta: 9 de junio, 2021].

artículo de Reina Barreto con “Blurred Boundaries. Theory and Practice in Julieta Campo’s Writing”.<sup>124</sup>

A su vez, una de las autoras que más se ha dedicado a visibilizar la obra de Julieta Campos ha sido Luzelena Gutiérrez, quien en el 2002 publica “De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos”, en el que no solo vuelve al tema de la insularidad, sino que, incluso, se aventura a responder por qué el título de *El miedo de perder a Eurídice*:

Es Orfeo el que será condenado con la desaparición de Eurídice, si gira su cabeza para mirar a la mujer, antes de salir del Hades. En la novela de Julieta Campos, ése es el título de un poema que ‘él’ escribe como un exorcismo. En la búsqueda de marcas genéricas en este texto, siempre estamos a punto de perder a Eurídice-Julieta que se disfraza y oculta tras el rostro de otros narradores, tras la fusión de la pareja y tras la multiplicidad de modelos que el islario convoca.<sup>125</sup>

En el 2004, el nombre de Julieta Campos se integra al *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*, lo que permite no solo ubicar a Campos dentro de una generación a lado de otros grandes escritores, sino que permite condensar la biografía, obras y referencias en torno a la bibliografía de esta autora. Es de aquí donde se logra encontrar el conjunto de artículos elaborados sobre las obras de Campos a lo largo de estos 50 años y pone a la mano los datos más importantes y relevantes de la escritora. Por eso, aunque no se dedique al estudio de su obra, es importante mencionarlo como una referencia importante para la visibilidad de la autora.

En igual relevancia que Luzelena Gutiérrez, quisiera nombrar a Elba Sánchez Rolón, antes ya mencionada, por sus investigaciones sobre la obra de Julieta Campos, pues en 2008 aparece su artículo “El islario o la travesía literaria de Julieta Campos” donde plantea, como

---

<sup>124</sup> Reina Barreto, “Blurred Boundaries: Julieta Campos's Theory and Practice in *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. *Letras Femeninas*, No. 34, 2002, pp. 31-44.

<sup>125</sup> L. Gutiérrez de Velasco, “De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos”. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, No. 52, 2002, pp. 142-148. [En línea]: <http://agora.edu.es/servlet/articulo?codigo=6114151> [Consulta: 9 de junio, 2021].

anteriormente lo hicieron algunos otros autores, el origen del estilo e inquietudes literarias de Campos y su innegable relación con Cuba, la insularidad desde lo simbólico y cómo la infancia y el contacto con el mar, el viaje, el descubrimiento y el hogar se convierten “en espacio simbólico”.<sup>126</sup> La recurrencia a la isla, en los estudios elaborados por Elba Sánchez, es notoria, por ejemplo, con “Escribir la isla. *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos”,<sup>127</sup> de 2009. También, de este año es “Escrito sobre el mar: viaje y reflexión en la obra de Julieta Campos”,<sup>128</sup> que aparece junto a la importante entrevista que entabló Ambra Polidori con Julieta Campos.

De gran relevancia es el libro publicado en 2010 por Luzelena Gutiérrez: *Julieta Campos: para rescatar a Eurídice*, donde se compilan artículos de diversas autoras, divididos en tres partes a manera de abarcar la obra de Campos. En la primera parte titulada como “Recobrar la novela” se analiza la novelística de Campos con los artículos siguientes: “Julieta Campos: *Muerte por agua* y su imagen en el espejo”, de Nora Pasternac; “Escritura y encarnación de espectros. *Muerte por agua* de Julieta Campos”, de Aralia López González. En este apartado aparecen los artículos de Graciela Martínez con “Nostalgia del mar, *collage* de voces en torno a Sabina”, con recurrencias, por ejemplo, al aspecto de la crítica, dentro de la misma novela como un elemento “esencial de la producción del texto”.<sup>129</sup> “Un mar de palabras: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”, de Teresa García Díaz, quien

---

<sup>126</sup> E. Sánchez Rolón, “El islario o la travesía literaria de Julieta Campos”. *Valencia estudios de filosofía y letras*, Universidad de Guanajuato, 1, 2, (julio-diciembre, 2008), p. 69.

<sup>127</sup> E. Sánchez Rolón, “Escribir la isla. El miedo de perder a Eurídice, de Julieta Campos”. *Signos Literarios*, 14, 7, 2009. [En línea]: <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/9>

<sup>128</sup> E. Sánchez Rolón, “Escrito sobre el mar: viaje y reflexión en la obra de Julieta Campos”. *La Nueva Literatura hispánica*, 13, 2009. [En línea]: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA252450906&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&isn=11394153&p=IFME&sw=w&userGroupName=anon%7Ebec08f> [Consulta: 9 de junio, 2021].

<sup>129</sup> Graciela Martínez, “Nostalgia del mar, *collage* de voces en torno a Sabina”, en L. Gutiérrez de Velasco [comp.], *Julieta Campos...* ed. cit., p. 59.

recomienda “dejarse ir en el aparente caos de la novela”<sup>130</sup> como una manera de no someter al texto a una lógica o linealidad que aquí no tiene objeto. Y, como ocurre constantemente, las menciones a *El miedo de perder a Eurídice* pareciera que se dan casi como por accidente, sin embargo, en esta compilación aparece un interesante abordaje que hace María José Ramos de Hoyos con –más desarrollado en su tesis para obtener el grado de doctora en literatura: “El viaje a la isla. Representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos”, de 2013, y de la que hablaremos más adelante– “*El miedo de perder a Eurídice*: diario de viaje o islario”. Hoyos hace, lo que en su tesis doctoral ocupa más de 300 páginas, una contrapropuesta sobre el género al que pertenece dicho libro. Es aquí donde aparecen la mención a los islarios o diarios de viaje. Por otro parte, en este libro aparece, como último de este apartado, “Genealogía e historia en *La fuerza del destino* de Julieta Campos”, de Luzelena Gutiérrez de Velasco, quien escribe, también, la nota introductoria en la que no se puede negar la base principal para la conformación de libro: la diversidad de voces que han construido estudios y crítica a la obra de Julieta Campos.

En la segunda parte de este libro, “Restaurar otros géneros”, abre el capítulo un artículo de Ana Rosa Domenella con “Julieta Campos en diálogo con la literatura y la cultura indígenas”; “*Jardín de invierno: mujeres en tres tiempos*”, de Berenice Romano Hurtado; otro más de los pocos que hay sobre los cuentos de Campos, escrito por Diana Amador: “Estado de excepción. Lo sagrado en *Celina o los gatos* de Julieta Campos”. Otro artículo muy interesante es el de Maricruz Castro Ricalde “Julieta campos y el ensayo”, pues aquí no solo habla de cada uno de los libros de ensayos que escribió Campos y donde desarrolló sus nociones sobre la función de la novela, sino que Maricruz le da la relevancia que en realidad

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 80.

tiene *Función de la novela*, como un parteaguas y, sobre todo, como pionero de la teoría literaria “generados en Latinoamérica e injustamente olvidado en este rubro, tanto por la crítica literaria como por la academia”.<sup>131</sup> Además, destaca la congruencia que establece Campos con su teoría literaria y lo que hará en sus dos novelas posteriores: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y, evidentemente, *El miedo de perder a Eurídice*. El último texto de este apartado corresponde al de Aline Pettersson: “Las pasiones de Julieta Campos”. La última parte de este libro, “Recapturar la voz”, se integra por una entrevista a Julieta Campos realizada por la misma Luzelena Gutiérrez de Velasco. Este libro, publicado hace ya 11 años, pertenece a una colección titulada *Desbordar el canon* y, en la presentación, Maricruz Castro Ricalde explica la importancia de que estos estudios sean compilados en una colección que tiene como fin, precisamente, darle un lugar dentro del “universo cultural en México” a todas las autoras que forman parte de la serie, pues la dificultad para conseguir los libros de escritoras como Julieta Campos, Guadalupe Dueñas o Enriqueta Ochoa, por mencionar algunas, es más común de lo que imaginamos: “No suelen ser reeditados, o bien lo insuficiente de su difusión y su distribución”<sup>132</sup>, lo que no permite que sean apreciadas y leídas en la actualidad.

De este libro importantísimo como conglomerado del trabajo escrito sobre la obra de Campos, pasamos al artículo de Raquel Gutiérrez Estupiñán con “Intertextualidad. Teoría, desarrollos, funcionamientos, en la novelística de Julieta Campos”, de 2010. En este, la autora hace un recuento sobre el contexto de intertextualidad desde la teoría bajtiniana y cómo ha sido adoptada por otros autores como Julia Kristeva, Coste, Durey y Krysinski.

---

<sup>131</sup> Maricruz Castro Ricalde, “Julieta Campos y el ensayo”, en L. Gutiérrez de Velasco [comp.], *Julieta Campos...* ed. cit., p. 166.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 12.

Gutiérrez analiza dos obras, después de este recuento histórico del concepto: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, y *El miedo de perder a Eurídice*. Aquí la investigadora explica que ambas novelas recurren a la intertextualidad, o dialogismo, como lo define Mijaíl Bajtín, como una estrategia narrativa, y de la multiculturalidad al retomar de diversas expresiones ciertos discursos para construir su propio montaje.<sup>133</sup>

Otros dos artículos interesantes y de la misma Elba Sánchez son “Escribir la isla. *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos”, de 2011 y “Julieta Campos: la agonía de la desintegración”, de 2012. De este mismo año, la ponencia de María Esther Castillo García y Araceli Rodríguez, titulada “La isla memoriosa en la narrativa de Julieta Campos” leída en el XVIII Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A. C, que parte de un artículo más en extenso: “La imagen de la isla en *La fuerza del destino* de Julieta Campos” de 2014. En este, la autora se centra en la isla como *leitmotiv* “convertido en obsesión en *La fuerza del destino* (2004)”<sup>134</sup> y en cómo este influye en la construcción de ciertas imágenes que se vuelven obsesivas dentro de la trama de esta, su última novela.

De 2013 y de gran valor es la tesis de María José Ramos de Hoyos, otra de las autoras que ha dedicado parte de su vida académica al estudio de la obra de Campos, con “El viaje a la isla. Representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos”. Ramos hace un análisis de “las formas en que la isla y la condición y experiencia de la insularidad quedan representadas a nivel narrativo, estructural, simbólico e ideológico en las novelas

---

<sup>133</sup> Raquel Gutiérrez Estupiñán, “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3 (1994), p. 139-156. [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/intertextualidad-teoria-desarrollos-funcionamiento/> [Consulta: 9 de junio, 2021].

<sup>134</sup> María Esther Castillo y Araceli Rodríguez, “La isla memoriosa en la narrativa de Julieta Campos”. *XVIII Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A.C*, Querétaro, México, 25-27 de abril de 2012, p. 40. [En línea]: <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/download/125/108/757-1?inline=1> [Consulta: 9 de junio, 2021].

*Muerte por Agua* (1965), *El miedo de perder a Eurídice* (1979) y *La Forza del destino* (2003)".<sup>135</sup> Esta tesis, luego publicada como libro, será de gran importancia para el desarrollo de este nuevo ejercicio de análisis que propongo. En este trabajo se habla sobre la posibilidad de que *El miedo de perder a Eurídice* sea un diario de viajes y de cómo "Fragmentos de un diario al margen de un libro", publicado en *Un heroísmo secreto*, tiene una función "perfectamente como umbral o paratexto de la novela",<sup>136</sup> pues estos descubrimientos, aunque se menciona en otros trabajos, no habían adquirido la importancia de paratexto o epitexto que María José Ramos de Hoyos le da. Esta tesis también tiene importancia para mí porque menciona la feria y, salvo una autora, todas las demás no han dedicado parte su trabajo al análisis de este apartado de la novela de Campos, e incluso hay un abordaje desde lo simbólico y la representación, por poner un ejemplo, de El Palacio de Minos.

En 2014 se publica uno de los artículos que jugará un papel protagonista en el abordaje que pretendo darle a esta tesis, el de Heréndida Rodríguez Radillo con "Mitocrítica de la novela *Muerte por agua* de Julieta Campos". Aquí no solo destaca el hecho de que se dedique enteramente a la mitocrítica y la relación simbólica existente en *Muerte por agua*, sino que hay ya una propuesta metodológica. Este es el único artículo dedicado en entero a un análisis a profundidad al desarrollo teórico necesario para el estudio de una novela tan importante como lo es *Muerte por agua*:

De este modo, los mitos de los primitivos, a pesar de haber sufrido múltiples transformaciones con el paso del tiempo, dejan ver todavía su estado primordial; y no sólo eso, también proporcionan modelos de conducta humana, de significación y de valor a la existencia. En este

---

<sup>135</sup> M. J. Ramos de Hoyos, ed. cit.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 177.

sentido, comprender la estructura y la función de los mitos, equivale a reconocerlos como hechos humanos y, por consiguiente, como hechos de cultura.<sup>137</sup>

En los siguientes trabajos, la obra de Campos se analiza junto a la de otras y otros autores. Por ejemplo, en el 2015 Eloísa Vázquez Alcocer y su tesis: *A contracorriente: la escritura y la muerte del autor en México, 1968-1985. Miradas a la obra de Salvador Elizondo, Julieta Campo y Tomás Segovia* en la que explica que *El hipogeo secreto, Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, *El garabato*, de Vicente Leñero, *Trizadero*, de Tomás Segovia y *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* “constituyen un pacto implícito generacional por la renovación de la narrativa”.<sup>138</sup> Alcocer, como varias de las autoras antes mencionadas, se aventura a afirmar y a agrupar a una generación que pareciera estar muy lejos entre sí, pero Alcocer justifica este agrupamiento desarrollando, en tres vertientes principales, el porqué considerarlos como una generación de “renovación de la narrativa”, partiendo, al igual que Rosario Castellanos, desde cómo este conjunto de autores entablaron “un diálogo transnacional sobre la novela y la posición del autor en el marco político y social de los años 60”.<sup>139</sup> Es en estos años donde se publica la tesis, de gran significación para esta propuesta investigativa que propongo, de Elba Sánchez Rolón: *Travesías e islas. La experiencia literaria en dos novelas de Julieta Campos*, de 2015. Este trabajo que hace Elba es muy importante, porque, como hemos visto, ha dedicado, al igual que Luzelena Gutiérrez y otras más, varios años de su vida académica al estudio de la obra de Julieta Campos. En este libro, Elba Sánchez habla sobre la vida de Campos para, después, empezar ese conglomerado de

---

<sup>137</sup> Heréndida Rodríguez Radillo, “Mitocrítica de la novela Muerte por agua de Julieta Campos”. *Son palabras*, 12, (otoño, 2014), p. 17. [En línea]: <https://docplayer.es/15481278-El-presente-articulo-propone-una-lectura-de-la-novela-muerte.html> [Consulta: 11 de junio, 2021].

<sup>138</sup> Eloísa Vázquez Alcocer, *A contracorriente: la escritura y la muerte del autor en México, 1968-1985. Miradas a la obra de Salvador Elizondo, Julieta Campo y Tomás Segovia*. Universidad de California, California, Estados Unidos, 2015, p. 1. [Tesis para obtener el grado de doctora en Literatura latinoamericana].

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 2.

trabajos sobre la obra de esta autora. Ha sido una lectura importante no solo por la propuesta, sino porque ha permitido visualizar dónde estamos parados y qué rodea los estudios que se han hecho sobre Campos.

Otra investigación que quisiera mencionar es la de Danielle Redd, de 2018, *(Re)Writing the island cartographies of desire in Daniel Defoe's 'Robinson Crusoe', J.M. Coetzee's 'Foe', Jane Gardam's 'Crusoe's Daughter' and Julieta Campos' 'The Fear of Losing Eurydice'; & A novel: Bodeg.*<sup>140</sup> En este, Danielle propone los archipiélagos del deseo en los que reasigna cartografías insulares en las que pretende establecer relaciones con las áreas en que se desarrolla la literatura de Crusoe y la de Julieta Campos. Al mismo tiempo, debo mencionar las reediciones o antologías que inician desde 1997 con la dirección y cuidado de la misma Julieta Campos en *Reunión de familia*, donde se publican su primera novela con el cambio de nombre, que es el que le da el título a la antología, con *Celina o los gatos*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, *El miedo de perder a Eurídice* y su obra teatral *Jardín de invierno*. La edición cuenta con una nota introductoria de la misma Campos. La publicación, también, de *Cuadernos de viaje* (2007) con un prólogo de Enrique González Pedrero que algo aporta a la vida y obra de la autora. Asimismo, no podemos dejar de lado la publicación de sus obras ensayísticas y reseñistas reunidas en 2005 con un estudio preliminar de Fabienne Bradu. Años más tarde, en 2007, la compilación de textos leídos en el homenaje póstumo a Julieta Campos organizado por la Coordinación Nacional de Literatura del INBA el 9 de octubre, y que hizo Enrique González Pedrero, publicados en el libro *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos* que abre con un ensayo

---

<sup>140</sup> Danielle Redd, *(Re) Escribiendo las cartografías de la isla del deseo en Robinson Crusoe de Daniel Defoe, Foe de JM Coetzee, Crusoe's Daughter de Jane Gardam y The Fear of Losing Eurydice & A Novel, Bodeg de Julieta Campos*. Inglaterra, Universidad de East Anglia, 2018. [Tesis doctoral].

importantísimo de Julieta Campos: “Mi vocación literaria”. Por último, quisiera agregar *Los límites del agua* (2020) con la selección y prólogo de Ramón Bolívar donde no solo se rescata en fragmentos la obra de Campos (*Celina o los gatos*, *Muerte por agua*, *El miedo de perder a Eurídice* y completo también se incluye *Jardín de invierno* y el ensayo “Función de la novela”) sino la entrevista de Ambra Polidori de 1979.

Sin embargo, como vemos a lo largo de estas páginas ninguno se aventura a una propuesta de análisis de *El miedo...* como un museo de papel. La idea no surge de la nada, en pláticas con mi director de tesis, Ricardo Viguera, llegamos a la conclusión de que la novela se asemeja a un museo, nos pone, en papel, cientos de referencias a pinturas, autores, libros, escenas de películas (o las cita directamente). La riqueza de este libro no solo está en su experimentación, sino en el papel que juegan tanto el texto narrativo como los epígrafes que, aparentemente no tienen alguna relación directa con lo que se lee. Para esto, recurrí a Juan D. Cid Hidalgo con un artículo titulado “Museo, novela, archivo. Aproximación a los museos de papel” donde analiza varias novelas desde esta perspectiva empezando por: *El museo de la inocencia*, de Orhan Pamuk publicado en el 2008, *El museo de los esfuerzos inútiles*, de Cristina Peri Rossi del 1983, José Donoso con *Naturaleza muerta con cachimba*, de 1990, y *Museo de la Novela de la Eterna*, publicada póstumamente en 1967, de Macedonio Fernández. En su totalidad abordan al museo, es decir, hablan sobre el museo. Julieta Campos nos aventura a una exposición diversificada y universal, nos muestra una nueva forma de vivir la experiencia lectora yendo de un lugar a otro, de un autor a otra autora, de un paisaje a otro espacio. Es, también, la marca de un amor-pasión que se refleja con múltiples destellos en los amores que narra.



## Capítulo 2. Tiempo circular: literatura escrita por mujeres, generación de Medio Siglo y encuentros en la obra de Julieta Campos

La niebla<sup>141</sup> que se erigió sobre tantas escritoras y que solo con los años aminoró, ha desempañado la necesidad que tenían de buscar una expresión que se amoldara como piel al cuerpo de cada una de ellas o, como explica Lucía Guerra,<sup>142</sup> la búsqueda en la encarnación de una voz. Como propone Virginia Woolf, en la tercera parte de *Una habitación propia*, correré las cortinas para “dejar afuera todas las distracciones, encender la lámpara, limitar la búsqueda”.<sup>143</sup>

Desde 1920, los cambios en la historia nacional y mundial estuvieron marcados por enfrentamientos cuerpo a cuerpo que reconstruyeron nuevas concepciones del mundo, del ser humano y, en todo caso, de cómo deberían de ser la literatura y el arte. La Revolución Mexicana, y luego la Segunda Guerra Mundial, significó en el campo de las artes otra alteración: una manera nueva de narrar. En *Reunión de familia*, Julieta Campos abre con un prólogo en donde apunta filosamente que el final de esa época, anterior a todos estos cambios en el orden mundial, también significó el ocaso de muchos mitos que se habían construido en torno al gran creador de estos que fue Occidente y que se encaminaban siempre hacia el infinito progreso:

---

<sup>141</sup> Aquí me refiero al prólogo de *La última niebla*, esa novela importantísima para la literatura chilena de medio siglo, de María Luisa Bombal, donde el prologuista inicia con un cuestionamiento: “¿Por qué la crítica local no habrá anunciado *La última niebla* como un libro importante?”. Los dotes, o dones como dice el mismo autor del prólogo, para el arte de la narración de Bombal eran innegables. *Vid.* María Luisa Bombal, *La última niebla*. Editorial Nacimiento, Chile, 1941, p. 7. Así, la invisibilización se volvió un bien común para la perpetuación de ciertas voces y la reproducción de ciertos arquetipos... la protagonista de *La última niebla* rompe en gran medida con dichos prototipos. Sin embargo, más adelante se habla de representantes de la literatura mexicana.

<sup>142</sup> Lucía Guerra, “La problemática de la representación en la escritura de la mujer”. *Debate Feminista*, 9 (1 de marzo, 1994). [En línea]: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1758> [Consulta: 9 de junio, 2021].

<sup>143</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia*. Seix Barral, Barcelona, 2017, p. 59.

Frente a esa modernidad que ofrecieron los ideólogos, los políticos y los hombres de empresa se alzó otra, que se reflejó en el espejo transgresor de la poesía, la literatura y el arte modernos [...] la modalidad privilegiada del hacer humano condujo a cuestionar sin cesar los avatares del acontecer lineal y las sucesivas y siempre diversas visiones de lo real que configuraban los poetas y los artistas.<sup>144</sup>

Las novelas y la literatura, en general, darán prueba de esa transparencia que nos permitió ver el nuevo ser humano que se construía de pedazos de “grandes expectativas”<sup>145</sup> que el siglo anterior le había formulado. Julieta Campos condensará estas ideas en *Función de la novela*, porque reconstruirá una cronología de la evolución de la novela. Supo que el camino de la modernidad era la crítica, como anteriormente lo había dicho ya Octavio Paz: “El tiempo moderno es el tiempo de la crítica”,<sup>146</sup> de la negación de una materialidad por el predominio de una circularidad entorno al ser:

Si en el escenario se rompieron todas las convenciones y los esquemas de coherencia de las situaciones dramáticas, las estructuras narrativas desbarataron sus arquitecturas para rearticular con el espacio, el tiempo y los personajes prismas complejos y deslumbrantes, que dieron cuenta de perspectivas de visión inusitadas.<sup>147</sup>

Todo lo aparentemente inamovible avanzó y buscó formas alejadas de la tradición para decirse. Esa ruptura en relatos que aparecieron, por ejemplo, con *Cartucho* (1932) o *Las manos de mamá* (1938), eran respuestas a una escisión con el tiempo occidental y respondían a una organización fragmentaria tendiente a la experimentación de un nuevo yo y de una realidad distinta manipulada por cada evento histórico que se sucedía. Solo los más valientes,

---

<sup>144</sup> J. Campos, *Reunión...*, ed. cit., p. 7.

<sup>145</sup> *Idem.*

<sup>146</sup> *Idem.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 10.

como lo menciona Paz en *El laberinto de la soledad*, giraron sus ojos al pasado más inmediato y fue así como surgió la novela de la Revolución.<sup>148</sup>

La importancia de la autora cubana residirá, también, en esta reelaboración de la historia de la modernidad y de los rasgos que la hicieron tan característica: la duda sobre la realidad, el inconsciente y lo onírico que sirvieron como base para la construcción de una nueva propuesta con una gran carga de símbolos y mitos desarrollados en el espacio de la novela: “Así osciló la novela, como lo advirtió Albérès, entre la exuberancia de sentidos y el absurdo de la ausencia de cualquier significado”.<sup>149</sup> Mitos que no van hacia lo racional de nuestro ser, como veremos en la estructura de *El miedo de perder a Eurídice*, sino a esa parte desde los adentros del yo: los instintos.<sup>150</sup>

En México, lo anteriormente dicho, se vislumbra desde la novela de la Revolución que dio un giro a lo que se había hecho hasta entonces, la novela de Nellie Campobello es un ejemplo. Publicada en 1931: *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, es un libro que, pese a sus propuestas modernas descritas en los párrafos anteriores, no tuvo el reconocimiento que merece su originalidad y la maestría con que la autora desarrolla los breves relatos que dan luz a uno de los periodos más difíciles de la historia de México (1917 a 1920). Campobello nació en San Miguel de las Bocas del Río Florido, o Villa Ocampo como actualmente se conoce, que es una población rural localizada en el norte de Durango, y en Valle de Allende, al sur de Chihuahua. Su vida, como han logrado muy bien desarrollarla Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino en *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, no dejó jamás la marca de un continuo hacia la tragedia. Su relación con la literatura y el

---

<sup>148</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2004, p. 165.

<sup>149</sup> J. Campos, *Reunión...*, ed. cit., p. 11.

<sup>150</sup> O. Paz, *El laberinto...*, ed. cit., p. 167.

emprendimiento autodidacta le permitieron enfrentar “sin proponérselo, prejuicios y mitos de una sociedad en transición”.<sup>151</sup>

Es muy cierto que, como lo explican Francesca Gargallo, H. Hormilla, Charlotte Broad –en la introducción a *Crítica feminista en el desierto*– y Patrocinio P. Schweickart, la literatura escrita por mujeres ha vivido una visibilización gradual. La profesionalización también. En “El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas”, de Cándida Vivero, se explican dos puntos muy importantes: que el canon literario no le ha dado cabida a la literatura escrita por mujeres, porque, de alguna manera, responde a los intereses de las instituciones de enseñanza y que “las escritoras han sido estudiadas bajo una lupa distinta ya que, dentro de esta moral, la mujer que escribe transgrede siempre el orden”.<sup>152</sup> A esto se agregan los hallazgos de Leticia Romero: que si la literatura escrita por mujeres tuvo cabida solo fue para que, por medio de la crítica literaria, se reprodujeran los estereotipos en torno a la feminidad o lo que ellos, pues los críticos abundaban, creían que era la feminidad.<sup>153</sup>

Lo que ha demostrado el canon establecido es que responde a intereses y objetivos sociales o políticos de ciertas clases. Se lee la literatura escrita por “varones europeos, blancos y muertos”<sup>154</sup> y, de igual forma, son los estudiosos de esos varones quienes critican la literatura escrita por las mujeres, en la mayoría de los casos. Y no solo eso, se excluye a las minorías por cuestiones de género, raza, orientación sexual y nivel socioeconómico. “El

---

<sup>151</sup> Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, 2020, p. 21.

<sup>152</sup> C. Vivero, art. cit.

<sup>153</sup> L. Romero, art. cit., p. 36.

<sup>154</sup> *Idem*.

canon es masculino, blanco, burgués, heterosexual y occidental”,<sup>155</sup> y me atrevería a afirmar que también la crítica.

Aunque la principal preocupación para la alfabetización del mexicano se enfocaba en la propagación de ideales revolucionarios, época en que creció Campobello, posterior a la Revolución y en este ambiente de modernidad se reflexionó sobre la necesidad de enseñar a leer a la mujer, pero “encaminando su lectura de acuerdo con reglas precisas para no enturbiar e intranquilizar su frágil corazón”.<sup>156</sup> Campobello fue de las pocas que rompió con esto aun y cuando en su literatura no dejó de lado su claro apoyo a Francisco Villa. Sobre lo anterior, Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino abundan más en su libro.<sup>157</sup>

Gloria Prado G., en “Un sueño de amor sin límites: la mujer y la madre recreadas”, explica que se había afirmado, y tal vez aún se afirme, que la literatura de la Revolución Mexicana era totalmente masculina, pero Campobello con esa perspectiva cargada de su historia de vida, la relación con el periodo histórico que le tocó vivir y la voz narrativa infantil en ambos libros, le dio un “ingenuo, como de cuento maravilloso, sin dejar de referirse a la crudeza y a los horrores del conflicto armado y de insertarse en ese coto eminentemente patriarcal”.<sup>158</sup> Por otro lado, Blanca Rodríguez, en el prólogo de *Las manos de mamá, Tres poemas, y Mis libros*, explica que la relevancia que tuvo *Las manos...* se debió, sobre todo, porque:

---

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> C. Vivero, art. cit., p. 176.

<sup>157</sup> Estos autores explican que el hecho de que Campobello creciera sin una figura paterna, sin escuela y con su capacidad de “inventar su propio código para interactuar ante una sociedad que frecuentemente le pareció agresiva y, aunado a todo esto, recibió desde una etapa muy temprana la responsabilidad familiar, asumiendo después el liderazgo entre todos sus hermanos, sosteniéndose en esta posición hasta el momento en que todos ellos murieron”, como un paralelismo de vida del Centauro del Norte. *Vid.* J. Vargas Valdés y F. García Rufino, *Nellie Campobello...*, ed. cit., p. 20.

<sup>158</sup> Gloria Prado G., “Un sueño de amor sin límites: la mujer y la madre recreadas”, en Laura Cázares H. (ed.), *Nellie Campobello. La Revolución en clave de mujer. Colección Desbordar el Canon*. Tecnológico de Monterrey/Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2006, p. 75.

Sucedía, pues, que el gusto literario estaba conformado para apreciar con mejor disposición esta obra, ya que su estilo sentimental y el tema del amor a la madre, clara para nuestra sociedad, era, según la concepción literaria de la época, más apropiado para la expresión de una mujer.<sup>159</sup>

El ninguneo<sup>160</sup> que vivió por años *Cartucho*... se debió a lo anteriormente explicado y, sobre todo, porque Campobello era abiertamente villista y, lo explica Rodríguez, los periodistas “solo pudieron exaltar la seducción que emanaba de su persona”.<sup>161</sup> Por lo anterior, es importante mencionar que las propuestas feministas de autoras mencionadas a lo largo de este capítulo son necesarias como esa otra forma de interpretación de “uno de los tantos modos que cualquier texto complejo acomoda y permite”,<sup>162</sup> porque esto ha mostrado esos otros acercamientos a los estudios en torno a la obra de escritoras y, sobre todo, ha puesto luz sobre puntos que de otra forma permanecerían aún en la oscuridad.

Para Romero, las escritoras eran ese material eternamente ligado a lo doméstico. La investigadora destaca también una cita del bibliófilo Vigil en la que afirma que: “La escritora

---

<sup>159</sup> Blanca Rodríguez, “Prólogo”, en Nellie Campobello, *Las manos de mamá, Tres poemas, Mis libros*. Factoría Ediciones, Ciudad de México, 1999, p. 18.

<sup>160</sup> Me aventuro a utilizar este adjetivo posterior a la lectura de Kristine Vanden Berghe, “*Cartucho*, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*”. *Nueva revista de filología hispánica*, 2, 60, (julio 1, 2012), pp. 515-540. [En línea]: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v60i2.1058> [Consulta: 16 de septiembre, 2021].

<sup>161</sup> B. Rodríguez, “Prólogo”, ed. cit., p. 18.

Leticia Romero Chumacero pone sobre la mesa diversos acercamientos a la crítica posterior a la Independencia y centra su atención en que hombres intelectuales, que incluso participaban activamente dentro de la política del país –como Ignacio Manuel Altamirano, Victoriano Agüeros, Enrique Chávarri, José de la Cueva, Francisco Pimentel, Anselmo de la Portilla, Francisco Sosa y José María Vigil– “salpimentaron sus evaluaciones de las letras mexicanas con información que devela la crítica literaria como un inesperado y fino instrumento para reforzar los modelos de feminidad y masculinidad vigentes entre la ilustrada clase media mexicana”.

La “crítica literaria”, así entre comillas, se concentraba en gran parte en enaltecer rasgos femeninos relacionados, por ejemplo, dice Romero, en la belleza física, la modestia, la feminidad (correspondiente a esa época) y el amor filial; mientras que, en el caso de los hombres, se destacaban cuestiones de hombría, fuerza, dureza y vigor. La anteposición de estos rasgos externos, tal vez, a la crítica literaria, alejados del análisis estético y estilístico, es para Romero una manera de perpetuación de la normatividad femenina, un inmortalizar los rasgos “dignos” que debe poseer una mujer para que, aun cuando tenga el atrevimiento de escribir y mostrarse ante el público, el ojo acusatorio no las lapide porque, aunque escriban, siguen siendo mujeres, esposas de hombres que siguen detentando el poder, amas de casa y madres dignas de admiración. *Vid.* L. Romero, art. cit., p. 36.

<sup>162</sup> Elaine Showalter, “La crítica literaria feminista en el desierto”, en *La crítica feminista en el desierto*. Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Ciudad de México, 1999, p. 101.

mexicana es ante todo mujer, y la mujer en México es, sin metáfora, el ángel del hogar”.<sup>163</sup> No obstante, es innegable la influencia que, pese a todo lo mencionado, Campobello tuvo en la literatura mexicana, por ejemplo, para un libro tan importante como lo es *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. El prólogo de Jorge Aguilar Mora, a *Cartucho...*, inicia explicando la cadena de influencias que llegó hasta la novela emblema del boom latinoamericano: *Cien años de soledad*. En dicho prólogo, Aguilar explica que *Cien años...* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y, este a su vez, no hubiera existido sin *Cartucho...* de Nellie:

Esta [la novela de Campobello] anticipa lúcidamente muchos rasgos que definirían el estilo de Rulfo: ese trato constante de las palabras con el silencio; ese parentesco en acción del silencio con la sobriedad irónica, tierna, de frases elípticas, breves, brevísimas, a veces casi imposiblemente breves; esa velocidad de la narración que, sin transición, recorre instantáneamente todos los registros del lenguaje y todas las intensidades de la realidad; esas metáforas súbitas y reveladoras de una acendrada unidad y fragilidad del mundo en donde lo humano y la naturaleza dejan de oponerse; esa convicción profunda, terrenal, de que el lenguaje, su lenguaje, corresponde a una experiencia propia e intransferible.<sup>164</sup>

Aunque como bien apunta Kristine Vanden Berghe, en su estudio sobre lo primitivo en *Cartucho* y *Pedro Páramo*, puede ser arriesgado hablar de una “génesis” del texto literario en *Pedro Páramo*, pero gracias al análisis que propone se puede hablar de una “asombrosa semejanza entre el estilo de Campobello y el de Rulfo”.<sup>165</sup> Lo anterior lo menciono en este intento de establecer la importancia de *Cartucho...* no solo como un registro histórico, sino desde su influencia en la novela contemporánea por su disposición a romper los límites entre los géneros, la fragmentación del tiempo y la escritura desde un yo femenino que corresponde

---

<sup>163</sup>L. Romero, art. cit., p. 36.

<sup>164</sup>Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, en N. Campobello, *Cartucho*. Ediciones Era, Ciudad de México, 2013, p. 10-11.

<sup>165</sup> K. Vanden Berghe, art. cit., p. 515-540.

en gran medida al estilo que años después trabajaría Julieta Campos en su novela *El miedo de perder a Eurídice*:

Las coincidencias entre la lengua y el estilo literarios de Rulfo y de Campobello son numerosas. Repárese en ellas en los siguientes comentarios que hicieron, respectivamente, De Beer y Portal sobre el lenguaje de *Cartucho*: ‘estilo cortado, nítido e incisivo’ y ‘nuevo y expresivo y a pesar de la economía de palabras, sugerente y conciso, sin remilgos ni rodeos estilísticos’. Por su lado Blanca Rodríguez subraya la autenticidad del lenguaje: ‘no sólo regional, sino más íntimo, pues reflejaba la conversación familiar y específicamente, la de las mujeres’.<sup>166</sup>

### **La herencia de un libro vacío**

En este recorrido de herencias, también es importante mencionar a Josefina Vicens –conocida además por sus seudónimos como Pepe Faroles, José García y Diógenes García– quien fue una novelista, periodista, guionista de cine y feminista mexicana. En la tesis *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por agua, de Julieta Campos*, Gabriela Aubry Ortegón señala que, a partir de la década de los 50, en México inició una reconfiguración de la literatura nacional,<sup>167</sup> como anteriormente se explicó, por los diversos cambios que vivió el mundo y, sobre todo, por el interés que múltiples autores tenían en crear algo muy propio del continente. Por ejemplo, la novela primitivista moderna de mucho auge en 1920 a 1940, como explica Vanden,<sup>168</sup> con el sentido de una revalorización de las culturas prehispánicas en “las artes y literaturas occidentales”.<sup>169</sup> Este tipo de literatura representó otra forma, de las varias que surgieron durante este periodo, de contar la realidad. Luego, la novela de la tierra, el realismo mágico y así hasta llegar a la antiliteratura y la influencia que en los 50 tendrá la *nouveau roman*.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>167</sup> G. Aubry Ortegón, ed. cit., p. 30.

<sup>168</sup> K. Vanden Berghe, art. cit., p. 517.

<sup>169</sup> *Idem.*

En el prólogo de *Sobre cultura femenina*, de Rosario Castellanos, Gabriela Cano (2005) detalla que, posterior a la novela de la Revolución Mexicana, el año de 1950 fue de cambios en la narrativa, pues “otras corrientes preferidas, aunque presentes con anterioridad (pervivencias del modernismo y experimentación del vanguardismo), asumen con vigor la escena literaria. Se robustece la tendencia hacia la interiorización de la conciencia y el tratamiento de la subjetividad”.<sup>170</sup>

Sin embargo, Aubry es concisa:

*El libro vacío*, editado a ocho años después de que en Francia Michael Butor y Alain Robbe-Grillet dieran cuenta cabal de la ficción de la nueva novela, es la primera metaliteratura mexicana que de manera narrativizada especula sobre el problema de la escritura, lo que se convierte en el tema central de la narración.<sup>171</sup>

La importancia que Vicens tendrá para la literatura mexicana contemporánea y, sobre todo para Julieta Campos por las coincidencias de las que hablaré, recaerá, justamente, en este juego en el que el narrador muestra las costuras en la construcción que se propone erigir: la novela. La imposibilidad que también es constante en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y en la recurrencia hacia ese impulso creador detenido en el tiempo, aparentemente, de la narración en el que la protagonista, en el caso de Vicens el protagonista, se encuentra.

En la tesis de Aubry se rescata la importancia de la infancia en la construcción misma del personaje, pues sabe que en los recuerdos de la niñez radica una de las grandes riquezas de los seres humanos y, por tanto, Vicens desentierra de ella misma sus “primeros recuerdos”<sup>172</sup> como Campos lo hará en el desarrollo de su trabajo narrativo ficcional sin dejar de lado la importancia de su vida en Cuba tanto en su obra ensayística y reseñista; así como

---

<sup>170</sup> Gabriela Cano, “Prólogo”. En Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005, p. 13.

<sup>171</sup> G. Aubry Ortégón, ed. cit., p. 34.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 36.

la coincidencia en el trabajo de la novela en que el mismo personaje desarrolla posturas en torno a la “reflexión estética”<sup>173</sup> que se da innegablemente en ambas novelas. Por ejemplo, en *El miedo de perder a Eurídice*:

El sueño de él y el sueño de ella coinciden en más de un punto, de tal modo que resulta difícil determinar cuándo es él quien sueña y cuándo es ella. Todavía no sé si se aman porque se sueñan o si sueñan porque se aman. Contarlos y contar la historia de su sueño será, sospecho, la única manera de descubrirlo.<sup>174</sup>

Aquí ocurre que las dudas del mismo narrador o narradora son objeto de la novela, pues nutren la narración y dan continuidad, de alguna forma, a esa historia que se irá construyendo dentro de la idea del personaje, pero también dentro de Julieta Campos como autora. Sin embargo, estos juegos igualmente tienen coincidencia con el personaje de José García, en *El libro vacío*:

Sé que no podré escribir. Sé que el libro, si lo termino, será uno más entre los millones de libros que nadie comenta y nadie recuerda. A veces repito mi nombre: José García. Lo veo escrito en cada una de las páginas. Oigo a las gentes decir: “el libro de José García”. Sí, lo confieso. Hago esto con frecuencia y me gusta hacerlo. Pero de pronto, violentamente, se rompe todo.<sup>175</sup>

Las tendencias narrativas de las que habla Aubry serán dominantes en la generación de Medio Siglo, esas donde prima la palabra “en su verdad autosuficiente”<sup>176</sup> al convertirlas en la “fascinación” por ellas mismas que es una de las grandes peculiaridades de las obras de Julieta Campos. Hugo Verani escribió al respecto que una de las características más distintivas del arte contemporáneo recae justamente en esa digresión entre “los elementos que sirven para la representación del mundo, es decir, en la deliberada dispersión del

---

<sup>173</sup> *Idem.*

<sup>174</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 383.

<sup>175</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2015, p. 30.

<sup>176</sup> G. Aubry Ortegón, ed. cit., p. 37.

sentido”.<sup>177</sup> Donde la novela, en los últimos dos siglos, ha encaminado sus objetivos a la reproducción de la palabra misma como una forma de autolegitimarse y para transformar el texto en un culto, en resaltar la preponderancia del lenguaje mismo.

Vicens es una de las autoras, además de Campobello, en que el lenguaje toma un papel importante dentro de la narración, pero lo que dota a *El libro vacío* de lo que Verani denomina como “configuración autorreflexiva”,<sup>178</sup> es que la novela se encuentra en el proceso de reflexionar sobre sí misma y es esto, justamente, lo que la hace actual, pues se adelanta, por así decirlo, a lo que será la novela contemporánea:

La novela que tiene como personaje a un escritor que pretende escribir una novela y la preocupación por el acto creador, por los problemas teóricos y prácticos de la elaboración de una obra literaria se ha convertido en procedimientos básicos de la narrativa de la época.<sup>179</sup>

Es importante mencionar las coincidencias que tiene *El libro vacío* con lo que Hugo Verani emparenta entre Julieta Campos y Nathalie Sarraute, teórica de la *nouveau roman* y escritora francesa de origen ruso. Sobre la *nouveau roman*, Verani destaca el desarrollo teórico de Sarraute que será distintivo en la narrativa de Julieta Campos, pero también de José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo y, por supuesto, en Vicens por mencionar algunos nombres. Sus trabajos, al menos en Elizondo, Campos y Vicens (donde queda mucho más evidente) transparentan esas sensaciones que se ocultan “bajo las apariencias cotidianas, el drama subterráneo de los personajes, mediante una técnica que le da al lector la impresión de rehacer por sí mismo el verdadero sentido de los actos representados”.<sup>180</sup> La importancia de Vicens, y las demás autoras que mencionaré más adelante, radica en lo que Campos

---

<sup>177</sup> H. Verani, art. cit., p. 132.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> H. Verani, art. cit., p. 135.

representará como trasgresión, pues lo que pretende es “liberar la escritura”<sup>181</sup> de esta idea tradicional del arte narrativo. El hecho de que se antepongan cuadros, como lo explica Robbe-Grillet, donde la historia en apariencia ya no es ni siquiera el pretexto preciso para escribir, le da a *El libro vacío*, en la imposibilidad narrativa, un aire de contemporaneidad.

### **Un mundo por añadidura: La generación de Medio Siglo**

Agustín Cadena, narrador, poeta, autor de libros para niños y jóvenes, ensayista y traductor, además de ser miembro del consejo editorial de la revista *El Comité*, escribió en 1998 “Medio Siglo y los sesenta”,<sup>182</sup> un artículo en el que encuentro puntos de coincidencia y construcciones interesantes para plantear el estudio sobre esta generación, su influencia en las posteriores y sus representantes. Cadena dice:

Toda historiografía literaria requiere una perspectiva temporal para madurar sus juicios. Todo cuanto por ahora sería posible decir acerca de las relaciones entre Medio Siglo y los escritores de los sesenta, será revisado y enmendado en menos tiempo de lo que esperamos. Y quizá esta tarea no nos corresponde a nosotros, lo que estamos dentro: no se puede ser árbol y al mismo tiempo hablar del bosque.<sup>183</sup>

Y así, con la imposibilidad, como muy bien apunta Cadena, de “ser árbol y al mismo tiempo hablar del bosque”,<sup>184</sup> Armando Pereira se convierte en uno de aquellos investigadores de gran relevancia si de la generación de Medio Siglo hablamos. Los cambios en el orden mundial, que ya se han mencionado al principio, marcarán el rumbo no solo en la literatura, sino en el arte de los muralistas y cineastas, anteriores al medio siglo, porque la ruptura que se hizo con la literatura escrita en 1940 se mantiene hasta esta generación de

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>182</sup> Agustín Cadena, *Medio siglo y los sesenta*. ABC, España, 29 de diciembre de 1987, p. 70. [En línea]: <https://www.uam.mx/difusión/revista/septiembre98/cadena.html> [Consulta: 10 de octubre, 2021].

<sup>183</sup> *Idem.*

<sup>184</sup> *Idem.*

artistas: dan un paso más allá de la cultura rural (apenas dejada atrás con la novela de la Revolución Mexicana) para avizorar ese amplio panorama que se abría ante los ojos de todos aquellos autores y autoras que miraban hacia lo urbano y cosmopolita.

Christopher Domínguez, en el prólogo de *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, pone la imagen de Carlos Fuentes a la cabeza de esa generación, porque, incluso, lo destaca como el personaje más fotografiado. Podríamos decir que su apariencia de dandi —de la que mucho se ha hablado, por ejemplo, en las memorias de Helena Paz Garro—, le daba cierto aire de cosmopolita y sobresalía. Para Domínguez, Fuentes adquiere un papel de “padrino natural de una brillante generación literaria”.<sup>185</sup> Su apariencia física es descrita por Helena Paz Garro en múltiples párrafos que, creo, es interesante leer:

Carlos Fuentes era tan joven y parecía, por su atractivo físico, un astro cinematográfico de Hollywood de aquel tiempo, cuando las estrellas de cine eran bellas. Nos cautivaba por su profunda inteligencia y su luminoso don de la palabra. Cualidad que, por desdicha, no todos los escritores poseen. Rulfo, por ejemplo, no tenía el don de la palabra.<sup>186</sup>

Lo cosmopolita y vanguardista de una Ciudad de México encabezada por el entonces presidente Miguel Alemán que, justo en 1950, entrega su último informe de gobierno para darle la batuta a Adolfo Ruiz Cortines, dan paso para que en 1951 la mujer, por primera vez en la historia de México, tuviera el derecho a votar. Esto será gran motivo para que autoras como Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Inés Arredondo se acercaran de los márgenes de la República al centro, con gran protagonismo dentro de la cultura mexicana. Lo mismo pasó, tal vez sin esta conciencia, con Julieta Campos, sin ser mexicana evidentemente. México, para estos años y de siempre, fue cobijo para autores y artistas que huyeron de las represiones

---

<sup>185</sup> Christopher Domínguez, “Prólogo”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1996, p. 33.

<sup>186</sup> Helena Paz Garro, *Memorias*. Océano, Ciudad de México, 2003, p. 324.

que sufrieron en sus propios países. Por ejemplo, con quienes huyeron de la Guerra Civil Española: Luis Cernuda, León Felipe, Pedro Garfias, Max Aub (con gran actividad en esta generación), entre otros. Y luego, muchos años después, en los 60 y hasta los 80, con el cobijo a grandes personalidades de la cultura y del arte centroamericano y sudamericano. Por ejemplo, sin orden cronológico, José Rosas Ribeyro y Roberto Bolaño (que huyeron de la dictadora peruana y chilena respectivamente y que constituyeron una perspectiva cargada de lo social en su vanguardia conocida como infrarrealismo, y que rescata grandes influencias de la poesía centroamericana y sudamericana como la Hora Zero, en Perú) o el mismo Ernesto Cardenal. México, como se ha tratado de explicar en estos breves párrafos, fue refugio y luego hogar de intelectuales, artistas y literatos, no solo extranjeros, sino dentro de su mismo territorio, que permitió la riqueza literaria que caracterizará a la generación de Medio Siglo.

Para entonces, después de 1940, el interés que había generado todo lo relacionado con la Revolución Mexicana, movimientos sociales y enfrentamientos dio un giro. Cansados o no, los ojos estaban puestos más allá, en la percepción y lejanía de autores con propuestas remotas, en su mayoría, de la carga social que en su momento tuvieron. La novela ya no giraba más en torno del nacionalismo y se cerraba sobre sí misma, los objetos, la descripción detallada y, aparentemente, sin ningún punto de llegada empezaron a inundar las páginas de libros que, años después, tendrían gran importancia. No solo en la literatura ocurrió esto, Pereira acierta al señalar que el muralismo mexicano tan característico de Siqueiros, Rivera

y Orozco perdía terreno en un país donde el camino se centraba en aquello que nos llevaba hacia la vanguardia.<sup>187</sup>

El pintor revolucionario –señala Tamayo– es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México, de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia; en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito.<sup>188</sup>

De los escritores de la Revolución Mexicana, siguieron las vanguardias del Estridentismo como principio de esa reconstrucción posrevolucionaria y la invención desde la innovación. Además del grupo de los Contemporáneos donde Salvador Novo, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet y Antonieta Rivas Mercado (por mencionar algunos) llevan la marca de la periferia del país que se cumple, por lo menos, en Novo quien venía del norte y empezaba su carrera artística y política ahora en el centro del país. Luis Felipe Fabre, en su libro *Escribir con caca*, dice que, aunque la poesía de Novo podría pasar por “verdaderos poemas vanguardistas”,<sup>189</sup> en realidad el autor tenía otros planes, esos que trataban sobre sí mismo y no “sobre los fastidiosos proyectos de transformación social que solían caracterizar a las vanguardias. Si a su paso el mundo se transforma será sólo [*sic*] un efecto colateral”.<sup>190</sup> Esto es, Fabre se atreve a asegurar que en la poesía y participación política de Novo no hubo, tal vez nunca, un compromiso social y, ahí, justo establece su relación con las vanguardias. Es interesante cómo el machismo imperó desde el primer momento en que estos autores iniciaron actividades como grupo, posterior a tomar el nombre

---

<sup>187</sup> Armando Pereira, *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. UNAM, Ciudad de México, 1997, p. 13.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>189</sup> Luis Felipe Fabre, *Escribir con caca*. Sexto Piso, Ciudad de México, 2017, p. 12.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 12.

de la revista que fundaron en 1928 y de la que salió el primer número el 15 de junio. Los viajes, como vemos a lo largo de estos dos capítulos, desarrollan papeles protagónicos, porque también para los Contemporáneos un viaje que realizan Torres Bodet, González Rojo, Villaurrutia y Ortiz de Montellano –de regreso de la Habana a Veracruz– marca el inicio de los proyectos literarios que se irían formando, al andar de las ruedas, en los posteriores años.<sup>191</sup> El machismo alcanzó a este grupo y, en 1924, Diego Rivera publica en *El machete*, que fue una revista del Partido Comunista de México, una caricatura de José Clemente Orozco que titulan “Los anales”:

La caricatura (unos catrines o lagartijos, como se les decía entonces, de aspecto afeminado y nalgas tentadoras) iba acompañada de una sátira en verso (cuyo título reza “Los rorros fachistas. ¡Mancebos eruditos y poetas, corresponsales de periódicos burgueses y comisionados por algunas Secretarías de Estado para agasajar a sus cuates de la Nave “Italia”, a su vuelta a Veracruz se reúnen para hacer añoranzas!”) donde se alude a muchos, pero en particular a Novo.<sup>192</sup>

En esta nota no solo se ve la homofobia y desprecio hacia este grupo, sino también lo que Fabre señala sobre algunos titulares en periódicos que hacían alusión a este afeminamiento de la poesía que estaba en manos de los Contemporáneos, pero vemos el desprecio que provocaba el hecho de que fueran autores alejados de la poesía social o del activismo.<sup>193</sup> Sin embargo, estos antecedentes son a los que se enfrentan los autores que están por venir. Escritores como José Revueltas que retoma su activismo desde la literatura y cuyas

---

<sup>191</sup> Enciclopedia de la literatura en México, *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura*. [En línea]: <http://www.elem.mx/institucion/datos/1801> [Consulta: 13 de octubre, 2021].

<sup>192</sup> L. F. Fabre, ed. cit., p. 14.

<sup>193</sup> Solo quiero mencionar que el ensayo que dedica Fabre a los contemporáneos da luz sobre el proceso creativo de los poetas, en este caso no solo se refiere a los contemporáneos, y retrata muy bien pasajes de la historia de la literatura: “Cuando los artistas viriles tachan de “anales” a Novo y sus compañeros los tachan a su vez de sublimes al acusarlos de evadir la realidad nacional a través de una estética exquisita, elitista, extranjerizante, pero, paradójicamente, lo que en verdad parecerían exigir con estas acusaciones sería un ejercicio de sublimación: sublimar el ano que insisten en exponer. Quién sabe, quizá lo que en el fondo los viriles reclaman a los Anales no sea, sino que su esteticismo resulta tan extremo que termina por evidenciar el proceso de sublimación que opera secretamente en la poesía, es decir, su origen anal”. *Vid.* L. F. Fabre, ed. cit., p. 18.

experiencias al frente del Partido Comunista y sus constantes detenciones en Lecumberri impregnan las páginas de sus libros como *El apando* o *Los muros del agua*, por mencionar algunos. Pereira incluso habla de esa literatura que trata de “la descripción de los bajos fondos en la Ciudad de México”,<sup>194</sup> y que abrieron camino para ese grupo de intelectuales de 1940 que se concentrará en quienes formaron las revistas *Taller* (1948-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942)<sup>195</sup> con Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán, Rafael Solana y Alí Chumacero. Como ya se mencionó, en 1939, con la llegada de los españoles se funda La Casa España de la que estarán al frente Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas. Pereira explica que en 1940 este edificio se convertirá en El Colegio de México.

El año de 1950 es fundamental porque se publica una de las obras críticas más importantes y de gran influencia para un grupo que toma fuerza justo en estos años: *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Pereira resalta la relevancia de este ensayo, porque en él se habla del ser mexicano y sobre que este cuestionamiento fue iniciado en los 30 por Samuel Ramos, un autor muy polémico por aquel análisis de la psicología del mexicano a la que relaciona con un “sentimiento de inferioridad” viviente dentro de cada uno de nosotros en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* publicada en 1934. Pero también en 1958, explica Pereira, se publica *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: “Vista por la crítica especializada como la gran novela de la Ciudad de México como el punto de partida indiscutible de nuestra novela urbana, y que, a través del mosaico de voces, clases sociales y escenarios ciudadanos”.<sup>196</sup> Helena Paz Garro en *Memorias* dibuja muy bien los círculos literarios e intelectuales de aquella época:

---

<sup>194</sup> A. Pereira, ed. cit., p. 14.

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> *Idem.*

En México, mi padre se había rodeado de toda la joven *intelligenza*, mi madre tenía una especie de salón literario, a donde iban, todos los días, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Jomi García Acot –crítico de cine, aparte de trabajar en una compañía americana de publicidad para ganarse el pan cotidiano– y su encantadora esposa, María Luisa Elío (creo que sobrevive a Jomi y me gustaría volver a verla); Ramón Xirau, el filósofo español, quien fue tan fiel amigo de mi padre y el que más escribió acerca de él, y su preciosa esposa, Anita, que pertenecía a la aristocracia de México y era tan risueña como un pajarito; Luis Villoro, filósofo también, joven muy serio, muy tímido, y muy guapo; y Jorge Portilla, hijo de españoles, quizá el más brillante pero el más atormentado.

Poco a poco fueron llegando también los más jóvenes: Salvador Elizondo y Juan García Ponce, muy guapo, con su cara de niño travieso, su mechón de pelo negro que le caía rebelde sobre la frente (...) pero las estrellas del salón literario de mi madre eran, sin lugar a dudas, aunque sin proponérselo, Elena Poniatowska y Carlos Fuentes, y el tiempo les permitió desarrollar sus brillantez y luminosos talentos.<sup>197</sup>

Para Domínguez, Fuentes inaugura la novela moderna en México. Además, Paz Garro explica que Fuentes se había convertido en el “discípulo favorito”<sup>198</sup> de Octavio Paz, pero que, sin embargo, es justo por *La región más transparente* que la amistad entre ambos tambalea. Paz Garro cuenta que su padre se había identificado con uno de los personajes, de una versión de *La región más transparente*, y que esto le causó una gran molestia. Sintió, entendemos, una agresión directa a su papel como intelectual privilegiado. Incluso, llegó a pensar, según palabras de Paz Garro, que se le “ridiculizaba”. La molestia escaló a niveles inimaginables que incluso la familia se enemistó con Fuentes, pero Paz no pues siguió en contacto con Carlos.

Como vemos, es importante mencionar la publicación, en 1967, de *La mafia*, del escritor argentino Luis Guillermo Piazza. Justo, como bien destaca Domínguez, 10 años

---

<sup>197</sup> H. Paz Garro, ed. cit., p. 322-323.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 326.

después de la publicación de *La región...* que permite la mitificación<sup>199</sup> de este grupo. Un grupo, como bien desarrolla Paz Garro, a quien también se les unió Emmanuel Carballo, y que alguien, Paz Garro no especifica quién, los nombró como “La Sagrada Familia”. El libro de Piazza inicia con el epígrafe siguiente que rescata el mismo Domínguez:

*Mafia*: término que en Italia o USA implica cierta asociación más bien de índole criminal, y que en México por extraño símil, se aplica preferentemente a un supuesto difuso misterioso grupo de rigidores de la cultura al que todos atacan y al que todos ansiarían pertenecer.<sup>200</sup>

Hasta aquí llegaron grandes nombres dentro de la literatura que hasta la actualidad tienen una fuerte influencia dentro de la narrativa contemporánea y que sirvieron, para muchas, en esta profesionalización tardía de las escritoras mexicanas. Gracias, por ejemplo, a que en 1952 se funda el Centro Mexicano de Escritores encabezado por Margaret Shedd con recursos estadounidenses de Charles Fahrs, quien en ese entonces era director de Humanidades de la Fundación Rockefeller, aún con vigencia, y que tiene como misión: “Promover el bienestar de la humanidad en todo el mundo”.<sup>201</sup> Así, en su fundación, se estableció la posibilidad de entregar becas a jóvenes escritores que les permitía arrancar con aquellos proyectos que tuvieran en ciernes. A Shedd se le unió Felipe García Beraza<sup>202</sup> – nacido en 1924 y que tuvo gran actividad dentro de instituciones culturales como la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México– como presidente y promotor del proyecto al formar la primera generación del Centro Mexicano de Escritores donde reunió, en el consejo literario, a Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez y Hershel Brickell. Por poseer recursos

---

<sup>199</sup> C. Domínguez, ed. cit., p. 33.

<sup>200</sup> *Idem.*

<sup>201</sup> The Rockefeller Foundation, *Misión*. [En línea]: <https://www.rockefellerfoundation.org/> [Consulta: 13 de octubre, 2021].

<sup>202</sup> A. Pereira, ed. cit., p. 202.

estadounidenses, el Centro tuvo a becarios extranjeros y mexicanos, aunque con el tiempo el capital cambió:

El primero en acudir a la solicitud de apoyo fue Carlos Prieto, a quien después se le irían uniendo hombres de negocios, empresas mexicanas tanto públicas como privadas y otras instituciones. Entre los principales patrocinadores de esta naciente institución cabe destacar a Juan Cortina Portilla, Elizabeth De Cou de Beteta, el Departamento del Distrito Federal, el grupo Somex, Petróleos Mexicanos, Fomento Cultural Banamex, los gobiernos de los estados de Guanajuato y Nuevo León, la Secretaría de Educación Pública, la Fundación Mary Street Jenkins de Puebla y la Universidad Nacional Autónoma de México.<sup>203</sup>

Luego, esta fragmentación se vio reflejada en que el centro se convirtió en una institución cultural mexicana independiente.<sup>204</sup> De esta primera generación, de 1952, es Juan Rulfo, quien tuvo en dos ocasiones la beca: de 1952 a 1953 y de 1953 a 1954. En *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores*, Martha Domínguez Cuevas recolecta a quienes tuvieron la beca de 1952 a 1997 que estuvo en funcionamiento el instituto. Es interesante la recopilación que hace, porque además de incluir un fragmento biográfico del autor, agrega la primera fotografía que se les tomó al ingresar al centro, así como la redacción presentada como parte del proyecto que trabajarían durante el año que eran becados. Menciono esto, porque cuando Rulfo gana la beca en 1952 su propuesta era sobre “escribir una novela cuyo título será *Los murmullos*”.<sup>205</sup> Evidentemente se trata de una coincidencia, pero el término “los murmullos” me remite de inmediato a *Pedro Páramo*, libro que publica en 1955.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 203.

Martha Domínguez escribe una lista de quienes también aportaban a esta causa: “el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a cuyo frente se encuentra don Rafael Tovar y de Teresa; Oscar Espinosa Villarreal, al entonces secretario de educación pública Miguel Limón Rojas; los gobernadores del estado de Colima, Tamaulipas y Zacatecas; Elizabeth De Cou de Beteta”. *Vid.* Martha Domínguez, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. Cuevas Editorial Aldus y Editorial Cabos Sultos, México pp. 429-430.

<sup>204</sup> A. Pereira, *op. cit.*, p. 203.

<sup>205</sup> M. Domínguez, ed. cit., p. 342.

<sup>206</sup> Michael K. Schuessler, “Margaret Shedd y el Centro Mexicano de Escritores: el extraño caso de Juan Rulfo y la CIA”, explica que ya antes, en una entrevista Manuel Roberto Montenegro, Juan Rulfo había explicado que *Los murmullos* fue el primer título que le dio al libro que se publicaría con el nombre de *Pedro Páramo*. En,

Además, en la segunda ocasión que obtiene la beca, de 1953 a 1954, su propuesta de proyecto es “un libro de cuentos”,<sup>207</sup> lo que me hace pensar en *El llano en llamas*, sin embargo, este libro lo publica justo el 1 de septiembre de 1953. Si escribió *Pedro Páramo* o si su primera propuesta para obtener la beca del Centro Mexicano de Escritores se convierte justo en *El llano en llamas*, lo sabremos años después en una entrevista que le hace Elena Poniatowska en donde explica que este libro ya lo tenía empezado cuando recibe la primera beca en 1953, pero es en el centro donde lo termina:

Obtuve la beca del Centro Mexicano de Escritores para terminar *El llano en llamas*, que ya casi lo tenía yo terminado, fue en 1953, pero desde cuarenta y tantos ya tenía yo escritos la mayoría de los cuentos, y otros más que nunca aparecieron ni aparecerán jamás, porque escribí cerca de cuarenta o cincuenta pero los que entregué al Centro Mexicano de Escritores fueron quince cuentos, menos de la mitad... Me tocó un grupo muy bravo: Ricardo Garibay, Alí Chumacero, Arreola, Luisa Josefina Hernández, la más brava de todos; eran muy críticos, muy terribles, y guardaban frente a mí una distancia porque [...] les parecía rara mi literatura. Pero en el Centro Mexicano de Escritores me dediqué a terminar los cuentos en una atmósfera muy brava, muy hosca. Apenas se publicaron mis cuentos, se tradujeron a 24 idiomas.<sup>208</sup>

En este periodo, y ya sin la influencia estadounidense, el centro se constituye como Asociación Civil y el consejo se integra por intelectuales como Griselda Álvarez, Mario Ramón Beteta, Raúl Cardiel Reyes, Clementina Díaz y de Ovando, Sergio García Ramírez y Guillermo Soberón, el secretario ejecutivo sería Felipe García Beraza y en los asesores literarios seguiría Alí Chumacero, de la mano de Carlos Montemayor, quien también tuvo este incentivo.<sup>209</sup>

---

Nexos, (marzo 4, 2017). [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/margaret-shedd-y-el-centro-mexicano-de-escritores-el-extrano-caso-de-juan-rulfo-y-la-cia/> [Consulta: 10 de octubre, 2021].

<sup>207</sup> M. Domínguez Cuevas, ed. cit., p. 342.

<sup>208</sup> M. K. Schuessler, art. cit.

<sup>209</sup> M. Domínguez Cuevas, ed. cit., p. 425.

Algunos autores que obtuvieron el estímulo fueron Salvador Elizondo de 1963 a 1964 y luego de 1966 a 1967, donde sus proyectos, sobre todo en la segunda ocasión (aunque dicen que en los últimos años la beca dejó de dar recursos, en un principio daba una beca significativa que les permitía a los autores costearse actividades o necesidades mínimas, pero el prestigio que con los años les valió era, según algunos de ellos, como José Agustín, suficiente) reproduzco a continuación:

Escribir una novela que sería ‘la novela de una novela’, ya que en ella se manifiesta tanto la vida y las preocupaciones del autor como la novela que está escribiendo en sí, de tal manera que esos dos planos, el de la primera persona que narra, en calidad de autor de una novela, y el de los personajes que ‘están siendo narrados’ en tercera persona, mediante los accidentes de la trama, acaban por fundirse. Esto, como es fácil comprender, plantea interesantes problemas de narración a la vez que permite la organización concreta y la exposición crítica de una ideología de la novela, todo ello dentro de un contexto, a su vez, puramente novelístico.<sup>210</sup>

Esta idea que solo era una propuesta se ve materializada en *El hipogeo secreto*, publicada en 1968 y que será una obra de gran importancia para que Julieta Campos escriba *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, pues es justamente Campos una de las becasadas durante el mismo periodo (1966-1967) que Salvador Elizondo. Esta obra de Elizondo congrega una interesante complejidad que será también muy característica en la obra de Campos: una novela que se cuestiona el ejercicio de novelar dentro de la misma narración, la confusión entre quién narra y quién es narrado, porque pareciera que los personajes ocupan el espacio y las actividades propias del autor, no el narrador de la novela, sino de ese autor que es Elizondo o, en todo caso, Julieta Campos.

En cuanto a la escritora cubana, el rostro de una Julieta Campos jovencísima de cabellos cortos es lo que podemos ver en estas páginas del libro de Domínguez Cuevas,

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

después el texto brevísimo de su proyecto que lo explica así: “Un libro de relatos titulados *Los gatos*. Actualmente trabajo también un ensayo largo (de aproximadamente 120 cuartillas) sobre “La novela y los novelistas contemporáneos” que se añadiría al proyecto anterior “como parte del trabajo de la beca”.<sup>211</sup> Yo creo que aquí ya se gestaba aquel libro que sería tan importante no solo para ella sino para quienes tuvieron la oportunidad de tener contacto con él, porque, como ya hemos señalado antes, fue de los pocos estudios sobre la novela que se publicaron y que tuvieron gran relevancia por su calidad: *Función de la novela* publicado en 1970, aunque ya hay rasgos de todo lo que en ella provocaban los estudios y lecturas en torno a la novela desde la publicación de *Imagen en el espejo*, en 1965.

Otro de los autores muy jóvenes que integraron el grupo de Campos y Elizondo fue José Agustín, quien fue becado en relato, Amparo Dávila con cuento y Carlos Horacio Magis, argentino radicado en México, en ensayo. Por este centro pasaron tantos y tantas autoras de las cuales cerca de 60 fueron mujeres, sin orden cronológico, como Vilma Fuentes, Isabel Ma. De los Ángeles, Ana Cecilia Treviño (Bambi), Verónica Volkow, Ángeles Mastreta, María Luisa Mendoza, Aline Patterson y Elena Poniatowska.

La presentación del libro de Domínguez Cuevas, es importante mencionar, la escribió Alí Chumacero quien destacó la relevancia de quienes pasaron por el Centro Mexicano de Escritores. Para él, el centro significó la institución que, a 50 años de fundación (el libro se publica en 1999) sigue:

manteniéndose, en el desarrollo de nuestra literatura, entre los medios creadores de mayor eficiencia, como una de las fuentes más pródigas y, por consiguiente, como el origen de infinidad de páginas que habrán de perdurar.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>212</sup> Alí Chumacero, “Presentación”, en M. Domínguez Cuevas, ed. cit., n. p.

Y cierra sobre cómo muchos ya alejados en definitiva de este mundo terrenal, siguen perviviendo despiertos “en el mágico universo de las letras nacionales”<sup>213</sup> y quienes aún permanecían a la fecha lograron la continuidad de esta historia de la literatura. Es importante decir que de las obras que se crearon en el centro varias obtuvieron el Premio Xavier Villaurrutia, pues el paso de reconocidos escritores y escritoras se congrega en los premios que recibieron y en la producción que trabajaron hasta convertirse en las grandes voces que fueron para su época.

Este centro no solo les permitió crecer, sino que, tal vez sin querer, logró conjuntarlos como una generación, aunque todos diferentes, escribiendo desde un lugar distinto (por ejemplo, Rosario Castellanos y su claro abanderamiento feminista), pero con estilos similares, otros en su trabajo como compañeros en el centro o, como veremos, en la construcción de revistas o editoriales que aún hoy en día tienen gran importancia. José Agustín recordará en una nota de *Excelsior* (recopilada en el libro de *Los becarios...*) que trabajar en la generación en la que trabajó (como ya mencioné que estuvo integrada por Amparo Dávila y Julieta Campos) lo acercó a grandes compañeros donde estuvieron:

Bajo la dirección de don Francisco Monterde, de Juan Rulfo y de Juan José Arreola; semejante grupo de compañeros e instructores no se puede encontrar tan fácilmente y siempre fue consciente de mi extraordinaria suerte.

En las sesiones del Centro encontré un enorme respeto por las inclinaciones artísticas de cada becario. Ni Monterde ni Rulfo ni Arreola (ni mis compañeros de beca) trataron de modificar mi estilo, sino que, por el contrario, trataron de hacerme mejorar dentro de mis muy concretas y personales bases.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> *Idem.*

<sup>214</sup> M. Domínguez Cuevas, ed. cit., p. 428.

Héctor Azar, director teatral, dramaturgo, docente y escritor, dice para *El Universal*, en 1981, que eran alrededor de ocho a 10 becarios por año y que el Centro Mexicano de Escritores fue campo fértil para los “empeños femeninos” que, aún con estas palabras que podría sonar despectivas, rescata los nombres de algunas autoras anteriormente mencionadas y su capacidad para escribir, pues las describe como esas “especies imperfectas de la perfección”.<sup>215</sup>

Por otro lado, Pereira también destaca que sin la fundación en 1921 de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) no hubiera sido tal la consolidación e integración<sup>216</sup> de la generación de Medio Siglo. La fundación de dicha coordinación nace de la solicitud, explica Pereira, del entonces secretario de Educación: José Vasconcelos, para quien una de las principales responsabilidades de la institución (UNAM) era la de dispersar la cultura “a todo lo ancho y a todo lo largo de la República”.<sup>217</sup> Es en 1953, cuando Jaime García Terrés –quien había publicado su primer libro a los 17 años: *Panorama de la crítica en México* y quien a los 22 fue nombrado subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes y coordinador de la revista *México en el Arte*– encabezaría dicha coordinación con la finalidad de organizar actividades culturales para diversificar y difundir la cultura entre los mexicanos. A él se le debe la fundación de la *Revista de la Universidad*, en 1957, y del grupo Poesía en Voz Alta que se reunía en la Casa del Lago, una construcción hecha a principios del siglo XX frente al lago de Chapultepec y de la que, en un principio, estuvo a cargo Juan José Arreola. Se intentó, en todo momento, que las instituciones culturales de México desarrollaran un sistema

---

<sup>215</sup> *Idem.*

<sup>216</sup> A. Pereira, ed. cit., p. 205.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 205.

“simbólico alternativo al aparato docente [...] orientado a satisfacer la demanda de sectores medios, profesionales, no necesariamente familiarizados con los productos más complejos de la educación universitaria”.<sup>218</sup>

Por otra parte, Poesía en Voz Alta tenía como objetivo, menciona Pereira, volver a los orígenes del teatro en el sentido más puro, donde primara el uso de la voz, su esencia: la palabra hablada. El grupo que, en 1956, se reunía en la Casa del Lago estaba conformado por Octavio Paz, el mismo Juan José Arreola, León Felipe, Elena Garro, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, María Luisa Mendoza y Alfonso Reyes. Lo interesante o vanguardista de dicha propuesta es que se rompía con la solemnidad con la que el teatro en México se realizaba, como una propuesta incluso experimental primera en el teatro mexicano, pues se mezclaban diferentes disciplinas, por la diversidad de participantes, incluidos músicos, pintores y artistas plásticos. El año 1963 marca el fin de Poesía en Voz Alta, aunque quienes participaron siguieron dedicándose al teatro de manera independiente, es decir, fuera del grupo. Poesía en Voz Alta fue, como ya he mencionado, de esos proyectos de Jaime García Terrés que se formaron con el fin de difundir la cultura en la población, pero que sirvió para abrir espacios a estos autores nacientes.

En cuanto al protagonismo de las revistas, debo decir que fueron muy importantes durante el medio siglo, porque se erigieron como campo en difusión y creación de crítica, y es, justamente, una revista la que da el nombre a esta generación de escritores que desarrollaron y publicaron su trabajo en 1950 y que coincidieron en diferentes espacios y momentos. La revista *Medio siglo* (1953-1957) fue fundada por Carlos Fuentes y en esta

---

<sup>218</sup> Leonardo Martínez Carrizales, “La generación de Medio Siglo: tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”. Tema y variaciones de literatura: la generación de medio siglo I. *Historiografía y dramaturgia*, 30, 1 (2008), p. 20.

participaron estudiantes de la Facultad de Derecho como Porfirio Muñoz Ledo, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Enrique González Pedrero, entre varios más.<sup>219</sup> Para Helena Paz Garro no hubo otro grupo de jóvenes intelectuales en México de la altura de aquellos quienes formaban parte de esta revista que tilda de anticomunista para la época y, sobre todo, de “un nivel bastante alto”.<sup>220</sup>

Pereira explica que Wigberto Jiménez Moreno toma justamente el nombre de esta revista para referirse “a un grupo heterogéneo e interdisciplinario de escritores, artistas, politólogos, etcétera, nacidos entre 1921 y 1935: la llamada Generación del Medio Siglo; en la cual, algunos críticos, como Armando Pereira, han incluido a Campos”.<sup>221</sup> Aquí es importante destacar que, aunque como hemos visto a lo largo de estas páginas, es en estos años, 1950, en que se fundan instituciones y proyectos, revistas, que dan difusión a autores que en 1960 llegarán a su punto máximo, por así decirlo, en los documentos consultados se habla mucho de hombres, pero las mujeres, sobre todo Campos, quedan en la periferia.<sup>222</sup> Lo que abona a la necesidad de que las mujeres de dicha generación sean estudiadas, revalorizadas y visibilizadas.

Sin llegar a una aparente conciliación o acuerdo, se podría decir que más allá de que sean considerados una generación por el año de nacimiento o por el año de publicación, me interesa relacionar a los autores mencionados anteriormente, y a los que posiblemente más adelante aparezcan, por su similitud en la inquietud de responderse a través de la misma literatura el motivo de su literatura que es un rasgo característico de las primeras obras narrativas de ficción de Julieta Campos y que veo desde, como ya se explicó, su posible

---

<sup>219</sup> *Idem.*

<sup>220</sup> H. Paz Garro, ed. cit., p. 325.

<sup>221</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...*, ed. cit., p. 24.

<sup>222</sup> *Idem.*

coincidencia con *El libro vacío*, de Vicens. Las coincidencias con autoras como Inés Arredondo y los temas que desarrolla, por ejemplo, en sus primeros dos libros: *La señal* y *Río subterráneo* donde la marca del deseo desborda de cada cuento, tema también central en las novelas de Julieta Campos. Y en un segundo momento, como se explicó en el capítulo anterior, con las inquietudes abordadas, primeramente, por Rosario Castellanos en el Ciclo de Chiapas y por Elena Garro:

A decir de Adolfo Castañón, subyace en los autores del medio siglo mexicano una sospecha de la pretensión llamada realista o de cualquier propuesta poética enfocada en la reducción de la página al mundo, a favor del trabajo sobre la vida interior (1993:143). Hay una puesta en conflicto de la palabra con las cosas. La sospecha ante lo real y su búsqueda literaria, en un diálogo entre diversas disciplinas y manifestaciones artísticas, son posturas comunes a varios de ellos.<sup>223</sup>

La ruptura con el tiempo de estas autoras guarda semejanza con la obra de Julieta Campos. Como bien lo explica Laura López Morales,<sup>224</sup> en cómo esa dimensión temporal será la base de diversas representaciones y, sobre todo, con la ruptura de un hilo cronológico que vemos, por ejemplo, en obras de Elena Garro como *Los recuerdos del porvenir*:

Si los ‘recuerdos’ remiten al pasado, ¿cómo pueden éstos referirse a lo que está por venir? Gracias a esta paradoja, la autora nos coloca en esa forma de memoria que caracterizará a muchos de sus textos: la del tiempo circular que anuncia su retorno, su repetición.<sup>225</sup>

Si regresamos a la herencia que dejó Campobello en su literatura y que nos alcanza hasta la actualidad, aun y cuando es más clara la ruptura del tiempo en *Cartucho*, en *Las manos...* parece más sutil y, por tanto, de mayor complejidad. En este libro, Campobello

---

<sup>223</sup> E. Sánchez Rolón, *Travesías e islas...*, ed. cit., p. 25.

<sup>224</sup> Laura López, “La ruptura del tiempo”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Gloria Prado (eds.), *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. Tec. de Monterrey/UI/CONACULTA, México, 2006, [Desbordar el Canon], p. 73.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 74.

logra enmarcar la figura materna desde los ojos de esa niña que fue. Una imagen que no borró el tiempo y que permanece intacta entre las páginas de ese libro que se publicó en 1937. Los cuadros que pinta Campobello, en cada apartado, dibujan características propias de quien fuera su madre, sus hermanos y hasta su propio hijo. El lenguaje, de gran riqueza poética, no queda muy alejado del estilo de su primer libro (*Cartucho...*). No son, sin embargo, desde mi perspectiva, estas apelaciones hacia la nostalgia de una madre que ya no está donde recae la genialidad de su segunda obra, sino en la constante de la experimentación y fragmentación del tiempo. Su personaje, narradora de breves historias, es una niña que es, a la vez, Nellie Campobello rememorando pasajes de su vida de infanta. Sin un aparente orden, Campobello va y viene en remembranzas propias de su historia, que será una de las características de grandes obras de la literatura mexicana de medio siglo como lo son *Los recuerdos del porvenir* y las tres novelas de Julieta Campos: *Muerte por agua*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y *El miedo de perder a Eurídice*, por mencionar algunas.

El tiempo, por ejemplo, en la novela de Elena Garro supone “la ruptura del hilo cronológico y que se manifiestan ya sea en el reflejo especular de ciertas experiencias, ya en su reiteración cíclica, en la detención o sustracción del flujo temporal convencional”.<sup>226</sup> La huida, dirá Laura López Morales, será una de las particulares características en la narrativa de Garro. Sin embargo, esta cualidad o peculiaridad también estará presente en *Las manos...*, porque al quedar la pequeña Campobello sin padre, su madre toma las riendas de una familia y deben andar de aquí y allá huyendo, por los problemas propios de la Revolución, hasta llegar a la capital. Como vemos, hay puntos de encuentro en ambas novelas, porque el tiempo en Campobello tiende a otra naturaleza, la naturaleza propia de los infantes. Mónica Anaid

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 73.

Ramírez Aguilar, neuróloga, explica que la percepción del tiempo es una función tan importante que involucra, siempre, la asociación con otros procesos cognitivos como lo son las emociones. Esto explicaría por qué cuando estamos felices el tiempo pareciera correr más rápido o por qué sentimos que va más lento.<sup>227</sup> Esto que podría parecer alejado de la realidad en la que nos involucra Campobello, no lo está del todo. En su libro, el tiempo va rápido y los hechos se suceden a una velocidad extraña. La capacidad de los infantes, explica Ramírez, de percibir el tiempo se relaciona con su capacidad de notar emociones. La niña que es Campobello, en *Las manos...*, comprende en esta reconstrucción materna un tiempo de buenos y felices recuerdos. Un tiempo, incluso, cíclico en su correspondencia con las culturas mesoamericanas. Los hechos no se suceden en una linealidad y sin objetarse, porque la importancia de Campobello radica precisamente en que rompió un hilo delgado que la unía a todo lo tradicional, porque “fragmentarios son los recuerdos de los niños”.<sup>228</sup>

Un ejemplo muy claro sobre los saltos temporales está en el hecho de que de Chihuahua aparece de pronto en Parral y luego no sabemos específicamente dónde está:

Ignorábamos la vida de las capitales, no la conocíamos, ni en los libros, porque éramos niños todavía no podíamos leer. Allí teníamos lo nuestro: Mamá, la sierra, los ríos, los soldados en sus caballos, las banderas danzando en sus manos, y Mamá llevando sus cabellos negros a la luz del Sol.<sup>229</sup>

La voz de *Las manos...* parece ajena a todo, pero no. Las semejanzas de su estilo con las obras que iniciarán el modernismo en México son, sobre todo, en la fragmentación del tiempo, rasgo que no solo se desarrolló en la literatura escrita por mujeres, sino también en hombres, uno de esos ejemplos es *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo, donde se pierde

---

<sup>227</sup> Mónica Anaid Ramírez Aguilar, “El cerebro y la percepción del tiempo”, *Ciencia & Futuro*, 6, 2 (2016). [En línea]: <file:///C:/Users/jazmi/Downloads/1282-2894-2-PB.pdf> [Consulta: 14 de octubre, 2021].

<sup>228</sup> N. Campobello, *Las manos...*, ed. cit., p. 23.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 25.

la linealidad de la historia, donde la sintaxis de repliegue en que una historia contiene a otra se vuelve, también, afín con el estilo y desarrollo narrativo que implementa Julieta Campos en el ejercicio creativo, en la construcción de sus novelas. La misma Campos explica que la importancia de ese libro de Elizondo consiste en no olvidar que la novela se crea por la palabra y el relato como “una gestión”<sup>230</sup> de la realidad un “estar siendo [...] incesantemente”.<sup>231</sup>

El eco de las voces de autoras como Campobello y Vicens camina y resuena, llega, establece su paso firme en 1959 cuando Amparo Dávila, nacida en 1928, publica *Tiempo destrozado*. Conformado por 12 cuentos, Dávila, tanto en “Fragmentos de un diario” como en “Tiempo destrozado”, recurre al lenguaje metaficcional como bien explica Victoria González en su libro *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Aquí la investigadora detalla que el antihéroe, protagonista del cuento, es en realidad alguien dedicado, en el transcurso de la narración, “al sufrimiento autoinducido”.<sup>232</sup> Sin embargo, más allá de lo que abunda González sobre el estilo del cuento, los recursos literarios que le dan ese aire en el que el tiempo es completamente impreciso, el dolor moral y físico,<sup>233</sup> lo inevitablemente catastrófico de la vida y la siempre tendencia, no solo en este cuento, hacia lo terrible, no es lo que me interesa abordar. Noto entre Dávila y Campos, como también en otras autoras, esta recurrencia hacia el ejercicio ensayístico dentro de la narrativa en que sus autoras inundan sus narraciones de palabra donde no solo es herramienta ni artificio, sino objeto mismo de la literatura.

---

<sup>230</sup> J. Campos, *Función...*, ed. cit., p. 66.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>232</sup> Victoria González, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2017, p. 19.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 20.

González insiste en que valdría la pena explicar que el cuento se compone de elementos metaficcionales por medio de los cuales, Dávila “reflexiona sobre la peligrosidad del lenguaje, el sacrificio, la vocación imperecedera y la renuncia que se requieren para perfeccionar el arte de escribir”.<sup>234</sup> Para su antihéroe, como lo explica González, el arte requiere de toda la concentración de quien lo moldea para lograr “el pleno dominio. Parece querer decirnos que la escritura, como el dolor, tiene su propio ritual, un íntimo credo que solo a algunos iniciados les es revelado”.<sup>235</sup> Para Campos, por ejemplo, la creatividad artística se asemeja a una forma de hambre:

Creo que todo el que ha conocido la misteriosa manía, ese casi vicio, de volverlo todo, incluyendo la relación con los seres más queridos, un elemento más dentro de una trama de imágenes y símbolos, ha detectado y ha reconocido como propia esa voracidad que no se sacia sino durante la escritura y que exige, una y otra vez, la reincidencia.<sup>236</sup>

Para González, el protagonista de “Fragmentos de un diario” entreteje esa otra forma en que el escritor se enfrenta a la página en blanco, es decir, “la escritura vista como un suplicio y una labor que obliga al aislamiento”,<sup>237</sup> y la misma investigadora propone cómo, para Dávila, el proceso creativo significa un dejar para ganar, una forma de potenciar el dolor autoinfligido, como su protagonista, en la soledad del proceso creativo en donde la escritura se sucede en pequeños pinchazos de dolor que lo estimulan e impulsan para llenar de palabras aquellos huecos en la página de su diario.

Por otro lado, Luzelena Gutiérrez de Velasco, por ejemplo, desarrolla cómo el mito de Orfeo en Julieta Campos, el cual trabajaré más adelante, también se conecta con la manera en que la narradora cubano-mexicana entiende el ejercicio creativo, porque encuentra el

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>235</sup> *Idem.*

<sup>236</sup> J. Campos, *Un heroísmo...*, ed. cit., p. 51.

<sup>237</sup> V. González, ed. cit., p. 23.

descenso de Orfeo para buscar a su amada como una metáfora que encaja en su concepción creativa. Gutiérrez de Velasco explica que más allá de todos los relatos bíblicos y mitológicos, intuyo aquí la infancia de Campos, la narradora ha dado preponderancia a uno por su significación: el de “Orfeo en su búsqueda desesperada por la mujer que ha perdido”.<sup>238</sup>

El mito inicia desde que Eurídice huye de Aristeo (hijo de la ninfa Cirene), quien, según Pierre Grimal, había intentado violarla. Al huir Eurídice de su agresor, esta es mordida por una serpiente.<sup>239</sup> El dolor como un motor que impulsa a Orfeo a bajar al Hades para al son de su cítara cantar al amor y a la muerte, conmueve a esas divinidades del infierno y le es permitido llevarse a su amada de nuevo a la tierra. Sin embargo, la condición es que bajo ningún pretexto debe voltear la vista hacia ella hasta que hayan regresado a su mundo. Orfeo gira la vista y al posar sus ojos sobre Eurídice ella se desvanece y regresa al Hades.

Para Gutiérrez de Velasco, Julieta Campos encuentra semejanza en este mito con la “búsqueda estética: quien crea desciende a los infiernos para organizar el caos que se presenta en el mundo mediante una forma artística, y pretende así recobrar la armonía previa”.<sup>240</sup> Campos, por ejemplo, escribe en su libro de ensayos *Función de la novela*, que el autor, de alguna forma, entrega una parte viva de sí para dar vida a sus personajes.<sup>241</sup> Orfeo da una parte de sí mismo a Eurídice que, al final de sus días, le va quitando un poco de vida y aunque los trabajos de ficción, la novela, la poesía, los múltiples géneros dan subsistencia a una realidad, lo cierto es que esa viveza del arte, de alguna forma, exige “el don de la vida del

---

<sup>238</sup> L. González de Velasco, *Para rescatar...*, ed. cit., p. 17.

<sup>239</sup> Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega*. Paidós, Buenos Aires, 1989, p. 52.

<sup>240</sup> L. Gutiérrez de Velasco, *Para rescatar...*, ed. cit., p. 17.

<sup>241</sup> J. Campos, *Función...*, ed. cit., p. 153.

artista”.<sup>242</sup> Para Dávila y Campos, como hemos visto, el dolor se manifiesta como una forma de infierno inseparable, tal vez, del proceso mismo de narrativizar, pues la creatividad supone una forma de autodestrucción:

[que] tiene que ver con el descenso a los infiernos inherente en el acto de creación y la ambigüedad que siempre lleva consigo la condición especular de la obra: el deleite en la contemplación y la certeza de que lo que acabará por reflejarse será el reverso absoluto de esa ilusión de fijeza y de eternidad; la contradicción entre el orden y la noche que supone toda obra, entre la integración y lo desintegrado, entre la aspiración a una organización de lo caótico que garantice la vida y una atracción hacia los abismos, hacia la muerte.<sup>243</sup>

### **La inenarrable realidad**

Julietta Campos, como hemos visto, siempre fue una lectora asidua. En sus *Diarios de viaje* los libros y la contemplación del arte y la música son actividades recurrentes que pasan de una página a otra. La riqueza de su propio trabajo como reseñista o ensayista y luego como narradora de ficción muestran esas aficiones eternas que tuvo para con la literatura y, en general, con todo aquello que se relacionara con la cultura de los países que visitó. Escribe en el último ensayo de *Función de la novela* que, si bien, los seres humanos felices no suelen escribir novelas “es cierto lo que dice Pasternak: la felicidad que el escritor ha conocido es inmortal, aunque sea una felicidad distinta a la de los demás hombres, menos espontánea y más trágicamente lúcida”.<sup>244</sup> Dice, también, que el escritor se debate entre la dualidad de ser “dios y demonio”.<sup>245</sup>

La novela como género será importante para Campos no solo como material para su trabajo narrativo de ficción, sino para su propuesta teórica en relación con la novela. Entender

---

<sup>242</sup> *Idem.*

<sup>243</sup> J. Campos, *Función...*, ed. cit., p. 111.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>245</sup> *Idem.*

las concepciones que a lo largo de los años Campos trabajó servirán, en este apartado, para comprender las coincidencias, su concepción de la estructura, los ambientes, la construcción de personajes, porque nos permitirá vislumbrar su concepción de la novela partiendo desde la propuesta ofrecida por quienes, en aquellos años, se identificaron como la *nouveau roman*.

Andrés Amorós, en *Introducción a la novela contemporánea*, parte la idea de su libro desde cómo la constante búsqueda por establecer que sí es una novela y que no, es apenas la punta de un *iceberg* de los temas circundantes a este género. Incluso, responde a aquellos quienes hablan de una crisis de la novela, pues son insistentes los comentarios de desprecio hacia esta por ser, incluso, “objeto de consumo preferentemente femenino” (el libro se publicó en 1993). Desarrolla la idea de que la novela sí está en crisis, pero como un sinónimo de progreso y cambio, de “expansión y enriquecimiento, no de decadencia o muerte”.<sup>246</sup> Menciona, asimismo, que para Albérès este género sigue teniendo un papel predominante y que expresa lo que en algún tiempo “fue patrimonio de la epopeya, la crónica, el tratado moral, la mística y, en parte, la poesía”.<sup>247</sup> *El miedo de perder a Eurídice* pareciera que intuye la génesis en todos esos antepasados, por lo que encasillar la narración de una sola forma no parece lo más adecuado porque en su diversidad radica, justamente, su riqueza.

En cuanto a Campos, esta escribió sobre tan diversos autores en sus diferentes libros en los que, asimismo, rastreamos esas intertextualidades que establece con lecturas anteriores que dejaron su semilla y que florecieron rodeados de la madreselva en que se convierten sus novelas. Michel Butor –el escritor, poeta y ensayista francés– aparece constante en sus ensayos, pero también Virginia Woolf, Thomas Mann, Marcel Proust, Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet. La lista se podría extender páginas y páginas, pero

---

<sup>246</sup> Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*. REI México, Ciudad de México, 1993, p. 10.

<sup>247</sup> *Idem*.

concentro mi atención en estos autores porque encuentro puntos de coincidencia con las inquietudes que mostró a lo largo de los años la autora que en esta tesis me interesa investigar:

La diferencia entre los acontecimientos de la novela y los de la vida no es sólo que nos es dado comprobar los unos, mientras que sólo podemos conocer los otros a través del texto que los suscita [...]. El surgimiento de esas ficciones corresponde a una necesidad, llena una función. Los personajes imaginarios colman los vacíos de la realidad y nos aclaran algo acerca de esa realidad.<sup>248</sup>

Esa serie de coincidencias es palpable en *Función de la novela* como esa propuesta teórica que durante un largo tiempo Campos se dedicó a construir y que, luego veremos, pone en práctica en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y en *El miedo de perder a Eurídice*. Aunque son los mismos intelectuales, como vimos en el primer capítulo, quienes se encargaron de encasillarla en la *nouveau roman* (Pacheco y Castellanos), Campos construyó su propia concepción con influencia de múltiples lecturas. Para esta escritora la novela era de los géneros primordiales, como ya hemos visto párrafos arriba en otros autores, porque suponía una forma, la posibilidad de ordenar y llenar huecos que la vida nos deja, pues “la aspiración a encontrar una historia es la única historia que podría contarse”.<sup>249</sup> Esta característica, donde la búsqueda de eso que queremos escribir es en sí misma ya una historia donde dialogan personajes y autora, me remonta a Alain Robbe-Grillet, pues en *Por una nueva novela*, se comprende que la renovación del género apuntaba al distanciamiento de las formas tradicionales y “juzgada de manera inconsciente en referencia a las formas consagradas, siempre una forma nueva parecerá más o menos una ausencia de forma”.<sup>250</sup> Lo anterior es importante recalcarlo, porque la complejidad de las obras de Campos y la

---

<sup>248</sup> Michel Butor, *Repertoire, les éditions de Minuit*, en J. Campos, *Función...*, ed. cit., p. 31.

<sup>249</sup> J. Campos, *Tiene los cabellos...*, ed. cit., p. 351.

<sup>250</sup> Allain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*. Cactus, Buenos Aires, 2010, p. 47.

imposibilidad de encasillarla en un tema, seguir el hilo de la historia que pareciera inexistente suponen dificultades que, de una u otra forma, mantuvieron en los peldaños más bajos de los estantes a aquellos libros que durante el Medio Siglo tuvieron relevancia y prominencia.

En el texto que Grillet trabaja, –y que muy claramente se encarga de apuntar que no se trata de una guía, un recetario o teoría como tal– encuentro coincidencias que permiten comprender la idea de novela que tenía la autora, pero también es importante no dejar de lado el peso que los autores mencionados arriba tuvieron para Campos desde las propuestas e ideas de novela que tenían aquellos. Leopoldo Brizuela y Edgardo Russo, en *Cómo se escribe una novela*, rescatan las cartas que Gustave Flaubert escribió mientras nacía *Madame Bovary* y que “dan cuenta de un proceso extremadamente lento y dificultoso, pero guiado por una ineludible lucidez que lo convierte, sin dudas, en el fundador de la novela contemporánea”.<sup>251</sup> En la primera de las cartas a Louise Colet, seudónimo de Louise Révoil (poetisa francesa) firmada el 16 de enero de 1852, Flaubert escribe:

Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo, como el polvo se mantiene en el aire sin que lo sostengan, un libro que casi no tuviera asunto o al menos que el asunto fuera casi invisible, si pueda ser.<sup>252</sup>

Una búsqueda en común con la Julieta Campos que publicará *Tiene los cabellos...* y *El miedo...* donde la materia de la novela es, en la segunda obra, todas las historias de amor, una sobre otra, donde se desdibuja y borra la primera y sobresale la segunda, pero que se sostiene con los puentes transparentes que las palabras construyen, el predominio del lenguaje por el lenguaje mismo, porque “la palabra funcionaba como una trampa con la que

---

<sup>251</sup> Leopoldo Brizuela y Edgardo Russo, *Cómo se escribe una novela*. El Ateneo, Argentina, 1993, p. 1.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 2.

el escritor encerraba el universo para entregarlo a la sociedad”.<sup>253</sup> Para Flaubert, en la misma carta, las obras con “menos materia”<sup>254</sup> y cuanta más cercanía tengan a la expresión del pensamiento en sí, “cuanto más se funde con éste la palabra y desaparece”, más bellas resultarán. Campos coincide al explicar que crear una obra es una manera de rearticular la realidad de una forma estética y que, a diferencia del método científico, no se relaciona, sino que se establecen nexos que, a manera de juego de espejos, nos regresan una visión “mucho más viviente de la realidad”.<sup>255</sup> Julieta cita a Herbert Read, filósofo inglés, quien ha sugerido que primero conectamos con la imagen y luego con la idea, lo que podría traducirse como que “la actividad estética precedió a toda actividad intelectual coherente”.<sup>256</sup> Ambas propuestas me sugieren cierto acercamiento a lo tribal como voz primera de la literatura. La evolución del ritmo, como lo hace ver Octavio Paz, va desde el metro y la rima como un emulador de la cadencia humana, hasta lo que proponen los autores: una pervivencia de lo primitivo en el lenguaje, es decir, al “ritmo que infunde vida al metro y le otorga individualidad”<sup>257</sup> que es una forma particular de enlazar ese lenguaje que solo se entiende entre iguales: el agolpamiento en cada palabra que rompe con aquello como norma establecida. Si la poesía es la imitación de un modelo más antiguo, como lo explica Paz, Campos reconstruye y reproduce la frase como ese “tiempo vivo, concreto: ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo”.<sup>258</sup>

También es importante destacar la alusión a piezas musicales que impregnan la novela de Campos, pues intenta llevar hacia su narrativa los ritmos y artificios propios de la ópera.

---

<sup>253</sup> A. Robbe-Grillet, ed. cit., p. 53.

<sup>254</sup> L. Brizuela y E. Russo, ed. cit., p. 2.

<sup>255</sup> J. Campos, *Función...*, ed. cit., p. 11.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>257</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México, 1956, p. 46.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 42.

Antonio García Berrio, en “El ritmo como factor constructivo de los textos artísticos”, además de precisar la naturaleza física del mismo ritmo, cierra con algo que llamó verdaderamente mi atención, pues rescata ese hallazgo de Mariano Baquero Goyanes al decir que novelas clásicas de Sterne, Joyce o Thomas Mann tienen “formidables correspondencias con la organización textual armónica de los grandes géneros musicales: de la sinfonía al rondó o a la fuga”.<sup>259</sup>

La prosa de Julieta Campos, que llegó a su punto máximo en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, supuso una nueva forma de leer su literatura, circula, como explica Octavio Paz, en *El arco y la lira*, en los márgenes de esa corriente rítmica propia del lenguaje. Por lo que la subsistencia, por ejemplo, de Richard Wagner con *Tristán e Isolda* también nos acercará a su literatura como la verbalización de un discurso que no debió erguirse de palabras sino en un espacio, nos dice Julieta Campos, que podría ser un teatro y con una orquesta.

Como vemos, las relaciones se establecen incluso desde la portada de *El miedo...* donde aparece el mapa de Tenochtitlan y otros dos de islas ficticias que la autora retomó de un grabado de J. Sadeler y D. Derreaux, de 1650, que representa el alegórico Reino del Amor localizado en la isla de Citea y, al costado de esta y a la izquierda de la de Tenochtitlan, la reproducción del mapa de la novela *La isla misteriosa*, de Julio Verne, de la edición de 1874.<sup>260</sup> La disposición de los mapas habla de una unidad y una relación que entablará desde ahí hasta el interior del texto, porque el amor-pasión, las islas, el deseo y la utopía son los temas que navegan entre las páginas de este libro. Por medio de la ékfrasis, como lo explica

---

<sup>259</sup> Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*. En Antonio García Berrio, *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura (Crítica Y Estudios Literarios)*. Cátedra, España, 2004, p. 104.

<sup>260</sup> M. Ramos de Hoyos, *El viaje a la isla*, ed. cit., p. 206.

María José Ramos Hoyos, Campos entabla una relación, no solo intertextual con obras pictóricas, cinematográficas y con la ópera de Richard Wagner:

Hay escenarios que cuentan, de por sí, una historia. Lugares que, al describirse, se narran [...] gruesas cortinas de terciopelo rojo y rojas tapicerías de caída majestuosa, moderadamente deterioradas, acentuarían la clausura y propiciarán el tibio erotismo que habría fluido, por mediación de la pluma de oro de Mathilde Wesendonk, a lo largo del segundo acto de Tristán. ¿No es la ciudad entera, después de todo, la más intencionada y desmesurada escenografía?<sup>261</sup>

La relación con el autor de una de las óperas de más influencia en el mito moderno de la pasión, según Denis de Rougemont en *L'amour et l'Occident*,<sup>262</sup> que en 1854 le escribe una carta a Franz Lizt donde dice: “Como nunca he probado en la vida la felicidad real del amor, tengo que elevar un monumento al más hermoso de todos los sueños...”<sup>263</sup> es innegable. *El miedo de perder a Eurídice* es el prelude a todas las historias de amor que intenta contar, y Wagner es también para Campos una manera diferente de emular el proceso creativo, la magnificencia personificada en los teatros construidos para representar las composiciones del alemán. También prelude en el sentido musical en el que *El miedo...* puede ser una pieza “tranquila, melancólica, hasta una pieza virtuosística y aparatosa”,<sup>264</sup> pero sin romper con esa libertad con que en la música se convierte tan característica. Al igual que las composiciones de Claude Debussy,<sup>265</sup> como también lo hizo Bach y Thomas Mann,

---

<sup>261</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 442.

<sup>262</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, en Ramón García Pradas, “La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII”. Tesis para obtener el grado de doctor Dra. D<sup>a</sup>. Montserrat Morales Peco Departamento de Filología Moderna Facultad de Letras, Universidad de Castilla-La Mancha [En línea]: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/910/176%20La%20recepci%C3%B3n%20del%20Trist%C3%A1n%20en%20la%20narrativa%20europea%20del%20siglo%20XII%20y%20los%20primeros%20a%C3%B1os%20del%20XIII.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 29 de octubre, 2021].

<sup>263</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 396.

<sup>264</sup> Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982, p. 153.

<sup>265</sup> Un prelude bellísimo que evoca al poema “Afternoon of a Faun”, de Stéphane Mallarmé’s, es “Prelude to the Afternoon of a Faun” compuesto 1884 por Claude Debussy y que me parece un ejemplo palpable de esa libertad que supone el prelude, pero con la conservación de las armonías.

en Campos hay *leitmotiv* que dan unidad a la pieza, en este caso la novela y, en general, para con toda la obra de Campos.

Sin embargo, la relación entre la música y Campos no se remite solamente a la parte estructural sino también evocativa, en este caso, extramusical, alejada de la música absolutista. Aaron Copland explica que esa necesidad natural que existe entre entablar una relación con lo que se escucha y lo que ocurre en nuestro alrededor es tan antigua como los compositores del siglo XVII, quienes tuvieron inclinación a describir cosas musicalmente. Por algo, la emulación de batallas y animales.<sup>266</sup> No obstante, en el siglo XIX se desarrollaron los medios para la descripción más detallada de esos sucesos extramusicales materializados en la ópera como poema sinfónico.<sup>267</sup> Para esto, es importante no olvidar la gran influencia de los románticos puesto que el compositor, de dicho periodo, no solo necesitaba que quien lo escuchara supiera que se trataba de una pieza triste o melancólica, sino que supiéramos quién era el que pasaba por esa tristeza y cuáles eran las razones.<sup>268</sup> En este sentido, Tchaikovsky es importante no solo al componer una obertura sin nombre que luego mencionó como un motivo del “amor de Romeo por Julieta”,<sup>269</sup> y luego Beethoven quien “se sintió atraído por la idea de describir en términos musicales acontecimientos extraños a la música”<sup>270</sup> o lo que pasa con Berlioz y la *Sinfonía fantástica*, es decir, el progreso que se logra en el siglo XIX solo podría describirse como esa habilidad, como una de las manos de Dios que representa en barro no solo “escenas guerreras o pastoriles” sino aquello inefable como el amor.

---

<sup>266</sup> A. Copland, ed. cit., p. 158.

<sup>267</sup> Copland se refiere a “symphonic, or tone, poem”. Sin embargo, el traductor de dicha edición agrega una nota al pie donde explica que traducir tal cual, poema tonal, puede ser considerado como un barbarismo por querer traducir literalmente el “tone poem”.

<sup>268</sup> A. Copland, ed. cit., p. 158.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>270</sup> *Idem.*

Acerca de la ópera, esta es la única forma de música teatral que requiere de alguna explicación y para Copland, en la actualidad, el libro se publica a finales de 1930, la ópera gozaba de una dudosa reputación que había tenido una evolución un tanto troyada – aunque en algún tiempo se le consideró como una de las formas musicales más orgánicas–, pero detalla que una de las principales razones para que cayera en un descrédito fue “la mácula de Wagner”.<sup>271</sup> Más allá de lo peyorativo que puede sonar tal afirmación, lo cierto es que la influencia de Wagner fue imperiosa. Copland es asertivo: “Nunca nada sensato parece tener lugar en el escenario de la ópera”,<sup>272</sup> y la sensatez parecía ajena a Wagner. No solo es importante o relevante porque con *Tristán e Isolda* inaugura lo que sería la música contemporánea, sino porque es gracias a las reformas primarias de Christoph Willibald von Gluck que la ópera evoluciona y crece. Gluck fue de los primeros en hablar de una purificación de la ópera, pues su cometido fue sobreponer la idea dramática por encima de todo. Una de las importantes aportaciones que hizo este compositor fue que “cada acto debía ser una entidad en sí misma, no una colección fantástica de arias más o menos impresionantes”<sup>273</sup> y esto crea una conexión con esos fragmentos de *El miedo...* que pueden entenderse como una entidad en sí misma. Hay, en las obras de Gluck, un sentido de monumentalidad... como también lo supone *El miedo...*

El segundo reformador de la ópera fue Wagner, quien al darle una dignidad “a la forma operística”<sup>274</sup> decidió llamarla como drama musical siendo este su primer aporte y de los más importantes. Gracias a esto, se apostó por el “fluir musical continuo que siguiese su

---

<sup>271</sup> A. Copland, ed. cit., p. 164.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 173.

ininterrumpido curso del principio a la conclusión del acto”<sup>275</sup> –como ocurre en las obras de Campos que no se dividen en capítulos, sino que siguen un continuo hasta el fin– y su aportación del concepto *leitmotiv* con el que “determinada frase musical, o motivo”<sup>276</sup> crea una conexión con cada uno de los personajes lo que se traduce en “una mayor cohesión de los elementos musicales”.<sup>277</sup>

Desde cualquier punto de vista, hay dos momentos a resaltar sobre Wagner: el primero sería que fue no solo uno de los grandes reformadores de la ópera, sino que introdujo ciertos términos, conceptos, que le dieron más lucidez no solo a la ópera sino a las artes en general, y que todo lo que siguió a Wagner no rompió jamás el hilo, esa necesidad de rebelarse en contra de quienes lo antecedieron. Harold Bloom, en *La angustia de las influencias*, explica que ciertos influjos concebidos como poéticos pueden constituirse como una variedad “de la melancolía o un principio de angustia”,<sup>278</sup> un dolor punzante por un motivo casi ajeno, una tensión imposible de romper con el pasado que susurra muy cerca de nuestro oído.<sup>279</sup>

Todo poeta comienza (aun cuando sea “inconscientemente”) rebelándose contra la constatación de la necesidad de la muerte de una manera más intensa que todos los demás seres humanos. El joven ciudadano de la poesía, o efebo, como Atenas lo habría llamado, ya es el hombre antinatural o antitético, y, desde sus comienzos como poeta, sale en busca de un objeto imposible, el mismo que buscó su precursor antes que él.<sup>280</sup>

---

<sup>275</sup> *Idem.*

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> *Idem.*

<sup>278</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1992, p. 15.

<sup>279</sup> En *La muerte en Venecia*, Gustav von Aschenbach dice: “Seguramente te conviene que el mundo conozca solo la obra bella y no sus orígenes, las condiciones que determinaron su aparición, pues el conocimiento de las fuentes en que el poeta bebe su inspiración lo confundiría, lo asustaría a menudo, dañando así el efecto de las cosas excelentes” (p. 65).

<sup>280</sup> H. Bloom, ed. cit., p. 18.

Hay una forma simbólica de muerte en aquello con lo que el autor rompe una unión, un desvío hacia donde se mueve la nueva construcción. Marcel Proust, por ejemplo, nos habla del autor más como un traductor que un inventor o repetidor. La obra existe en él y la voluntad es contenible, porque no depende de nosotros mismos. Pareciera que tiene vida propia,<sup>281</sup> pues “el deber de un escritor es el deber y el trabajo de un traductor”.<sup>282</sup> O como lo explica Julieta Campos en el sentido de que todo artista descubre un universo dentro del mismo universo donde vive, y son sus concepciones, las que no comparte con ningún otro ser, las que muestra y comunica hacia quien consume el objeto de arte, lo que permite revalorizar y alcanzar otro nivel de resignificación: nadie escribe el mismo libro dos veces. Para Robbe-Grillet el novelista es concebido como un mediador “una potencia oscura, un más allá de la humanidad, un espíritu eterno, un dios...”.<sup>283</sup>

Asimismo, *En busca del tiempo perdido* es una obra mencionada constantemente por Campos. Y es justo en esta obra donde también encontramos puntos de encuentro como aquello que teorizaba Grillet sobre el “deber social” del escritor y de la obra. Para Proust parecía ridículo hablar de un arte popular, como patriótico, es decir, como un “deber ser”. Woolf también ya lo había mencionado:

Creo que todas las novelas tienen por objeto los personajes, y que la forma de la novela, tan verbosa, tan torpe, tan poco dramática, tan rica, tan elástica, tan viva, se ha ido forjando así con la finalidad de expresar personajes, y no para predicar doctrinas, cantar canciones o celebrar las glorias del Imperio Británico.<sup>284</sup>

Sin embargo, lo que me interesa mencionar en Proust es la muerte y cómo esta se instaló casi como una forma de amor en la mente del autor y cómo se convierte casi en otra

---

<sup>281</sup> L. Brizuela y E. Russo, ed. cit., p. 58.

<sup>282</sup> *Idem.*

<sup>283</sup> A. Robbe-Grillet, ed. cit., p. 41.

<sup>284</sup> L. Brizuela y E. Russo, ed. cit., p. 83.

manifestación de su propio yo. Un desdoblamiento múltiple, uno con la muerte, porque al final “uno se muere con más o menos discreción y en el mundo nada se modifica. La muerte pasa una tarde como el viento que, de pronto, sopla más fuerte. Es todo”.<sup>285</sup> Y entonces se encuentran Proust y Campos, porque solo se “puede rehacer lo que [se] ama renunciando a ello”.<sup>286</sup> El tiempo abandona el cuerpo y son los recuerdos los que mueren y el dolor ya no duele, y todo se borra “de aquel a quien aún torturan, pero en quien acabarán por perecer cuando el deseo de un cuerpo vivo ya no los sustente”.<sup>287</sup> Y cómo podría la belleza educar, Fedón, dice Mann en *La muerte en Venecia*, si alienta en aquel “un modo innato una tendencia natural e incorregible hacia el abismo”.<sup>288</sup> En Mann, lo dice el mismo autor para los estudiantes de la Universidad de Princeton en 1939, el *leitmotiv* engloba la totalidad que logra crear una unidad entre todas sus obras, no solo dentro de la misma novela, sino de la producción del autor como un todo:

La novela siempre fue para mí una sinfonía, una obra de contrapunto, un entretrejo de temas en la que las ideas desempeñan el papel de motivos musicales. Ocasionalmente se ha señalado, y yo mismo lo he hecho, la influencia que el arte de Richard Wagner ejerció sobre mi producción. No niego por cierto dicha influencia, y aparte seguí a Wagner también en la utilización del *leitmotiv*, que trasladé al relato, no haciéndolo, como todavía lo hacen Tolstoi y Zola, y también lo hice en mi propia novela de juventud *Los Buddenbrook*, de una manera que sirve meramente para caracterización naturalista, por así decirlo, mecánica, sino a la manera simbólica de la música.<sup>289</sup>

La muerte y la enfermedad, también en Mann como en Campos, son esas vivencias necesarias para encontrar un camino hacia el saber y la vida: “Pues el hombre mismo es un

---

<sup>285</sup> J. Campos, *Un heroísmo...*, ed. cit., p. 23.

<sup>286</sup> L. Brizuela y E. Russo, ed. cit., p. 63.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>288</sup> Thomas Mann, *La muerte en Venecia*. Plaza & Janes, S. A. Editores, Barcelona, 1966, p. 97.

<sup>289</sup> L. Brizuela y E. Russo, ed. cit., p. 73.

misterio, y toda humanidad descansa sobre el profundo respeto ante el misterio del hombre”.<sup>290</sup> Para Robbe-Grillet cada autor debe inventar sus propias formas, los libros, las novelas crean en sí mismas las reglas que ha de seguir el autor, y cada reforma que acontezca dentro de la literatura parecerá una reforma también de las formas o la ausencia de esta. Para Robbe-Grillet, las aportaciones de Proust y Faulkner residen justamente en esta venturanza por crear una “arquitectura mental del tiempo”<sup>291</sup> y en Faulkner la posibilidad de la eterna duda sobre lo que se lee, es decir, “no es la anécdota lo que falta, sino solo su carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia” y que, también, en Julieta Campos da la sensación de finitud, pero que al llegar al final de las páginas percibimos un sentido de conclusión. La forma se convierte en la *nouveau roman* una invención y no precisamente una receta, no es una teoría, hablando de la *nouveau roman*, “que precede a la práctica, sino una búsqueda en y por la práctica misma”.<sup>292</sup>

Pasear silenciosamente entre las páginas de *El miedo...*, aunque por dentro una incertidumbre no cesa en la intensidad con que la barca en que nos monta Campos se mece, me remite a Woolf y su lectura de Elliot: “Cuando me deleito con la intensa y arrebatadora belleza de una de sus líneas [...] ir saltando de línea en línea [...] envidio la indolencia de mis antepasados que [...] soñaban apaciblemente, con libros en las manos, a la sombra”,<sup>293</sup> y pienso que quien lee a Campos no experimenta jamás, de nuevo, la pasividad como lector, la terrible resignación de no ser partícipe.

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>291</sup> A. Robbe-Grillet, ed. cit., p. 63.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>293</sup> L. Brizuela y E. Russo, ed. cit., p. 91.



### **Capítulo 3. La novela como museo de papel: una Julieta enamorada del amor**

Uno de los primeros regalos que recibí, pasados algunos meses, cuando me mudé a este departamento fue un librero. El regalo lo recibí de alguna pareja indeleble e innombrable, me parece innecesario mencionarle. Fue un librero sencillo, café, pero que condensaba en cada peldaño la probabilidad infinita de guardar aquellos libros de mi amor juvenil, recostados siempre sobre muebles no aptos para ellos, sobre los pisos de todas las casas donde viví. Poemarios, en su mayoría, que después me recordarían el dolor punzante de la pérdida.

Aquello, aquel objeto, no solo guardó entre sus espacios libros de lomos hermosos y desgastados, sino una promesa: la promesa de un amor unida, también, por las letras perdurables de los versos. El espacio donde los libros ponían los cimientos que los mantenían en pie, era un escaparate para la exhibición. Un minúsculo museo como muestra de la pervivencia de mi memoria universal y única: la posibilidad de compartir el mundo concentrado en las lecturas que devoré los primeros años de mi travesía como estudiante de licenciatura.

Era poco probable que relacionara algo tan personal con algo que abrirá sus carpelos de magnolia para mostrarse ante otros más allá de mis pensamientos, pero era necesario aclarar esta idea que surge de múltiples lecturas hechas a lo largo de mi convivencia con el libro como objeto. Y, para esto, es importante comprender lo que Nelson Nicholls Santacoloma escribe en “De los libros como curiosidad de museo”, es decir, que existió, en algún tiempo borrado por los días, la idea de preservar los libros atados a atriles con cadenas

nada sutiles en las salas de los grandes monasterios medievales,<sup>294</sup> cuando en ese tiempo solo eran un producto complicado para los copistas y calígrafos, en monasterios completamente silenciosos colmados por los fervientes lectores del siglo IX. Por algo, permaneció 34 años recluida en una celda en la que se dedicaba a la lectura y la meditación Wiborada (Viborada), santificada por el amor a los libros:

Vio que por el camino extendido a lo lejos se acercaba una guerrera multitud envuelta en grisácea nube de polvo. Corrió ella a avisarle al abad Engelberto sobre la inquietante novedad. Se armaron en un momento de lanzas y corazas todos los monjes y resistieron el ataque de los bárbaros. No pudieron estos batir el monasterio pero en cambio alcanzaron con un dardo a Wiborada, como si hubiera comprendido que había sido ella la causa de no haber podido tomar de sorpresa a los monjes de Sankt Gallen. Murió reclusa el 2 de mayo y esta es la fecha en que los bibliófilos celebran el día de su patrona y abogada que lo es aquella virgen y mártir, cuyo amor a los libros no debió tener antecedentes a juzgar por tal patrocinio.<sup>295</sup>

Como bibliómanos guardamos los libros como únicas curiosidades de museo, diferentes, como explica Nicholls, a los bibliófilos. La mirada y el tacto, el olfato se suceden uno tras otro como sentidos inaugurales del deseo. Yo miro lo que deseo, toco y huelo lo que desprende de su boca y de los pliegues en los dedos de sus manos. Mucho tiene que ver con la imagen que construimos a través de esas representaciones que erigimos por medio de las palabras y que nuestros ojos recrean en una idealización. La evocación de un deseo dormido en el regazo de la madre, apenas perceptible para ese segundo corazón que palpita. No todo se reduce a esa aseveración maniqueísta entre el bien y el mal. Con los libros experimentamos una forma de desear lo indeseable, aquello que quema como un fuego por dentro y que

---

<sup>294</sup> Nelson Nicholls Santacoloma, “Bibliofilia: De los libros como curiosidad de museo”. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 10(02), 1967, p. 369. [En línea]: [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/4493](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4493) [Consulta: 14 de abril, 2021].

<sup>295</sup> *Idem.*

mantenemos oculto cerrando los ojos, la boca, todos los sentidos. Experimentamos una forma del eros al igual que lo probamos en otros ámbitos de nuestra vida: la educación, el amor hacia la pareja, los libros, la lectura, la gula, donde la mirada juega un papel importante en este proceso.

Para Sigmund Freud, ciertas maneras de relacionarnos con el objeto que genera la pulsión sexual pueden considerarse como perversiones. Mirar y tocar, contemplar, “se reconocen como metas sexuales preliminares”.<sup>296</sup> El preámbulo que aumenta la excitación hasta que se logra alcanzar el fin sexual definitivo. El valor que pueden tener los genitales en esta meta sexual es rarísimo como fin primario. Es un todo, incluso las sensaciones que emanan del objeto sexual “la misma sobrestimación aparece en el campo psíquico, manifestándose como una ceguera lógica (debilidad del juicio)”.<sup>297</sup> Como Edipo, los ojos son placer y castigo. Solo la ceguera acabaría con la manera en que nos relacionamos con el libro como objeto, casi como un enamoramiento que se nutre a través de los ojos. La mirada es objeto de deseo, porque también es una forma de tocar y de poseer y, por tanto, una forma de placer. Nicholls entiende así la diferencia entre bibliófilos y bibliómanos: los primeros jamás van a anteponer el deleite de la contemplación externa del libro sobre el interés por lo que contiene pueda causarle...<sup>298</sup> los bibliómanos sí.

Julieta Campos nos presenta, en *El miedo de perder a Eurídice*, su museo colmado de palabras y grandes personalidades del arte. En su acepción más original o primera, su libro se constituye como museo porque nos permite contemplar lo abarcador de su mirada, el universo abierto de sus conocimientos y lo amorosamente confeccionada que está su novela.

---

<sup>296</sup> Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre la sexualidad*. En *Obras Completas* (Tomo II). Biblioteca Nueva, Madrid, 1905, p. 21.

<sup>297</sup> *Idem*.

<sup>298</sup> N. Nicholls Santacoloma, art. cit, p. 370.

Nos invita, tal vez, sentada frente a su inmensa biblioteca, en la que su propio hijo se sumergía con regularidad, a contemplar la creación que con los días ha construido. Nos adentramos, por medio de esta novela, en los recovecos de sus recuerdos, sus pensamientos y gustos que no son más que lo inverso: el olvido. Es, desde mi perspectiva, un monumento sobre la perpetuidad del mensaje, para postergar eternamente su historia dentro de la historia de la humanidad. Un fragmento minúsculo que no se pierde en la inmensidad del universo.

Si nos remontamos a las llamadas formas primitivas de comunicación partiríamos desde la génesis del libro oral, una narración ficticia o real, como forma de escritura para preservar dichas historias.<sup>299</sup> Hubo una serie de sucesos, en el desarrollo del libro, que nos acercan al motivo perpetuo de la conservación del mensaje. Desde los métodos nemotécnicos, utilizados para recordar datos, nombres y números, como los usados por los incas, en Perú. El *quipu* (nudo) que se formaba con múltiples cordeles anudados, de diversos colores y grosores, unidos unos con otros a uno, que era el principal, y que se constituían como signos con los que podían hacer cálculos numéricos y que aún es utilizado para inventariar el ganado.<sup>300</sup> Pasando por los pictogramas, los jeroglíficos,<sup>301</sup> hasta la creación del alfabeto que es donde se marca el final de una evolución que “consistió en descomponer las palabras en sonidos simples [...] en Fenicia”.<sup>302</sup> Martínez de Sousa precisa que la palabra alfabeto proviene del nombre de dos letras fenicias: *álef*, vaca (en griego, *alfa*) y *bet*, casa (en griego, *beta*), y que los seres humanos han buscado todas las formas posibles de dejar en ellos los mensajes de sus vivencias. Pieles de animales, fragmentos de plantas, pedazos de

---

<sup>299</sup> José Martínez de Sousa, *Pequeña historia del libro*. Editorial Labor S.A., España, 1992, p. 15.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>301</sup> Según Martínez de Sousa en México existía una forma de escritura en la época precolombina que no llegó a evolucionar y que, por desgracia, desapareció tras la conquista española.

<sup>302</sup> J. Martínez de Sousa, ed. cit., p. 25.

cerámica en formas de concha donde se escribían textos brevísimos que llevaban como nombre *ostraca* u *ostracón* “que significa ‘deportación’, porque los nombres de los deportados se escribían en ostracas”.<sup>303</sup> Los chinos escribieron sobre hueso de concha de tortuga, caña de bambú, corteza de árbol, las tablillas de madera, pero la seda fue la materia prima más importante.

La piedra también fue una muy importante herramienta para preservar la escritura tanto en las paredes de los templos como en las tumbas y monumentos:

Consideración especial merecen las *estelas*, monumentos conmemorativos constituidos normalmente por una piedra cilíndrica o cuadrangular en la que se cincelaban inscripciones y bajorrelieves: su carácter podía ser votivo (es decir, relacionado con un voto) o funerario. A veces se empleaba con el mismo fimo un *cipo*, o sea, una columna a corta o pilar cuadrangular, algunos de los cuales contenían textos mágicos.<sup>304</sup>

En el caso particular de la América precolombina, Martínez de Sousa nos explica que la estela era usada, sobre todo por los mayas, como un monumento que conmemoraba y en donde se registraban datos sobre las fundaciones de las ciudades, la construcción de sus templos y demás hechos de gran valor para la historia de sus comunidades. Luego, el papiro que crecía a las orillas del Nilo de Cleopatra y los Ptolomeos. Una planta larga hasta la punta del cielo en África, Asia menor, Siria, Palestina y Sicilia. Fue uno de los soportes más importantes en Egipto, el mundo griego y, con el tiempo, del Imperio romano. En el siglo I, dice Martínez de Sousa, se halla el pergamino que sustituirá totalmente al papiro cerca del siglo IV.<sup>305</sup> La antigüedad del primero, explica Martínez de Sousa, es muy difícil de precisar

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>305</sup> El último descubrimiento que, al respecto, se hizo sobre el papiro fue en 1962 en Dervéni, conocida como la Macedonia griega, donde en una tumba, apareció uno de los que se considera como el papiro más antiguo con un fragmento, justamente, de versos de una teogonía órfica. *Vid.* M. de Sousa, ed. cit., p. 34.

puesto que se han descubierto algunos que oscilan alrededor del milenio II a. de C. Su uso se extiende hasta Babilonia y Fenicia. Su invención se le atribuye al rey Éumenes II de Pérgamo, situada al oeste de Asia menor cerca de la costa del mar Egeo frente a la isla de Lesbos. Según datos recopilados por Martínez de Sousa, Plinio el Viejo, escritor y militar romano del siglo I, expresó que “queriendo este rey emular en su tierra la célebre Biblioteca de Alejandría, dio impulso a la de Pérgamo, ampliada por su padre Átalo I”.<sup>306</sup> Es de destacar la anécdota de que para lograr dicho propósito intentó “secuestrar al bibliotecario de los Ptolomeos, en Egipto, lo que costó a este ser encerrado en prisión para evitarlo. Por todo ello, nada tendría de extraño que diera impulso a la fabricación de pergamino y que, en 159 a. de C., probable fecha de su muerte, la utilización de esta materia escriptórea fuera ya importante”. La antigua ciudad griega fue un gran punto de producción de pergamino y para este utilizaron pieles de cordero, becerro, cabra, de asno y hasta de antílope. Su valor recaía en que era una materia más sólida y flexible que el papiro, por lo que se lograba con facilidad raspar y borrar lo que se había escrito; también se podría escribir por las dos caras y cortar de los tamaños necesarios para diversas tareas.

Pérgamo tuvo más protagonismo a lo largo de la historia del libro y de las bibliotecas de lo que podríamos imaginar. Martínez de Sousa nos recuerda que “si las tablillas (madera, marfil, arcilla, cera, etc.) son la primera forma de libro ellas constituyen las más antiguas bibliotecas”.<sup>307</sup> Las primeras, podría decirse, se fundaron en Mesopotamia y Egipto mucho antes que las de la Antigüedad griega. Una de las antiguas es la de Ebla, una ciudad localizada al norte de Siria, que fue incendiada a mediados del siglo XVIII a. de C. Otra de las más importantes estaba en Tebas, en Egipto, conformada por rollos de papiro (ideales para el

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 67.

clima de la ciudad) donde a la entrada de esta se podía leer “Medicina del alma”.<sup>308</sup> Sin embargo, no podemos negar que la biblioteca más importante no solo de Egipto, sino de toda la Antigüedad, fue la de Alejandría que se fundó hacia el año 290 a. de C. por Ptolomeo I (Sóter). La biblioteca tenía tal magnitud que la Serapeum, como apéndice de la de Alejandría, reunía todos aquellos documentos duplicados o de reciente adquisición como la antesala a la grandeza que representaba dicho santuario literario.

Me parece interesante, en este punto de mi tesis, desarrollar una breve redacción respecto a la fundación de Alejandría y su cercanía con el Nilo. La creación de la ciudad se remonta a los tiempos de Alejandro el Grande (356-323 a. de C.) en el año 332 a. de C.<sup>309</sup> El lugar elegido fue una isla llamada Faro, por los griegos, donde justamente se construyó el Faro de Alejandría cerca del siglo III a. de C. La isla, según Alejandro, fue descrita en sueños por un sabio de blancos cabellos como un lugar “en el proceloso mar delante de Egipto: Faros la llaman”.<sup>310</sup> H. Elía se aventura a mencionar que fue mediante este hecho, rodeado de magia, con la que se narra la fundación de una de las ciudades más célebres. Ptolomeo I, también conocido como Sóter (que se traduce como Salvador), había sido uno de los mejores generales de Alejandro y fue justo aquel quien inició, a finales del siglo IV a. de C., la dinastía de sangre griega que terminaría justo con la famosa Cleopatra.

Ptolomeo fundó lo que en Alejandría se conocería como “Biblioteca-Madre”, explica H. Elía, en el conocido Bruchión, muy cercano al puerto, y que después sería conocida como la primera biblioteca. Después, con las mismas energías, ordenó la construcción del faro, que

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>309</sup> Ricardo H. Elía, “El incendio de la biblioteca de Alejandría por los árabes: una historia falsificada”. *Byzantion Nea Hellás*, 32, 2013, p. 38.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 38.

se convirtió en una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo.<sup>311</sup> Los datos son innegables y la Biblioteca de Alejandría se estableció en el año 297 a. de C. y su primer bibliotecario fue un filósofo llamado Demetrio de Falero. Lo importante de todo esto, es que la dinastía no paró ahí. Cerca de 50 años después, es Ptolomeo II, quien era llamado Filadelfo (traducido como “el que ama su hermana”) y también hijo de Sóter, el que llevó más allá el trabajo empezado por su padre construyendo “el faro y el Museo (‘institución de las musas’), este último considerado como la primera universidad del mundo en su sentido moderno, y además compró las bibliotecas de Aristóteles y Teofrasto”.<sup>312</sup> Estos momentos históricos me acercan al punto que quiero llegar respecto a la novela de Julieta Campos, no se me acuse de olvidadiza porque sé que en el desarrollo de la historia de la construcción del Museo y la Biblioteca de Alejandría nos acercamos al punto que engendra el estilo de la novela, las ambiciones de su autora, la radiografía que nos muestra sus motivos y orígenes.

En un principio la Biblioteca-madre básicamente era un servicio del Museo (ente primordial en el fomento de la investigación y el desarrollo del pensamiento filosófico de la época), pero, nos dice H. Elía, después adquirirá una gran importancia que le permitirá agregarse como un anexo completamente cercano al Museo. La ambiciosa idea de la biblioteca parte de los primeros alejandrinos que deseaban que dicho recinto contara con una copia de todas las obras que habían sido escritas en griego, pero el juicio se tornó complicado y se pensó en que debería ser aún mejor conseguir una copia “de toda obra de interés escrita en cualquier idioma”<sup>313</sup> con lo que se pretendía alcanzar la universalidad al obtener un ejemplar de cualquier obra existente. Podría decirse que los ejemplares se robaban justo

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>312</sup> *Idem.*

<sup>313</sup> R. H., Elía, art. cit., p. 40.

cuando se encontraban a bordo de los navíos, en el puerto de Alejandría, y solo se regresaba la copia de este. Es innegable el hecho de que la Biblioteca de Alejandría no solo tendía hacia la universalidad por medio de la traducción de todo tipo de manuscritos, sino al desarrollo del conocimiento por medio de los sabios e investigadores, de los más destacados de la época helenística, que prácticamente vivieron y se dedicaron al estudio de los “inestimables tesoros”<sup>314</sup> que servían para sustentar sus propias investigaciones y descubrimientos. Las guerras, los incendios de la biblioteca como tácticas militares terminaron, poco a poco, con este centro que pronto desaparecería para siempre devorado por el tiempo y el olvido.

Sin embargo, no podría avanzar más sin volver al inicio de este capítulo. En la vida de Cleopatra hay mucho de magia, amor e incógnitas. Mas se registra en varios autores, rescatados por otros autores, que el amor que le profesaba Marco Antonio no tenía límites. Sus encuentros, siempre en el lindero de la obsesión y en contra de la moral griega, llenaron las páginas de Cicerón y demás autores que no negaban la imponente de la reina. Tanto amó Marco Antonio a Cleopatra que leía las cartas, frente al senado, que esta le escribía, y corrían sus ojos tras ella al verla pasar. Y no hubo una muestra más grande de su amor que entregarle más de 200 000 copias de la biblioteca de Pérgamo. Llenó su palacio de libros, como lo dijo ya Eusebio Ruvalcaba muchos, muchos años después: “Prometo llenar tu casa de libros”.<sup>315</sup>

La idea de que un museo se acompaña, en la mayoría de las veces, por una biblioteca del tema central en el que se funde la institución es tan añeja como hemos visto. Julieta Campos nos muestra por medio del ambiente visual que crea, en la distribución del texto, pequeños cuadros (epígrafes) que nos acompañan en el recorrido que tomamos desde su museo hasta las profundidades de su biblioteca. Existen, también, recorridos por diversos

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>315</sup> Eusebio Ruvalcaba, “Libros”. [En línea]: <https://elbuenlibrero.com/libros/> [Consulta: 16 de junio, 2022].

espacios visitados, ficticios y reales, por la voz narrativa; la recreación de escenografías tanto del cine como de la ópera que nos instruyen hacia el camino que nos lleve al fin del recorrido. Visualmente, en la idea de museos modernos e interactivos, los espacios que rodean al texto de la novela dan la sensación constante de una circulación sin tropiezos entre página y página. Hay un guía, encarnado en Monsieur N., que nos recomienda un recorrido, quien ordena el camino para los visitantes de manera que se logre la circulación ideal entre los pasillos que integran cada línea de la novela. Sin embargo, no nos lleva de la mano. Es nuestra intuición la que nos dice por dónde ir y cada lector experimenta una forma diferente de navegar el museo. Las zonas de descanso, en los museos tradicionales, siempre se encuentran a las orillas, dentro y fuera de sus salas, justo como los epígrafes que la voz narrativa de *El miedo...* nos comparte, pero estos, como ya mencioné, también se erigen como cuadros, imágenes poéticas colgadas en las paredes blancas de los márgenes del libro. Hay una sensación de confusión, pero también de armonía. Cada parte encaja como las *matrioshkas* desde la más grande hasta la más pequeña. Las divisiones del texto (pasar de la prosa a un texto más estrecho y luego a los epígrafes) en términos museográficos “nos ayudarán a crear una variedad de sensaciones”.<sup>316</sup>

Para finalizar, hay que comprender que toda la constitución de *El miedo...* responde también a la necesidad de mostrarse, exhibir las costuras del texto, de los pensamientos y emociones. *El miedo...* no solo es una novela más, sino que se consagra como una obra para ser exhibida como cualquier otra escultura artística y, en sí misma, guarda su esencia como museo donde conviven múltiples voces, múltiples artistas. A continuación, presento *El miedo...* como una exposición a la cual he titulado: Cámaras y Campos en el Olimpo, un

---

<sup>316</sup> Jorge Flores Valdés, *Cómo hacer un museo de ciencias*. UNAM y FCE, Ciudad de México, 1998, p. 114.

museo conformado por gráficas, palabras aladas que anidan entre las páginas de la obra y que dividido en varias salas.

### **Las salas dentro del museo de Julieta Campos**

Para esta parte de la tesis que propongo sobre la novela como museo es importante recurrir a los estudios sobre montaje y museografía que nos permitan establecer una metodología de cómo aparecerán lo que he decidido llamar salas y que se han dividido en varias partes. El montaje, nos explica Juan Carlos Rico, se transforma en el escenario donde todo lo bueno y malo de la exposición va a salir a relucir. Por esto, para la museografía tiene gran importancia. Este comprende básicamente tres variables externas, visibles para el visitante, que se conforman por el procedimiento, el tipo y el espacio que es muy importante en el museo. La evolución del espacio museístico tiene sus orígenes desde los salones y corredores donde se exponían las obras a presentarse como una forma de evolución de las casas patricias romanas<sup>317</sup> donde las ventanas jugaban un gran papel como escaparate para las obras con la ayuda de otro elemento muy importante en la museografía: la iluminación. Toda esta idea de montaje no estaba completa sin la excesiva cantidad de objetos que iban desde pequeñas curiosidades, hasta los más exóticos enceres que se acomodaban sin un aparente orden. En este tipo de montaje, que incluso podríamos llamar añejo con respecto a la evolución que tendría con los años tendiente hacia lo minimalista, las obras consideradas como secundarias se colocaban en los corredores donde podríamos hablar que “va del puro almacenamiento caótico a la ordenación geométrica y, posteriormente, decorativa del mundo barroco ya en un claro esquema lineal”.<sup>318</sup> Tomemos estos inicios como un claro ejemplo de un montaje

---

<sup>317</sup> Juan Carlos Rico, *Montaje de exposiciones: Museos arquitectura arte*. Sílex Ediciones, Madrid, 2007, p. 124.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 125.

tendiente al interés coleccionista que nos acerca lo más posible a una exposición museística entendida en nuestros días.

Posteriormente, aparece la propuesta de una galería llamada como tradicional por parte de Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) un arquitecto, pintor y escultor nacionalizado francés, quien proponía el movimiento de los asistentes de una manera no tan rígida y en toda dirección. Le Corbusier proponía un juego “de caminos secundarios y atajos, que nos permite opciones diferentes, así como llegar a determinadas obras de una manera más directa”.<sup>319</sup> Ambas propuestas deshilvanadas en estos breves párrafos me remiten a la organización del texto de la novela de Campos, donde pareciera que en el transcurso de la lectura claramente no recurre a una narración del tipo introducción, nudo y desenlace, sino que nos lleva en su laberíntica estructura por diversos espacios que, después, de una u otra forma nos encamina hacia la ruta que nos presenta en un inicio. Le Corbusier también recurre a los atajos para romper con ese mismo laberinto en el que él mismo nos ha sumergido donde introduce “una serie de ejes radicales que comunican los distintos círculos”.<sup>320</sup> Lo anterior, lo relaciono con los epígrafes puestos a los márgenes de la hoja, en el libro de Julieta Campos, y que entiendo, en este sentido, como atajos que nos salvan de la zozobra del naufragio entre el laberíntico texto que nos ofrece.

El laberinto también es importante en el desarrollo histórico del montaje, puesto que las muy particulares formas de movimiento encaminadas hacia una forma de “pérdida del sentido convencional de circulación y de orientación”<sup>321</sup> lo ha puesto como una propuesta muy usual dentro de los tipos de montaje, sobre todo, porque recurre más a un “nivel analítico

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>321</sup> *Idem.*

que práctico”.<sup>322</sup> El laberinto se convierte en una vereda que solo se deja entrever. Asimismo, es importante la propuesta del congreso del 34 donde la geometría y las dimensiones de la sala son vitales, pues suponen una conexión entre ellas que, de una u otra forma, crean un itinerario perfecto y que, en el caso de Campos, es visualmente apreciable en la constitución de su texto.

Sin embargo, recurrir a los antecedentes históricos, sin dejar de lado los avances que en los próximos años tendrá la museografía, nos llevará de la mano a la conformación de lo que he decidido llamar salas que se encuentran dentro de la misma novela en esta propuesta que hago sobre el libro como escaparate para la exhibición del arte en todas sus formas. *El miedo...* es un salón Patricio, pero también la propuesta del espacio como laberinto de Le Corbusier que encaja en la construcción no solo literaria de la novela de Campos sino desde la museografía, pues, como ya he explicado, este tipo de montaje destaca lo caótico y laberíntico, pero, por otro lado, el muy bien delimitado espacio donde todo objeto es permisible a la exposición. He decidido iniciar la primera sala con lo concerniente a la mitología, ya que en la llamada “manipulación tradicional”,<sup>323</sup> dice Rico que “la iconografía romana” tendía hacia lo directo por lo que, en una primera sala, seguía el siguiente orden: Dioses (sala central) en la planta alta; poetas-emperadores (sala central) y militares en la planta baja. Siguiendo esta sugerencia, mi propuesta es presentar una primera sala sobre mitología grecolatina, una segunda sobre cultura clásica, después una relacionada con referencias literarias, espacios o lugares del mundo, otra sobre referencias culturales y del cine, y una última sobre islas (en este apartado no se incluyen las citadas por la voz narrativa de *El miedo...* en la página 482).

---

<sup>322</sup> J. C. Rico, ed. cit., p. 131.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 153.

Para finalizar e iniciar con este recorrido, hay que mencionar que cada sala tiene datos que permiten al lector ubicarse dentro del texto y un acomodo diverso según las necesidades de cada escenografía, colocación de un “cuadro”, los datos que nos dan información respecto a lo que se exhibe, pues cada una exige de mí algo atípico y único como solo *El miedo...* podría sugerirme. Presentaré todas las salas a continuación para, después, iniciar con el desarrollo de una de ellas y el fragmento de otra que corresponde a todas las parejas de *El miedo...* donde hablaremos de los amores imposibles o del amor-pasión que se presenta en cada personaje que aparece dentro de la novela.

### Exposición: Cámaras y Campos en el Olimpo

#### Mitologías

Dioses-Diosas, autores, musas	Descripción del personaje	Número de página
Génesis bíblico	La creación del mundo.	377
Dios	Creador de la tierra y los cielos, de la vida en seis días.	377, 389
Espíritu Santo	Es una forma de conexión que usan los creyentes para conciliar con Dios o Cristo.	435, 437
Serpiente (Satanás)	Quien engaña a Eva y la hace comer el fruto prohibido.	377, 389
Adán y Eva	La pareja creada por Dios que es expulsada del paraíso.	377, 389, EP: <sup>324</sup> 393, 434
Abraham, Isaac, Jacob	Elegidos por Dios, quienes fueron los primeros en habitar la casa de Israel.	481
Abel	Es el segundo hijo de Adán y Eva.	496
Paraíso terrenal	El Edén.	377, 393, 394
Orfeo	Dios de la música.	381, 465
Eurídice	Heroína, esposa de Orfeo.	375, 500

<sup>324</sup> Abreviatura de Epígrafe que corresponde a los breves textos que aparecen en los bordes de la novela.

Venus	Protectora de los huertos.	382
Afrodita	Hija de Zeus y Dione. Nacida de la espuma del mar.	430, 431
Minos	Rey de Creta.	485, 488, 492
Eros	Dios del amor.	390
Teseo	Hijo de Egeo. Asesina al Minotauro con ayuda de Ariadna.	393
Minotauro	Hijo de Pasífae a quien llamó Asterio y nació con rostro de toro y cuerpo de hombre.	393, 420, 453
Quimera	La Quimera es un animal que tiene cabeza de león, busto de cabra. Despide llamas por la boca.	394
Hipogrifo	Criatura mitad caballo, mitad grifo que parece un caballo alado.	394
Centauro	Mitad hombre, mitad caballo. Se nutren de carne cruda.	394
Hércules	Forma latinizada del griego Heracles.	411
Hidra Lerna	También conocida como serpiente de Lerna es un monstruo con cuyo veneno, al ser asesinada por Heracles, él envenenó sus flechas.	411
Citera	Lugar al que fue llevada Afrodita para de ahí partir a Chipre.	418, EP: 470
Edipo (Pier Paolo Pasolini)	Representa uno de los mitos más trágicos. Al ser concebido el oráculo le mencionó a Yocasta, madre de este, que mataría a su padre. Este busca cómo deshacerse de él. Al final, lo dicho por el oráculo se cumple al pasar los años.	419
Poseidón	El dios del mar.	420, 464
Pandora (Caja o jarra)	Primera mujer creada por Hefesto y Atenea.	435
Ulises	Nombre latino de Odiseo, protagonista de la <i>Odisea</i> , de Homero.	381, 464, 452, 480, 485
Ulises y Calipso	Calipso amó a Ulises durante diez años. Le ofrecía la inmortalidad.	452, 486
Circe y Telégono	Circe es madre de Telégono procreado con Ulises durante el mes que estuvo en la isla Ea.	486

Eneas y Sibila	Sacerdotisa que comunicaba los oráculos a Apolo. Eneas, protagonista de la Eneida, de Virgilio.	473
Edad de oro	Es un mito de Hesíodo donde se narra sobre las diferentes razas que han nacido desde principios de la humanidad.	478, 488
Tetis	Una de las nereidas. Es una divinidad marítima e inmortal.	480, 482
Ninfas	Doncellas que pueblan los bosques y las aguas. En la época homérica pasan como hijas de Zeus.	480, 491
Sirio y Arturo	Sirio es la estrella más brillante que el sol. Mientras que Arturo es una estrella brillante que anuncia, al atardecer, la llegada de la primavera.	481
Ariadna en Naxos	Ariadna se enamoró de Teseo y le ayudó a matar al Minotauro. Huyeron para escapar de la ira del rey Minos. Sin embargo, Teseo la abandonó en la isla de Naxos.	482
Aquiles	Es conocido por la <i>Iliada</i> . Hijo de Peleo y Tetis. Fue abandonado por esta para que fuera criado por el centauro Quirón.	482, 488
Hiperbóreos	Pueblo mítico que Apolo sobrevoló y donde estuvo un tiempo.	483
Dédalo	Fue un arquitecto, escultor e inventor. Construyó para Minos el laberinto donde habitaba el Minotauro.	485
Telémaco	Hijo de Ulises y Penélope.	485
Sirenas	Son mitad mujer, mitad ave. Se mencionan en la <i>Odisea</i> .	486, 491
Hermes y Géminis	Respecto a Géminis, Zeus buscó la forma de recompensar a los gemelos Cástor y Pólux convirtiéndolos en estrellas a las cual denominó Géminis. Hermes fue hijo de Zeus y Maya. Nació en una cueva y desde pequeño mostró grandes habilidades.	493

### Cultura clásica

<b>Cultura clásica</b>	<b>Descripción</b>	<b>Número de página</b>
Longo de Lesbos	Escritor griego del siglo II d. C. Autor de <i>Dafnis y Cloe</i> .	EP: 382
Mar Egeo	Lugar donde se suscitan la mayoría de los mitos griegos.	383, 416, 422
Rodas	Isla que recibe el nombre gracias a Rodo.	384, 415, EP: 416
Homero	Autor nacido en el siglo VIII a. C., quien escribió la <i>Ilíada</i> y la <i>Odisea</i> .	EP: 391
Eleusis	Ciudad que lleva el nombre de Eleusis un héroe por el que se le dio dicho nombre.	EP: 390; 395
Píndaro	Poeta de la Grecia clásica nacido en el año 518 a. C.	EP: 416; 482
Alejandro	Ciudad que durante el periodo helenístico tenía un faro que se convirtió en una de las siete maravillas del mundo antiguo.	415
Biblioteca y Museo de Alejandro	La biblioteca se fundó hacia el año 290 a. de C. por Ptolomeo I (Sóter). La biblioteca tenía tal magnitud que la Serapeum, como apéndice de la de Alejandro, reunía todos aquellos documentos duplicados o de reciente adquisición como la antesala a la grandeza que representaba dicho santuario literario. Ptolomeo fundó lo que en Alejandro se conocería como “Biblioteca-Madre”. Su primer bibliotecario fue un filósofo llamado Demetrio de Falero.	493
Tucídides	Descendiente de Eurísaces. Conocido como historiador, nacido en 460 a. C.	EP: 418
Hesíodo	Autor de <i>Teogonía</i> , nacido en el siglo VIII a. C. Contemporáneo de Homero.	422, 431, 488
Luciano de Samósata	Uno de los primeros humoristas nacido cerca del año 120-180.	451-452
<i>Ilíada</i>	Epopeya griega escrita por Homero.	452
<i>Odisea</i>	Poema épico escrito por Homero y que se compone por 24 cantos.	452, 488

Critilo	Personaje de la novela <i>El criticón</i> , de Baltasar Gracián nacido en el año 1601.	474
Sócrates	Filósofo griego clásico nacido en el año 399 a. C.	476
Lemnos	Isla griega del mar Egeo.	484
Palmira	Ciudad situada en Siria.	496
Ítaca	Su nombre se debe a Ítaco héroe de la isla.	485
Virgilio	Poeta autor de la <i>Eneida</i> nacido en el año 70 a. C.	EP: 454
<i>Eneida</i>	Epopéya latina.	EP: 454
Dido	Reina legendaria de Cartago.	EP: 454
Pasifae	Esposa de Minos, rey legendario de Creta.	464
Palacio de Minos (Café)	En la novela de Julieta Campos es el lugar donde Monsieur N. escribía.	387, 391, 402, 403, 408, 418, 420, 433, 439
Palacio de Minos en Venecia	En la novela de Julieta Campos es el lugar donde Monsieur N. escribía.	448, 461, 462, 464, 465, 473, 476, 500
Ivo	Personaje de la <i>Odisea</i> en el canto XVIII.	439, 461
Delfina	Mujer medio dragón medio serpiente.	490
Todas las parejas que experimentan el amor-pasión.	Julieta Campos hace una extensa primera lista de parejas que, de alguna forma, viven un amor-pasión.	381

#### Referencias literarias

Referencias literarias	Descripción	Número de página
<i>Robinson Crusoe</i>	Es uno de los libros más famosos del escritor Daniel Defoe que se publicó en 1719.	377, 423, 437, 440, 450
<i>Nadja</i>	Novela escrita por André Breton (1896-1966) y que tiene la particularidad de ser autobiográfica. Fue escrita en 1928 y publicada en 1962.	EP: 379

Charles Fourier	(1772-1837). Fue un crítico de la economía y del capitalismo del siglo XIX.	EP: 379
Albert Camus	(1913-1960). Uno de los grandes escritores de novela, ensayo, dramaturgia, filosofía y periodista.	EP: 380
Eliseo Diego	(1920-1994). Poeta cubano.	EP: 380
San Juan de la Cruz	(1542-1591). Poeta místico durante el Renacimiento.	EP: 382
Petrarca	(1304-1374). Poeta famoso por su obra <i>Cancionero</i> .	EP: 383; 421
<i>Las mil y una noches</i>	Es la reunión de cuentos medievales y tradicionales. Su primera versión europea (y primera edición impresa) fue una traducción al francés (1704-1717) de Antoine Galland.	EP: 383
Friedrich Nietzsche	(1844-1900). Fue un fundamental filósofo alemán del siglo XIX.	EP: 384
<i>Veinte mil leguas de viaje submarino</i>	Una de las obras más reconocidas del escritor Julio Verne (1828-1905). Publicado en 1870.	3991, 392, 430
<i>La isla misteriosa</i>	Considerada como obra maestra, es una de tantas de las novelas escritas por Julio Verne y fue publicada en 1875.	418
Cyrus Smith	Protagonista de <i>La isla misteriosa</i> .	391
<i>Viaje al centro de la tierra</i>	Otra novela de Julio Verne publicada en 1864 y que trata sobre el viaje al centro de la tierra.	393
Robur	Novela titulada como <i>Robur el conquistador</i> , también escrita por Verne. Robur es un inventor que propone el uso de aeronaves más pesadas que el aire.	417
Hatteras	Es el personaje principal de la novela <i>Las aventuras del capitán Hatteras</i> , del francés Verne.	417, 419
<i>El castillo de Cárpatos</i>	Stilia es una cantante de ópera en este libro escrito 1892 asediada por Gortz, quien la sigue por la pasión que Stilia le inspira.	465
La Stilla	Cantante de ópera en <i>El castillo de Cárpatos</i> , de Julio Verne.	465
Pierre-Jules Hetzel	(1814-1886). Fue quien publicó los <i>Viajes extraordinarios</i> , de Julio	402, 430, 465

	Verne, y les dio a las novelas el sentido de colección.	
<i>El eterno Adán</i>	Novela de Julio Verne publicada en 1910.	442
<i>La impresionante aventura de la misión Barsac</i>	Se cree es la última novela del escritor francés Julio Verne.	463
Camaret	Fundador de la ciudad en <i>La impresionante aventura de la misión Barsac</i> , de Verne.	463
Julio Verne	(1828-1905). Autor de múltiples libros de origen francés, en esta parte, de la novela de Julieta Campos, se lee como un palimpsesto.	407, 413, 417, 440, 450, 454, 461, 466, 474, 475
Historia de amor postergada	Julieta Campos considera que toda historia de Verne es una historia de amor postergada. En la postergación, Campos también encuentra el ancla de sus historias: la de los enamorados y la de los naufragos, pues en la no narración existe el “más incisivo de todos los disfrutes”. <sup>325</sup>	466
La nave Coralie	Según la misma Campos, un niño de 11 años se monta en un barco llamado Coralie para comprarle un collar de coral a su prima Caroline.	466
Julio Verne y Paul Verne	Compran libro en Saint Michel.	466
Capitán Nemo	Comandante de un submarino en la novela <i>Veinte mil leguas de viaje submarino</i> y también personaje en <i>La isla misteriosa</i> .	391, 392, 416, 486
Daniel Defoe	(1660-1731). Autor inglés de la novela <i>Robinson Crusoe</i> .	391, 423
Dante Alighieri	(1265-1321). Escritor italiano conocido por la <i>Divina comedia</i> .	EP: 391; 485
Mark Twain	(1835-1910). Escritor estadounidense.	EP: 392
William Golding	(1911-1993). Escritor británico conocido por su obra <i>El señor de las moscas</i> .	394, 474
William Shakespeare	(1564-1616). Uno de los más grandes dramaturgos y poetas inglés.	EP: 394

<sup>325</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 466.

John Keats	(1795-1821). Poeta inglés del Romanticismo.	EP: 394
Eloísa y Abelardo	A Eloísa se le considera una intelectual de la Edad Media conocida por sus cartas con Pedro Abelardo (1079-1142).	396
Werther y Carlota	Personajes de la novela <i>Las penas del joven Werther</i> , de Johann von Goethe. Wether se enamora de Carlota, quien está comprometida.	396
Mark	Rey en <i>Tristán e Isolda</i> , de la ópera de Wagner.	396, 449
Arthur Rimbaud	(1854-1891). Poeta francés.	EP: 397
Alfred Jarry	(1873-1907). Dramaturgo y novelista francés.	EP: 398
Edgar Allan Poe	(1809-1849). Escritor romántico estadounidense.	EP: 402; 442
Georg Trakl	(1887-1914). Fue un poeta austriaco, quien inició las vanguardias y lo que se conocería como expresionismo literario.	EP: 400
Jean Paul	(1763-1825). Autor de <i>Titán</i> .	404
José Lezama Lima	(1910-1976). Fue un poeta, novelista, cuentista y pensador estético cubano.	EP: 406
Pablo Neruda	(1904-1974). Poeta y político chileno.	EP: 409
Anna de Noailles	(1876-1933). Poeta francesa que, sin embargo, tenía un origen rumano.	410
Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre	(1737-1814). Autor de <i>Pablo y Virginia</i> .	EP: 413
Simbad	<i>Simbad el marino</i> es el nombre de un cuento tradicional de Medio Oriente.	416, 484
Joseph Conrad	(1857-1924). Autor de <i>Tifón</i> .	424
Mireille Darc y Pierre Barret	(1936-1988). Compositor francés que fue compañero de la actriz y directora Mireille Darc (1984-1988).	426, 450
<i>Madame Bovary</i>	Novela escrita por Gustave Flaubert (1821-1880).	426, 427, 451, EP: 469
Caperucita y el lobo	Un cuento conocido por muchos, pero el que Ana Clavel logra abordar desde una perspectiva más auténtica y original al señalar que dicho cuento tenía una connotación sexual	428

	con el fin de enseñar a los infantes una lección. <sup>326</sup>	
<i>Tristan e Iseut</i>	Versión de Joseph Bédier (1864-1938). Es uno de los mitos más importantes. En él se reconstruye una concepción sobre el amor donde si este es dichoso, por lo tanto, no tendrá historia.	429
Tristán	Personaje de <i>Tristan e Iseut</i> que vive desgracias hasta llegar ante el rey Marcos. Tristán quien llevaba una herida logra curarse. Con los años Marcos lo manda por la princesa Iseut y, por equivocación, estos beben un brebaje con el que permanecen tres años enamorados.	450
Conde de Lautréamont	(1846-1870). Poeta maldito nacido en Montevideo.	440
Charles Baudelaire	(1821-1867). Poeta, ensayista, crítico de arte y traductor francés. Conocido por el poemario <i>Las flores del mal</i> .	442, 470
Fray Bernardino de Sahagún	(1499-1590). Fue un misionero franciscano que escribió varias obras tanto en náhuatl como en castellano.	EP: 450
Barón de Münchhausen	(1720-1797). Alemán que en su juventud se enlistó en el ejército ruso.	450
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Una de las novelas más importantes para la literatura escrita por Miguel de Cervantes (1547-1616).	452
<i>La invención de Morel</i>	Novela escrita por Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y considerada una de las mejores novelas de ciencia ficción escritas en Latinoamérica.	465
Blaise Cendrars	(1887-1961). Fue un escritor suizo que adoptó la nacionalidad francesa. Es interesante porque sus viajes fueron inspiración dentro de su poesía y prosa. Además fue muso de muchos escritores de la época de las vanguardias.	465

<sup>326</sup> Ana V. Clavel, *Territorio Lolita*. Alfaguara, Ciudad de México, 2017, p. 76.

<i>De profundis</i>	Se puede decir que es una novela epistolar de Oscar Wilde (1854-1900), que se publicó hasta que este había muerto.	470
Ezra Pound	(1885-1972). Poeta estadounidense que se considera pertenece a la generación perdida.	EP: 471
<i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	Es la última obra de Miguel de Cervantes que se publicó póstumamente en 1617.	EP: 471
<i>La composizione del mondo</i>	Libro escrito por Restoro D'Arezzo (siglo XIII).	462
Basiliada	Poema escrito por Morelly (1717-1782), comunista utópico, en 1753.	475
Idries Shah	(1924-1996). Autor de libros sufís.	480
Jorge Luis Borges	(1899-1986). Es, porque lo sigue siendo, uno de los escritores más destacados de la literatura latinoamericana. Entre sus libros están <i>Ficciones</i> y <i>El Aleph</i> .	480
James Joyce	(1882-1941). Fue un escritor irlandés de gran influencia durante el siglo XX gracias a su obra <i>Ulises</i> .	480
Lola Montes	(1821-1861). Conocida por ser una bailarina y aventurera irlandesa.	490
Alí Baba	Personaje de <i>Las mil y una noches</i> .	491
Barba Azul	Cuento europeo y fantástico que fue adaptado por Charles Perrault (1628-1703) en 1695.	491
Amadís	Es un personaje de <i>Amadís de Gaula</i> que es una obra medieval y en español, se ha vuelto un libro famoso de caballería del siglo XVI.	495
<i>Olivante de Laura</i>	Libro de caballerías en español escrito por Antonio Torquemada (1507-1569).	495
<i>Adriano</i>	Libro escrito por Marguerite de Yourcenar (1903-1987).	EP: 408
Pierre De Mandiargues	(1909-1991). Novelista, poeta, dramaturgo y ensayista de origen francés muy cercano al grupo de surrealistas.	465
Friedrich Hölderlin	(1770-1843). Poeta alemán.	EP: 389
Octavio Paz	(1914-1998). Poeta, ensayista y diplomático mexicano que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1990.	EP: 389; 379

Paul Claudel	(1868-1955). Diplomático y poeta francés.	395
François-René de Chateaubriand	(1768-1848). Fue un escritor y político al que se le considera fundador del romanticismo en la literatura francesa.	EP: 396
Baltasar Gracián	(1601-1658). Escritor español del Siglo de Oro conocido por su obra <i>El Criticón</i> .	474

### Lugares

Lugares	Descripción	Número de página
Central Park	Es un parque público que se encuentra en Manhattan, Nueva York.	383, 398
Englischer Garten	Jardín inglés ubicado en Múnich, Alemania.	383, 405, 413
Múnich	Es capital de Baviera y una de las tres ciudades más habitadas en Alemania.	413
Nueva Orleans (Parque)	City Park es un famoso parque en Nuevo Orleans por la maravilla de los paisajes.	384, 407
Chapultepec	También conocido como Bosque de Chapultepec, es un parque ubicado en la Ciudad de México, con múltiples atracciones como el Castillo de Chapultepec.	384, 398
Abidjan	Capital de Costa de Marfil.	388, 390, 464
National Geographic	Revista estadounidense que publica artículos de geografía, ciencia, historia, cultura y fotografía, que inició el 22 de septiembre de 1888.	388, 390, 451, 473
Brujas	Ciudad de Bélgica.	394
Coimbra	Ciudad en Portugal.	394
Morelia	Capital del estado de Michoacán. Es una ciudad colonial rodeada por edificios del siglo XVII y XVIII.	395
Pátzcuaro	Es una localidad de Michoacán donde ahora dominan los purépechas.	395
Compostela	Villa de Santiago de Galicia. Esta localidad fue fundada por Cristóbal de Oñate.	395
Saint Sulpice	Una plaza en París.	399

Pont Neuf	Es el puente más antiguo que cruza el Sena.	399, 493
Place Dauphine	Es una plaza pública de París.	399, 493
India	País de Asia del Sur.	403
Venecia	Se encuentra al norte de Italia. Es una ciudad con gran turismo puesto que no tiene caminos sino canales. (Comparada con Tenochtitlán a partir de la página 461).	404, 405, 421, 439, 442, 461, 486, 495
Quinta Avenida	Es una de las principales avenidas de Manhattan, en Nueva York.	405
Reforma	Avenida en la Ciudad de México.	405
Florenia	Capital de la región Toscana donde se albergan grandes obras de la arquitectura y el arte del Renacimiento.	405
Palazzo Borghese	Fue la residencia de una familia llamada Borghese. Se encuentra en el centro de Italia y su arquitectura es impresionante. El arquitecto fue Jacopo Vignola.	409
Tevere	Es uno de los ríos más largos que existen en Italia. También se le conoce como Tíber.	409, 410
Roma	Capital de Italia. Según la tradición, fue fundada el 21 de abril de 753 a. C.	409
Barrio Pincio	Es un monte en Roma.	403
Ginebra	Es una ciudad suiza que se ubica en la punta sur del lago Lemán.	412
Alsacia	Esta región es histórica y se encuentra al noreste de Francia.	412
Abukir	La ciudad se encuentra en la costa mediterránea de Egipto, a solo unos kilómetros de Alejandría.	415, 416
Amiens	Ciudad ubicada al norte de Francia que es dividida por el río Somme.	417
Finisterre	Municipio español de la provincia de La Coruña.	419
Manhattan	Uno de los barrios con más población en Nueva York. Es una isla rodeada por los ríos Hudson, East y Harlem, además de ser uno de los barrios más poblados de Nueva York.	471

Marsella	Puerto del sur de Francia tendiente a la inmigración y el comercio.	422
Francia	Un país de Europa Occidental con una importante tradición cultural.	422, 440
América	En este apartado de la novela se refiere al continente.	422, 440
Acapulco	Se encuentra en la costa Pacífico de México. Se conoce por la vida nocturna y las playas.	430
Magnolias de Himalaya	Es una especie de magnolia que crece en los valles del Himalaya.	431
Montevideo	Es la capital de Uruguay. En este lugar tiene gran relevancia la Bahía de Montevideo.	439
Desfiladero de Lyse	Son llamadas gargantas. Es interesante porque se caracteriza por su estrechez y los acantilados altos. Se encuentra en Noruega.	439
España	País ubicado en la península ibérica en Europa.	439
Adriático	El mar Adriático es un golfo que forma parte del mar Mediterráneo.	439
Luxor	Ciudad a la orilla este del río Nilo en el sur de Egipto.	440
Islas Canarias	Archipiélago ubicado en el océano Atlántico.	440, 485
México	País que se ubica entre Estados Unidos y América central. Es conocido por sus playas tanto del Pacífico como del golfo de México.	441, 450, 460
Plaza Garibaldi	Una plaza ubicada en la Ciudad de México. Es una zona turística de gran afluencia por su museo del tequila y demás bares y cantinas, así como la presencia de mariachis para amenizar la parranda.	469, 494, 495
Golfo de California	Es conocido como el mar de Cortés. Se ubica entre Baja California, Sonora y Sinaloa en el noroeste de México.	441
Caribe Atlántico	El mar Caribe tiene parte del océano Atlántico y se encuentra en América Central.	453, 456
Nápoles y región Averno	Es un lago de agua dulce al sur de Italia muy cerca de Nápoles.	473

París	Es una importante ciudad y considerada como el centro mundial del arte, la moda, la gastronomía y la cultura.	495
Auckland	Es una de las ciudades más importantes al norte de Nueva Zelanda.	391

### Referencias culturales

Referencias culturales	Descripción	Número de página
Paul Gauguin	(1848-1903). Pintor posimpresionista. Mantuvo una amistad con Vincent van Gogh. En la película, <i>Van Gogh en la puerta de la eternidad</i> , se ve una amistad más allá que eso. Van Gogh se corta la oreja y se la manda a Gauguin, como una forma de que no se vaya de su lado. Sin embargo y pese a todo, y como van Gogh su talento fue reconocido después de su muerte.	EP: 384
Cristóbal Colón	(1451-1506). Fue navegante, cartógrafo, almirante, virrey y gobernador de las Indias Occidentales.	EP: 385
Henri Rousseau	(1844-1910). Pintor célebre representante del arte naif.	389, 422
Gustav Klimt	(1862-1918). Pintor austriaco y representante de la secesión vienesa.	395
Alberto Durero	(1471-1528). Pintor famoso del renacimiento por sus pinturas, dibujos grabados y los escritos teóricos sobre el arte.	395
Tomás Moro	(1478-1535). Pensador y filósofo, autor de la obra <i>Utopía</i> .	EP: 396
<i>Lohengrin</i>	Ópera de Richard Wagner.	396
Jean-Jacques Rousseau	(1712-1778). Fue escritor, pedagogo, filósofo, músico, botánico y naturalista.	396, 412, 413, 474, 483
Richard Wagner	(1813-1883). Fue conocido como compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán del Romanticismo.	396, 413, 445, 449, 467

Francois Balduino	(1520-1573). Fue un jurista, historiador y considerado como polémico cristiano francés. Como abogado se instaló en Arras para continuar sus estudios, sin embargo, lo expulsaron de la ciudad por hereje.	411, 413, 420, 425
Francisco de Goya	(1746-1828). Pintor y grabador español.	437
Lámparas de Murano	Lámparas de vidrio soplado y hechas a mano en Italia.	444
Wolfgang Amadeus Mozart	(1756-1791). Uno de los compositores más importantes de la música clásica, quien también fue pianista y director de orquesta.	459
Napoleón Bonaparte	(1769-1821). Un militar durante la Revolución francesa.	EP: 463
Tiziano Vecellio di Gregorio	(1488-1576). Pintor italiano durante el Renacimiento.	467
Barco St. Michel	Pequeño yate que Julio Verne compró en 1868 y al que bautizó como Saint Michel, porque ese era el nombre de su hijo.	472
Thomas Hobbes	(1588-1679). Considerado uno de los fundadores de la política moderna, pues era un filósofo inglés.	474
Michel Eyquem de Montaigne	(1533-1592). Filósofo del Renacimiento. Según se dice fue creador del ensayo.	474
Antoine Watteau	(1684-1721). Pintor francés.	476
“Roman de la Rose”	Poema de Guillaume de Lorris (1200-1238) y Jean de Meung (1240-1305).	483
Lancelot	Es uno de los caballeros de la Mesa Redonda.	483
Carlos IV	(1748-1819). Rey de España en 1788.	494
Hernán Cortés	(1485-1547). Conquistador español.	495
Virgen de las rocas	Así se denomina a dos cuadros hechos por el pintor Leonardo Da Vinci (1452-1519).	396, 397, 407
Arlequín	Es un personaje importante de la comedia en el siglo XVI.	489, 492, 494, 495
Papel de china	Papel construido a base de caña de bambú.	435

La bamba	Se dice que la canción se creó en 1683, puesto que satiriza al entonces virrey de México por no defender a los pobladores del puerto de Veracruz durante la invasión de piratas.	393
Santa Catalina	Canción de la virgen y católica Catalina.	393
Rosalba Carrieria	(1673-1757). Pintora veneciana del estilo rococó.	449
Arcángel (Micaelillo)	Los católicos reconocen a tres arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael. Yo relacionaría a Micaelillo con Rafael, porque era protector de los viajeros.	392, 393, 494
Knoll	Una marca de mobiliario fundada en 1938.	437
Wells Fargo	Compañía de servicios financieros.	461
Jean Francois Daumont	(1740-1775). Grabadista.	495
René Magritte	(1898-1967). Conocido por ser uno de los grandes pintores surrealistas.	388, 421
Giorgione	(1477-1510). Pintor de <i>La tempestad</i> .	398
Giovanni Bellini	(1430-1516). Reconocido por pintar Alegoría Sacra y por ser representante de la escuela veneciana.	443, 447

### Cine

Cine	Descripción	Número de página
<i>Vergüenza</i>	Película de Ingmar Bergman (1918-2007) que se estrenó en 1968.	EP: 432
Peter Lorre	(1904-1964). Actor de cine y de teatro nacido en Eslovaquia en 1904.	434
<i>Historia de Adele H</i>	Película de François Truffaut (1932-1984) estrenada en 1975.	455, 456, 457, 458, 458, 459, 460
Harrington y Adele	Harrington es el prometido de Adele a quien abandona por ir en busca de Albert Pinson.	456, 457, 458, 458, 459, 460
Albert Pinson y Adele Hugo	Personajes de <i>Historia de Adele H</i> . Pinson es teniente. En esta película se narra, de alguna forma, la vida trágica de Adele Hugo.	456

Isabelle Adjani	(1955). Actriz francesa considerada una de las más grandes intérpretes del cine en Francia.	456
Película muda de los años 30	En la narración de Campos en este apartado lo desarrolla a manera de película muda.	466, 467, 468, 469, 470, 471
Monsieur N.	Personaje de una película de la II Guerra Mundial.	472
Joan Crawford	(1904-1977). Actriz de <i>Rain</i> , de Lewis Milestone (1895-1980), estrenada en 1932.	472

### Islas

Islas	Descripción	Número de página
Cuba	País insular donde nació Julieta Campos.	EP: 385
Thera	Era una antigua isla.	390
Santorini	Isla en el mar Egeo.	390
Atlántida	Isla mítica.	390, 394, 441, 442, 482
Creta	Es la isla de mayor tamaño en Grecia.	390, 391. EP: 412, 420.
Polinesia	Es una agrupación de más de mil islas que se encuentran en el Pacífico central y meridional.	405
Tenochtitlán	Fue la capital del imperio Azteca. Con la invasión española se construyó la Ciudad de México sobre Tenochtitlan.	461, 482.
Tenochtitlán del siglo XVI	Grabado de Thomaso Porcachi (1530-1576).	461
Geraaldine en mares del sur y Gondal en el Pacífico.	La misma Julieta Campos explica que la mención a Geraaldine aparece manuscrita por Anne Bronte en la página final de <i>A grammar of general geography</i> , de Gold-smith.	EP: 468.
Kangaroo	La isla Canguro se encuentra en las costas de Australia.	447
Aztlán	Sitio mítico que suele considerarse una isla.	482
Krakatoa	Es el conjunto de islas volcánicas en Indonesia.	483
Lista de todas las islas reales y ficticias	Julieta Campos hace una larga lista de islas reales y ficticias. No las nombraré, porque son más de mil	482, 483, 484, 485, 486, 487, 488.

	palabras en las que las nombra y describe.	
Janitzio	Es una isla en el lago de Pátzcuaro, en México.	490
Taormina	Una ciudad construida sobre un cerro en la costa de Sicilia.	490
Robert Burton	(1577-1640). Autor importantísimo de la <i>Anatomía de la melancolía</i> .	EP: 388.
René Daumal	(1908-1944). Escritor francés.	EP: 388.

### **Mitologías**<sup>327</sup>

En esta primera sala del lado izquierdo coloqué el nombre del dios o diosa que hagan alusión tanto a la literatura grecolatina como al cristianismo o creencias de oriente; en la descripción redacté unas breves líneas sobre él o la mencionada. Al final solamente coloqué el número de páginas donde se mencionan dichos personajes dentro de *El miedo...* La aparición de cada uno es conforme al orden en que son exhibidos dentro de la novela de Julieta Campos con el fin de no confundir o perder a quien se aventure a recorrer este museo laberíntico que es *El miedo de perder a Eurídice* y sus salas.

### **Ovidio y Virgilio: un primer acercamiento a Eurídice**

El término museo nos remite siempre a una institución que en la magia del montaje nos transporta o retorna, pero Museo, dentro de la mitología griega o ática, fue, quizás, amigo de Orfeo, el gran cantor, el del encanto al son de la lira, el del amor-pasión que lo invita a morir sin tararear jamás ninguna melodía para nadie. Museo fue también “el discípulo, el maestro, el hijo o, simplemente, el contemporáneo de Orfeo”.<sup>328</sup> Su padre, Antifemo, fundó Gela, en

<sup>327</sup> *Mitologías* es un libro escrito por Roland Barthes, en 1957, con textos redactados entre 1954 y 1956. En el prólogo a la edición de 1970, Barthes explica que uno de los objetivos de dicho libro es la que Saussure sugería de las colectividades como representación de signos que tendían hacia la mitificación de la burguesía francesa dándole un sentido de universalidad.

<sup>328</sup> P. Grimal, ed. cit., p. 368.

Sicilia, y Lacio, Faselis, en la frontera de Licia y Panfilia.<sup>329</sup> Dice Grimal, en su diccionario, que compró el terreno necesario pagando con pescado salado. Antifemo también remite a los cantores. Según Grimal “sería el inventor del ‘canto de varias partes’, del mismo modo que él es, en lo esencial, el músico tipo”.<sup>330</sup> Saber el nombre de la madre, Selene, nos dice que lo educaron las ninfas. Museo curaba enfermedades con el viento de su canto, era adivino. Además, era conocido por sus poemas místicos. Si fue primero Museo u Orfeo, las coincidencias nos hacen pensar en el encantamiento de la literatura, el hechizo de las letras, lo inefable de la música y su poder.

Las cosas no son tan fáciles y descriptibles como se nos quiere hacer creer en la mayoría de casos. Muchos de los acontecimientos que no tienen una explicación; se consuman en un ámbito en el que jamás ha penetrado la palabra, y más indecibles que todo son las obras de arte, existencias misteriosas cuya vida perdura, al contrario de la nuestra, que es pasajera.<sup>331</sup>

El surgimiento del mundo intervenido por la misma Julieta Campos nos habla ya del deseo: en el principio y en el final de los días el deseo como motor que empuja no solo a la creación sino a un sinnúmero de actividades que desarrollamos día a día. En la Biblia dice que primero fue el verbo, pero para Campos primero fue un deseo materializado en verbo: amar. El nacimiento de Afrodita la diosa del amor. Todo esto en un inicio para enlistar un largo número de parejas en todo el libro, quienes coinciden en el tormento mudo del amor que muere. Kristeva explica que hablar de amor sería la condensación del lenguaje que solo descifra quien es amado.<sup>332</sup>

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>330</sup> *Idem.*

<sup>331</sup> Rainer M. Rilke, *Cartas a un joven poeta. Obra poética*. Edicomunicación, Barcelona, 1999, p. 15.

<sup>332</sup> J. Kristeva, ed. cit., p. 3.

Esa llave fue la que abrió en lo profundo del Hades el corazón de quien lo escuchaba.

Ovidio lo dice:

Mientras decía esto y acompasaba los sonidos de las cuerdas con las palabras, lloraban las almas exangües; Tántalo cejó en su intento de coger el agua fugitiva, quedó en suspenso la rueda de Ixión, no desgarraron el hígado los buitres, las Bélides desertaron de sus urnas y tú, Sísifo, te sentaste en tu roca. Es tradición que entonces por primera vez se empaparon en lágrimas las mejillas de las Euménides, vencidas por la canción; ni la real esposa ni el que reina en lo profundo pueden resistirse a sus peticiones y llaman a Eurídice.<sup>333</sup>

Mucho se ha escrito sobre el mito de Orfeo, aquí detallaré solo algunos puntos que me parece importante no dejar de lado. Desde su nacimiento como mito histórico y su evolución como mito literario en donde sí aparece un segundo personaje: Eurídice. Orfeo fue hijo del rey tracio Eagro y de la musa Calíope. El mito literario que llega a nuestros días gracias a Virgilio y Ovidio nos sugiere que fue un músico y poeta muy famoso por tocar la lira, que en su momento le regaló Apolo. Fue inventor de la cítara, pues le añadió siete cuerdas que hacían honor a las nueve musas (Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania). Mucho se habla de la magia de su música, del encantamiento de sus melodiosos cantos. Esposo de Eurídice hasta las versiones del mito literario. Orfeo baja al Hades y busca de nuevo el regreso de su esposa. Con la única condición de no mirarla hasta que los rayos del sol tocan su piel, Orfeo la pierde y Eurídice, o el fantasma de ella, se disuelve para no volver nunca más.

La imagen de Faustine, proyectada en la isla de Morel<sup>334</sup> cada vez que la subida de las mareas echa a andar, con la precisión de un reloj, el mecanismo infalible del deseo, se baraja con la imagen de la Stilla, proyección de otra máquina que aflora imágenes desde las cavernas del sueño,

---

<sup>333</sup> Ovidio, *Metamorfosis. Libro X*. Cátedra, España, 2016.

<sup>334</sup> Morel es el personaje de la novela de *La invención de Morel*, escrita en 1940 por Adolfo Bioy Casares que se constituye como una de las novelas del género fantástico predilectas de Julieta Campos.

una máquina engendrada por el mismo deseo que engendraba, para Orfeo, la imagen de Eurídice emergiendo de las tinieblas de Hades.<sup>335</sup>

Esta historia se recrea una y otra vez, pero en el desarrollo de esta misma escena se filtran otras más. *El miedo...* también corresponde a una estructura de las *matrioshka* y, sí, es un palimpsesto de historias unas sobre otras que, por un momento, pareciera que se desdibujan y, sí, es un trampantojo lleno “de claves, con símbolos alquímicos como la pareja, el naufragio, la Isla, la rosa roja”.<sup>336</sup> La pareja aparece aquí como creación de Monsieur N. Una pareja de enamorados que están por internarse en un recorrido sobre Delfina, en una isla al interior de una feria: Luna Park. Pero también los naufragos aparecen de vez en cuando. Ambas parejas, en la novela, regresan y se encuentran en los parques donde (veremos más adelante cómo se sustituyen los espacios narrativos unos con otros y de esta manera la autora nos pierde geográficamente, pero nos regala la posibilidad de recrear la historia en donde nos plazca): “Vuelven a la réplica del paraíso que están condenados a perder”.<sup>337</sup> Así como lo perdieron Adán y Eva. Aquí se parte de todas las historias de amor y las multirreferencias nos permiten recrearlas todas en un solo libro.

El laberinto de Creta se convierte, casi al final de la novela, en la feria Luna Park – uno de los primeros parques de diversiones durante el porfiriato en 1906– y en esta parte sus personajes: la pareja, los naufragos, Monsieur N., Micaelillo –quien es el pequeño Caronte que dirige un recorrido en Delfina, un carrito de rieles, en el pequeño lago que simula una isla–, y el arlequín, quien los invita a comprar un boleto, se inmiscuyen en las callejuelas de aquella feria. Julieta no solo desacraliza a los dioses del Olimpo, sino que nos ofrece un performance que abre esta sala llamada Mitologías. Aquí, *Yo*, la voz narrativa en la que se

---

<sup>335</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 465.

<sup>336</sup> J. Campos, *Reunión...*, ed. cit., p. 16.

<sup>337</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 393.

desdibuja el género, acorrala a sus personajes dentro de esta reconstrucción del laberinto del Minotauro. La pareja, los náufragos, el mismo Monsieur N. son guiados hasta esta construcción, pues lo que están por descubrir en su interior los encaminará al tan anhelado final. Esta analogía entre la feria Luna Park y el laberinto de Creta nos hace pensar que existe una parodización del mito, pero también de la mitología grecolatina, no en su sentido de comicidad, risa y juego, pero sí en aquel donde el mito es desacralizado, despoetizado, como lo menciona Perla Zayas de Lima, una forma de homenaje.

La desacralización de la mitología no solo aparece en este fragmento de la novela, sino que en las primeras páginas de *El miedo...* usará irónicamente el nombre *Palacio de Minos* –que es el café en que Monsieur N. se sienta todos los días a escribir el libro de las islas, pero también la historia de la pareja y los náufragos– y será descrito como “un pequeño café con columnas de cemento pintadas de rojo”.<sup>338</sup> Nos habla de una reconstrucción y desmitificación del mito fundacional de una cultura que podría generar cierto respeto o estima, cierto aire de celestialidad.

### **Luna Park: los dioses míticos como *freaks***

Robert Bogdan escribe, en *Freak Show*, que por más de 100 años en Estados Unidos miles de “monstruos” recorrieron los pueblos más pequeños “hasta las ciudades más grandes, exhibiendo sus elencos de enanos, gigantes, gemelos siameses, damas barbudas, salvajes, encantadores de serpientes, tragafuegos y otras rarezas”.<sup>339</sup> María José Ferris va mucho más atrás y explica que en la corte de Catalina de Médicis, en el siglo XVI, eran incorporados como “deleite de los cortesanos”:

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>339</sup> Robert Bogdan, *Freaks show. Presenting Human Oddities for Amusement and profit*. University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 7.

Este gusto se desarrolla a lo largo del siglo XVII, en que se inicia el coleccionismo de monstruosidades: lo que se denominó “gabinete de maravillas”. En el siglo XVIII, hay un proyecto de ordenación del mundo, de taxonomía y, en los primeros gabinetes de ciencias, se separaba la “naturalia” de la “artificialia”. En el siglo XIX dio paso al museo de los horrores (de los errores de la naturaleza): enanos, tullidos, siameses eran exhibidos también en las barracas de feria: “Un territorio en el cual el terror ha sido transformado en horror, en apropiación estética”.<sup>340</sup>

Ferris, además, nos habla de la presencia de “los hombres de placer”, quienes se encargaban de hacer reír a los cortesanos, y más específicamente a las “sabandijas palaciegas” en las que entraban los enanos, gigantes, negros, mujeres barbudas, discapacitados y los simples que entretenían a través de su condición física o psíquica en el siglo XVII.<sup>341</sup> Aunque en la actualidad estos espectáculos dan idea de la violencia que vivieron, y viven, las personas con discapacidad, deformidades o diferentes, hace años eran considerados normales y aceptados por los públicos. Incluso, se concebían como artistas. Un ejemplo de esto se ve en la película *El hombre elefante*, de 1980. También, muy anterior a esta, está *Freaks*, de Tod Browning en 1932, como representación del monstruo como objeto del discurso.<sup>342</sup> En México, en las pequeñas ferias que llegan a las grandes ciudades, aún acercan una forma de esos espectáculos. Estos no son ya “gabinete de maravillas”, sino, en su mayoría, juegos de ilusión: un presentador te invita a la casa donde podrás conocer a la mujer cocodrilo, en la que incluyen una historia moral sobre el obedecer a los padres, serpientes con dos cabezas, la mujer tarántula, entre otros. Campos, en *El miedo...*, rescata

---

<sup>340</sup> María José Ferris, “La condición simbiótica entre lo humano y lo monstruoso: la parada de los monstruos y el hombre elefante”. *Banda Aparte*. 11, pp. 32-38, 1998. [En línea]: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43141/BANDA\\_APARTE\\_011\\_009.pdf?sequence=4](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43141/BANDA_APARTE_011_009.pdf?sequence=4) [Consulta: 09 de junio, 2021].

<sup>341</sup> Carolina Pérez Velilla, *Velázquez y los hombres de placer. La aportación velazqueña al género pictórico de los bufones* (dir. Rebeca Carretero Calvo). Universidad de Zaragoza, España, 2007, p. 31 [Trabajo fin de grado].

<sup>342</sup> María José Ferris habla sobre esto en el artículo anteriormente citado, pues hace un recorrido histórico sobre la representación de estas personas dentro de la literatura y el cine.

estos espectáculos populares, aunque impregnados de la cultura y paisajes que recorrió en sus múltiples viajes.

Los dioses míticos son, en este apartado de la novela, tratados como fenómenos de un circo, deleite de cortesanos. Son puestos a disposición de quien quiera entrar a Luna Park y ver los espectáculos que ofrecen. En la construcción que representa la feria, en la narración, la autora también recurre a la magnificación y al juego: la feria solo es “un sabio y mañoso juego de espejos [que] podía crear la ilusión de que se trataba del más grande espectáculo del mundo [...] Hay que imaginarse los espejos dentro de un cajón improvisado al que se le van introduciendo tarjetas postales o grabados: una linterna mágica para uso de merolicos de feria”.<sup>343</sup> Esta como una fiesta en la que todo es permitido, la risa exagerada y exuberante, histriónica, lo real y lo fantástico conjuntado en un solo espacio.

El arlequín invita a la “gran isla mecánica”<sup>344</sup> y anuncia la posibilidad de desentrañar “¡El enigma de los falsos corredores, de los circuitos inútiles!”.<sup>345</sup> Aparece el hombre con cuerpo de león y garras de águila, que no es más que una representación de los grifos,<sup>346</sup> aquellos cuyo cuerpo de león sobresalía por las garras y pico de águila. También el cuerpo de Orfeo,<sup>347</sup> el hombre sin cabeza que entonó cantos para regresar a Eurídice del Hades, Polifemo (hijo de Posidón y de la ninfa Toosa)<sup>348</sup> y su único ojo en la frente. La maga acompañada de todos los animales que antes fueron hombres, que es Circe<sup>349</sup> en la *Odisea*, y que tiene de trasfondo otra historia de amor: la de Ulises y el retorno a la mujer amada, y su llegada a la isla Ea donde descubre que sus hombres han sido convertidos en animales como:

---

<sup>343</sup> J. Campos, *El miedo...*, ed. cit., p. 493-494.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>346</sup> P. Grimal, ed. cit., p. 219.

<sup>347</sup> Ovidio, *Metamorfosis. Libros VI-X*. Cátedra, España, 2016, Libro: X.

<sup>348</sup> Apolodoro, *Biblioteca*. Editorial Gredos, España, 1985, p. 240.

<sup>349</sup> Homero, *Odisea*. Editorial Gredos, España, 1993, p. 249.

“Cerdos, leones, perros... cada uno, dicese, según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza”.<sup>350</sup>

La lejanía y cercanía, los escenarios intercambiables se hacen más evidentes en esta parte. El arlequín los invita al Túnel del amor en el que serán guiados por Delfina (Delfine)<sup>351</sup> la mujer medio dragón medio serpiente inmortalizada en este carrito de rieles que lleva a los enamorados a las Cuevas de la Bella Mar, y de nuevo una ruptura espacial que nos ubica, ahora, en Cuba. En el recorrido guiado por Delfina, quienes se aventuren a subir a esta podrán experimentar la cercanía de las frases que dicen solo aquellos que están enamorados, pasarán cerca del bosque de zarzas y sortearán el ataque de las harpías: esas mujeres aladas y de afiladas garras.<sup>352</sup> Delfina recorre las Catacumbas y ahora estamos en Roma, pero asimismo pasa por el refugio de las sirenas mencionadas en *Argonautas*, a donde llegan después de navegar por el río Erídano, desviarse por el mar Cerdeña y encontrarse con estas y que Orfeo logra distraer con sus cantos, o en la *Odisea*: las que hechizan a los hombres y que “nunca más de regreso el país de sus padres verá ni a la esposa querida ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma”.<sup>353</sup>

Por otro lado, la representación del minotauro como el hombre con cuernos de toro o el “engendro” con cuerpo de hombre y cabeza de toro se relaciona con un segundo espectáculo: el enfrentamiento entre este y Teseo que se compara, incluso, con la fiesta brava. Las alas de Ícaro se rentarán para que puedan recorrer Luna Park por los aires, pero ambas presentaciones servirán como una lección para toda la familia: Ícaro al desobedecer a su

---

<sup>350</sup> *Idem.*

<sup>351</sup> Apolodoro, ed. cit., p. 131.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>353</sup> Homero, ed. cit., p. 286.

padre Dédalo, cae desde los cielos al mar de Creta.<sup>354355</sup> El hilo de Ariadna se ofrece para quien quiera tocarlo y la diadema con destellos celestiales es una parodia del cetro de Zeus. Esta construcción atrapa y encierra a los personajes de Monsieur N., quienes irremediamente se acercan al final del laberinto. El entrar a la feria, es el regreso de la pareja, los náufragos y demás personajes a sus orígenes y, por ende, a la historia que cuenta Monsieur N. que desencadenará el fin del sueño que es *El miedo de perder a Eurídice*.

Es innegable que, en la novela, el espacio narrativo es el entramado que conecta al mundo antiguo con el moderno: estamos en Chapultepec, pero también en Campos Elíseos,<sup>356</sup> en la antigua Tenochtitlán, pero también en Venecia, en Creta, Nueva York, etcétera. La idea del juego y la interrogante sobre cómo se construye una historia que se desarrolla a lo largo de las 168 páginas, crea una conexión con las obsesiones e inquietudes de la autora desarrolladas en sus anteriores libros. El juego no solo se queda en la construcción de la historia, sino que va más allá en la aparente parodia de lo que dentro de la feria podrán encontrar los personajes que son invitados, donde Campos baja del Olimpo a esos dioses y seres extraordinarios, fuera de esta realidad, para convivir en la fiesta del vulgo. Tal vez por eso parezca una ridiculización cuando solo es la representación de aquello que da origen a lo que está por nacer y que solo confirma que las historias y la literatura, los mitos “desgajados de su contexto religioso”<sup>357</sup> son susceptibles de transfigurar esa virtud mágica. Quienes leen

---

<sup>354</sup> Apolodoro, ed. cit., p. 200.

<sup>355</sup> Aquí me parece importante mencionar la experimental novela de Ana Clavel: *Por desobedecer a sus padres*, publicada en 2022, donde reconstruye la vida del poeta Darío Galicia. Aquel poeta cercano a la gran vanguardia que encabezó, en su momento, Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. Aquí esa frase tantas veces escuchada y repetida en las ferias es una respuesta a la constante pregunta sobre qué fue lo que ocasionó que la mujer-serpiente esté en ese estado.

<sup>356</sup> En la *Odisea*, Campos Elíseos es donde está Radamantis, quien junto a Minos juzga en el Hades a los muertos, y que es la morada de los bienaventurados. *Vid.* P. Grimal, ed. cit., p. 493. Aunque también pueda referirse a los Campos Elíseos en París.

<sup>357</sup> Perla Zayas de Lima, “Desacralización del mito clásico en el teatro argentino contemporáneo”. *Arbor*, 107, (Nov 1, 1980).

*El miedo de perder a Eurídice* se embarcan en un viaje intencionalmente confuso, pues solo es apto para unos cuantos, pero también, por parte de la autora, en el manejo de sus personajes, quienes acorralados acuden como carnada para ser devorados por el minotauro. No todos son dignos de llegar al centro y podría entenderse, también, como un privilegio en el que les será revelado algo misterioso: el fin de una historia que solo es el nacimiento de otra.

## Conclusión

La llegada a puerto es inminente. La navegación momentánea que supuso esta investigación termina con nuevos descubrimientos que surgieron a raíz del trabajo investigativo que se entrega. Estos van desde una profundización del estado del arte y reconocer el trabajo hecho hasta 2022 en torno a la obra de la autora cubana-mexicana. Sin embargo, la propuesta de lectura de la novela como museo es uno de los descubrimientos que requieren de mí más trabajo para seguir con esta teorización, tal vez, en algún doctorado. Encontrarme con la obra de Julieta Campos también fue un hallazgo, a lo mejor distinto a lo que se pide al llenar una conclusión, pero encuentro al fin y al cabo.

Respecto al trabajo en torno a las preguntas de investigación, que durante el desarrollo de esta tesis se modificaron, lograron responderse. Sobre todo, aquellas que presenté en mi protocolo de investigación y que consisten en las siguientes cuestiones: ¿Qué mitos de la literatura grecolatina perviven en *El miedo de perder a Eurídice?*, ¿qué es la generación de Medio Siglo?, y ¿qué parámetros estéticos conjuntan los autores de dicha generación? Todas se respondieron en los diferentes apartados de mi tesis y fueron un eje por el que caminé.

La primera parte de la tesis la dediqué por entero al desarrollo de una semblanza de la escritora con el único fin de que quien lea también sepa quién fue, qué hizo, qué escribió y de dónde viene. Ese capítulo lo titulé como “Historia de naufragios en la vida de Julieta Campos”, porque su vida fue un ir y venir por el mundo. Este apartado inicia con “El primer viaje” donde hablo sobre su salida de Cuba para estudiar en París; luego sigo con “Cuba, infancia y literatura” que es donde se rescatan las lecturas que hizo durante su niñez, su vida en Cuba, su familia. En “A orillas de la muerte” decidí hablar sobre su amistad con Anaïs Nin y de cómo, de una u otra forma, compartían pulsiones en sus respectivos ejercicios creativos. Por otro lado, en “Aquella enfermedad que es” inicio con mi acercamiento a Susan

Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas*, quien hace una dicotomía entre la salud y la enfermedad. Entrelazo fragmentos cortos de este ensayo de Sontag con el cáncer que Julieta Campos padece antes de la publicación de *El miedo de perder a Eurídice*. Asimismo, desarrollé algunas ideas en torno a la mitificación de la mujer enferma durante el romanticismo. Así damos paso al último apartado del primer capítulo que se titula “Postales de lecturas: trabajos en torno a la obra de Julieta Campos” donde recopilé las investigaciones y reseñas elaboradas por diversos autores y autoras. En este apartado, sobresalen trabajos dedicados en entero a la obra de esta autora.

También, el capítulo dos fue muy importante como parte de mi desarrollo como estudiante. En este, me propuse hacer una radiografía de coincidencias entre autoras, autores y Julieta Campos. En un principio, en el protocolo de investigación, la idea era solo explicar las ideas planteadas por los autores de la *nouveau roman*, pero después de múltiples lecturas encontré un camino distinto y que me pareció más atractivo seguir. Este capítulo lo titulé “Tiempo circular: literatura escrita por mujeres, generación de Medio Siglo y encuentros en la obra de Julieta Campos”.

El último capítulo es también rico en referencias, pues hice esta propuesta de entender la novela de Campos como un museo. Este apartado lo titulé “La novela como museo de papel: una Julieta enamorada del amor”, porque, aunque mi investigación se centra en esta propuesta de lectura, el amor también es tocado de múltiples formas. Por eso, uno de los personajes mencionados es Cleopatra, quien en su vida tuvo mucho de magia, amor e incógnitas. Además, desarrollé algunas ideas sobre la evolución de la escritura y el nacimiento de la biblioteca de Alejandría.

Para este momento, *El miedo...* se convierte en una exposición a la cual titulé: Cámaras y Campos en el Olimpo. En esta parte de la tesis que propongo sobre la novela como

museo es importante recurrir a los estudios sobre montaje y museografía, por lo que esta tiene un papel primordial en el desarrollo de la metodología. Ya que hago uso de términos propios de la museografía y busco adaptarlos en el espacio de la novela. *El miedo...* no solo es única por su propuesta sino también por la experimentación y proceso en el que se inmiscuye el lector. Incluso, hablo un poco sobre este doble papel como lector-espectador del museo que nos ofrece Campos. Aquí, ordené las múltiples referencias contenidas en la novela y las agrupé por temas para después convertir estas tablas en salas figurativas del museo. Son siete salas que van desde lo mitológico, los espacios, la literatura y el cine. Para finalizar, hay que mencionar que cada sala contiene datos que permiten al lector ubicarse dentro del texto y un acomodo diverso según las necesidades de cada escenografía, colocación de un “cuadro”, los datos que nos dan información respecto a lo que se exhibe, pues cada una exigió de mí algo atípico y único como solo *El miedo...* podría sugerirme.

Hasta este punto, concluyo varias ideas desarrolladas a lo largo de esta tesis: 1. Que la literatura escrita por mujeres es poco estudiada y es un síntoma que se presenta también en Julieta Campos y hasta la actualidad. 2. Que la literatura escrita por las mujeres de la generación de Medio Siglo es rica en intertextualidades, en una poética del lenguaje mismo, una literatura aventurada y retadora. 3. Que la propuesta de leer la novela como un museo con salas, diversos cuadros divididos por temas, es aventurado, pero posible. 4. Que en Nellie Campobello y Josefina Vicens hay rastros de la novela contemporánea. 5. Que los mitos se desacralizan en Julieta Campos y demás autoras de la generación de Medio Siglo sin apelar a la comicidad o parodia.

Es vital mencionar que temas como este y otros más como aquellos concernientes a la mitología grecolatina son ideas inacabadas para posibles investigaciones. Siempre se puede enriquecer lo que propuse, abundar en la desacralización de la mitología en otros

ámbitos, con otros autores, en otros libros, en otros mundos. Sobre la novela como museo, en lo personal, me interesa seguir una teorización sobre el lector-espectador en algún doctorado en literatura. Es una meta que me he propuesto desde que inicié esta investigación de maestría, continuar con mis lecturas, desarrollar a más profundidad esta propuesta y continuar en investigaciones relacionadas con Julieta Campos.

## Bibliografía

- AGUILAR MORA, Jorge, “El silencio de Nellie Campobello”, en Nellie Campobello, *Cartucho*. Ediciones Era, Ciudad de México, 2013.
- AMADOR, Diana, “Estado de excepción. Lo sagrado en *Celina o los gatos* de Julieta Campos”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco [comp.], *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*. Tecnológico de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.
- AMOROS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*. REI México, Ciudad de México, 1993.
- APOLODORO, *Biblioteca*. Editorial Gredos, España, 1985.
- AUBRY ORTEGA, Kenia Gabriela, *Configuración paradigmática y sintagmática, en Muerte por agua de Julieta Campos*. Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Xalapa, 2001. [Tesis para optar al grado de maestra en Literatura Mexicana].
- BAQUERO GOYANES, Mariano, Estructuras de la novela actual. En Antonio García Berrio, *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura (Crítica Y Estudios Literarios)*. Cátedra, España, 2004.
- BARRETO, Reina, “Blurred Boundaries: Julieta Campos’s Theory and Practice in *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. *Letras Femeninas*, No. 34, 2002.
- BEARD, Laura J., “Navigating the metafictional text: Julieta Campos’ *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. *Hispanófila*, No. 129, (mayo, 2000), pp. 45-58. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/43807083>
- BILBIJA, Ksenija, *(Des)enmascaramientos textuales. Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana [Julieta Campos, Isabel Allende y Luisa Josefina Valenzuela]*. Estados Unidos, Universidad de Iowa, 1990. [Tesis para obtener el grado de doctorado].
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1992.
- BOGDAN, Robert, *Freaks show. Presenting Human Oddities for Amusement and profit*. University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- BOMBAL, María Luisa, *La última niebla*. Editorial Nacimiento, Chile.
- BRADU, Fabienne (comp.), “Julieta Campos”, en *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, [Vida y pensamiento de México].
- BREMER, Cristina, “Una casa de palabras”, en Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. Editorial Edicol, Ciudad de México, 2001. [Tomo 1].
- BRIZUELA, Leopoldo y Russo, Edgardo, *Cómo se escribe una novela*. El Ateneo, Argentina, 1993.
- BUTOR, Michel, *Repertoire, les éditions de Minuit*, en Julieta Campos, *Función de la novela*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1973.
- CADENA, Agustín, *Medio siglo y los sesenta*. ABC, España, (29 de diciembre de 1987), p. 70. [En línea]: <https://www.uam.mx/difusión/revista/septiembre98/cadena.html> [Consulta: 10 de octubre, 2021].

- CAMPOS, Julieta, *Función de la novela*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1973.
- \_\_\_\_\_, “Julieta Campos” (sel. y pról. Ambra Polidori), en *Material de lectura*, No. 051. [En línea]: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/13-cuento-contemporaneo/cuento-contemporaneo-cat/115-051-julieta-campos> [Consulta: 15 de mayo, 2020].
- \_\_\_\_\_, “Mi vocación literaria”, en F. Bradu (comp.), *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, [Vida y pensamiento de México].
- \_\_\_\_\_, *Cuadernos de viaje*. Alfaguara, México, 2012.
- \_\_\_\_\_, *El miedo de perder a Eurídice*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1997, [Lecturas Mexicanas].
- \_\_\_\_\_, *La imagen en el espejo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Reunión de familia*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1997, [Lecturas Mexicanas].
- \_\_\_\_\_, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1997, [Lecturas Mexicanas].
- \_\_\_\_\_, *Un heroísmo secreto*. Editorial Vuelta, Ciudad de México, 1988.
- CANO, Gabriela, “Prólogo”, en Rosario Castellanos, *Sobre la cultura femenina*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005.
- CASTELLANOS, Rosario, “Tendencias de la novelística mexicana contemporánea”, en *Revista UNAM*, 7, (marzo, 1966).
- CASTILLO, Debra, “Surfacing. Rosario Ferré and Julieta Campos with Rosario Castellanos”, en *Talking back: a toward a latin american feminist literary criticism*. Cornell University Press, New York, 1992.
- CASTILLO, María Esther y Rodríguez, Araceli, “La isla memoriosa en la narrativa de Julieta Campos”, en *XVIII Congreso de la AMEC*. Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A.C, Querétaro, 27 de abril, 2012, 25 min [Ponencia].
- CASTILLO, María Esther, y Araceli Rodríguez, “La isla memoriosa en la narrativa de Julieta Campos”. *XVIII Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A.C*, Querétaro, México, 25-27 de abril de 2012, p. 40. [En línea]: <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/download/125/108/757-1?inline=1> [Consulta: 9 de junio, 2021].
- CASTRO RICALDE, Maricruz, “Julieta Campos y el ensayo”, en Luzelena Gutiérrez, (ed.), *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*. Tecnológico de Monterrey y la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad México, 2010.
- CLAVEL, Ana, *Por desobedecer a sus padres*. Alfaguara, Ciudad de México, 2022.
- CHUMACERO, Alí, “Presentación”, en Martha Domínguez Cuevas, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. Cuevas Editorial Aldus y Editorial Cabos Suelos, México, 1999.
- CID HIDALGO, Juan D., “Museo, novela, archivo. Aproximación a los museos de papel”. *Atenea*, 515, (jul. 2017). [En línea]: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622017000100047> [Consulta: 12 de mayo, 2022].
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. España, Editorial Labor, 1992.
- COPLAND, Aaron, *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982.

- DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident*, en Ramón García Pradas, “La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII”. Departamento de Filología Moderna Facultad de Letras, Universidad de Castilla-La Mancha [Tesis para obtener el grado de doctora] [En línea]: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/910/176%20La%20recepci%C3%B3n%20del%20Trist%C3%A1n%20en%20la%20narrativa%20europea%20del%20siglo%20XII%20y%20los%20primeros%20%C3%B1os%20del%20XII.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 29 de octubre, 2021].
- DICCIONARIO DE ESCRITORES MEXICANOS SIGLO XX, “Julieta Campos”. [En línea]: [https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem\\_c/campos\\_julieta.html#](https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_c/campos_julieta.html#) [Consulta: 9 de julio, 2021].
- DOMÍNGUEZ, Christopher, “Prólogo”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. FCE, Ciudad de México, 1996.
- DOMÍNGUEZ, Martha, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. Cuevas Editorial Aldus y Editorial Cabos Suetos, México, 1999.
- ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO, *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura*. [En línea]: <https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/> [Consulta: 13 de octubre, 2021].
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *La biblioteca de Alejandría*. Gredos, Madrid, 2001.
- FABRE, Luis Felipe, *Escribir con caca*. Sexto Piso, Ciudad de México, 2017.
- FERRIS, María José, “La condición simbiótica entre lo humano y lo monstruoso: la parada de los monstruos y el hombre elefante”. *Banda Aparte*. 11, pp. 32-38, 1998. [En línea]: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43141/BANDA\\_APARTE\\_011\\_009.pdf?sequence=4](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43141/BANDA_APARTE_011_009.pdf?sequence=4) [Consulta: 09 de junio, 2021].
- FLORES VALDÉS, Jorge, *Cómo hacer un museo de ciencias*. UNAM y FCE, Ciudad de México, 1998.
- FRANCESCATO, Martha, “Un desafío a la crítica literaria: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7, 13, 1981.
- FREUD, Sigmund, *Tres ensayos sobre la sexualidad*. En *Obras Completas* (Tomo II). Biblioteca Nueva, Madrid, 1905.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa, “El miedo de perder a Eurídice o la simplicidad del discurso”, en José Luis Rivas, *Juan García Ponce y la generación del Medio Siglo*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1998.
- GARCÍA PÉREZ, David, “Reverberaciones grecolatinas del mito del Minotauro en Jorge Luis Borges y en Julio Cortázar”, en *Revista Nova Tellus*, 26, 1, (Enero, 2008). [En línea]: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0185-30582008000100007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-30582008000100007&lng=es&nrm=iso) [Consulta: 09 de abril, 2021].
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta época medieval* (Dir. Dra. Marta González González). Universidad de Oviedo, Oviedo, 2001.
- GONZÁLEZ, Olympia, “Un orden en el caos: visión-crítica narrativa de Julieta Campos”, en *Letras Femeninas*, N. Extraordinario Conmemorativo 1974-1994, (1994), [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/23022481>

- GONZÁLEZ, Victoria, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2017.
- GRACE, Lesley, “Feracho, The stylistics of the reformulation of identity: Explorations of feminine writing as the interaction of marginality and centrality in four texts by Carolina María de Jesús, Clarice Lispector, Julieta Campos, and Zora Neale Hurston”. *Hispania*, 2, 82, (mayo, 1999), pp. 334-370.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega*. Paidós, Buenos Aires, 1989.
- GUERRA, Lucía, “La problemática de la representación en la escritura de la mujer”. *Debate Feminista*, 9 (1 de marzo, 1994). [En línea]: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1758>
- GUIJARRO CROUCH, Mercedes, *La representación del deseo en la narrativa de Julieta Campos: Entre el discurso femenino y la estética neobarroca*. Estados Unidos, Universidad del Norte de Carolina, 1994. [Tesis para obtener el doctorado en español].
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel, “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3 (1994), pp. 139-156. [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/intertextualidad-teoria-desarrollos-funcionamiento/> [Consulta: 9 de junio, 2021].
- GUTIÉRREZ, Luzelena (ed.), *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*. Tecnológico de Monterrey y la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad México, 2010.
- \_\_\_\_\_, “De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos”. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, No. 52, 2002, pp.142- 148. [En línea]: <http://agora.edu.es/servlet/articulo?codigo=6114151>
- H. ELÍA, Ricardo, “El incendio de la biblioteca de Alejandría por los árabes: una historia falsificada”. *Byzantion Nea Hellás*, 32, 2013.
- HERRERA RÍOS, Rosa María, *Muerte por agua: una novela de su tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1998. [Tesis de Licenciatura].
- HOMERO, *Odisea*. Editorial Gredos, España, 1993.
- JITRIK, Noé, “La palpitación de un proyecto: Notas sobre textos de Julieta Campos”, en *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987.
- JOSÉ FERRIS, María, “La condición simbiótica entre lo humano y lo monstruoso: la parada de los monstruos y el hombre elefante”. *Banda Aparte*. 11, pp. 32-38, 1998. [En línea]: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43141/BANDA\\_APARTE\\_011\\_009.pdf?sequence=4](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43141/BANDA_APARTE_011_009.pdf?sequence=4) [Consulta: 09 de junio, 2021].
- L. HENDERSON, Joseph, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en *El hombre y sus símbolos*, de Carl Jung, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- KRISTEVA, Julia, *Historias de Amor*. Siglo XXI, Ciudad de México.
- LEMUS, Silvia, *Julieta Campos*. Canal 22, Ciudad de México, 1993, min. 7:55-16:44 [Video en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=Kci1rfYJqlA> [Consulta: 20 de mayo, 2021].
- LÓPEZ, Laura, “La ruptura del tiempo”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Gloria Prado(eds.), *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. Tec. de Monterrey/UI/CONACULTA, México, 2006, [Desbordar el Canon].
- MANN, Thomas *La muerte en Venecia*. Plaza & Janes, S. A, Editores, Barcelona, 1966.

- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo, “La generación de Medio Siglo: tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”. Tema y variaciones de literatura: la generación de medio siglo I. *Historiografía y dramaturgia*, 30, 1, (2008).
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Pequeña historia del libro*. España, Editorial Labor, S.A., 1992.
- MARTÍNEZ, Graciela, “Nostalgia del mar, collage de voces en torno a Sabina”, en Luzelea Gutiérrez, (ed.), *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*. Tecnológico de Monterrey y la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad México, 2010.
- MARTÍNEZ, Martha, “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano”. *Revista Iberoamericana*, No. LI, 132-133, (Julio-Diciembre, 1985). [En línea]: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4110> [Consulta: 06 de noviembre, 2020].
- MIER, Raymundo, “La novela de Julieta Campos: los tiempos míticos de la mirada”, en José Luis Rivas, *Juan García Ponce y la generación del Medio Siglo*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1998.
- MITCHELL, Joanna L., “Lost in the Labyrinth. Women Writers in Dialogue with Mexicanidad”. Estados Unidos, Universidad de Rochester, 2002. [En línea]: <https://www.proquest.com/openview/d9cf2a1fc8c45cfcf3b1487dbac23283/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- NICHOLLS SANTACOLOMA, Nelson, “Bibliofilia: De los libros como curiosidad de museo”. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 10(02), 1967, p. 369. [En línea]: [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/4493](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4493) [Consulta: 14 de abril, 2021].
- OCHNIKE LOUSTAUNAN, Martha, *Mexico's contemporary women novelist*. Estados Unidos, Universidad de Nuevo México, Albuquerque, 1973. [Tesis].
- OVIDIO, *Metamorfosis. Libros VI-X*. Cátedra, España, 2016.
- PACHECO, José Emilio, “Novela versus lenguaje poético”, en *Revista UNAM*, 10, (junio, 1966).
- PAZ GARRO, Helena, *Memorias*. Océano, Ciudad de México, 2003.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. FCE, Ciudad de México, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México, 1956.
- PEREIRA, Armando, *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. UNAM, Ciudad de México, 1997.
- PÉREZ Velilla Carolina, *Velázquez y los hombres de placer. La aportación velazqueña al género pictórico de los bufones* (dir. Rebeca Carretero Calvo). Universidad de Zaragoza, España, 2007. [Trabajo fin de grado].
- PIÑERA, Virgilio, *La vida entera*. (Edición anotada por Yunuen Gómez). Lectorum, México, 2012.
- PRADO G., Gloria, “Un sueño de amor sin límites: la mujer y la madre recreadas”, en Laura Cázares H. (ed.), *Nellie Campobello. La Revolución en clave de mujer. Colección Desbordar el Canon*. Tecnológico de Monterrey/Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2006.
- QUINN, Paul, “El miedo de perder a Eurídice. La novela como isla del deseo en los mares de la intertextualidad”, en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar y José Carlos Rovira Soler [coords.], *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Universidad de Alicante:

- Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, España, 2001, pp. 505-512. [En línea]: <https://biblioteca.org.ar/libros/154240.pdf>
- RAMÍREZ AGUILAR, Mónica Anaid, “El cerebro y la percepción del tiempo”, *Ciencia & Futuro*, 6, 2 (2016). [En línea]: <file:///C:/Users/jazmi/Downloads/1282-2894-2-PB.pdf> [Consulta: 14 de octubre, 2021].
- RAMOS DE HOYOS, María José, *El viaje a la isla Representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos*. Colegio de México, Ciudad de México, 2013.
- \_\_\_\_\_, “El miedo de perder a Eurídice”, en Julieta Campos. *Para rescatar a Eurídice*, Luzelena Velasco (ed.), Universidad Autónoma Metropolitana y Tecnológico de Monterrey, Ciudad de México, 2010.
- REDACCIÓN El Tiempo, “El poderoso discurso de Juan Villoro al recibir el Premio Gabo a la Excelencia”. *El Tiempo* (22 de octubre de 2022), sec. Cultura.
- REDD, Danielle, *(Re) Escribiendo las cartografías de la isla del deseo en Robinson Crusoe de Daniel Defoe, Foe de JM Coetzee, Crusoe’s Daughter de Jane Gardam y The Fear of Losing Eurydice & A Novel, Bodeg de Julieta Campos*. Inglaterra, Universidad de East Anglia, 2018. [Tesis doctoral].
- RICO, Juan Carlos, *Montaje de exposiciones: Museos arquitectura arte*. Sílex Ediciones, Madrid, 2007.
- RILKE, Rainer M., *Cartas a un joven poeta. Obra poética*. Edicomunicación, Barcelona, 1999.
- RIVERO, Alicia, “La creación literaria en Julieta Campos: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*”. *Revista Iberoamericana*, No. 132-133, Vol. LI, (Julio-Diciembre, 1985). [En línea]: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4136> [Consulta: 6 de noviembre, 2020].
- ROBBE-GRILLET, Allain, *Por una nueva novela*. Cactus, Buenos Aires, 2010.
- RODRÍGUEZ RADILLO, Heréndida, “Mitocrítica de la novela Muerte por agua de Julieta Campos”. *Son palabras*, 12, (otoño, 2014), p. 17. [En línea]: <https://docplayer.es/15481278-El-presente-articulo-propone-una-lectura-de-la-novela-muerte.html> [Consulta: 11 de junio, 2021].
- RODRÍGUEZ, Blanca, “Prólogo”, en Nellie Campobello, *Las manos de mamá, Tres poemas, Mis libros*. Factoría Ediciones, Ciudad de México, 1999.
- ROMERO, Leticia, “Género y cuerpo de mujer en la crítica literaria Mexicana del Siglo XIX”. En Adriana Sáenz, Cándida Elizabeth Vivero y Gerardo Bustamante (coords.), *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2017.
- RUVALCABA Eusebio, “Libros”. [En línea]: <https://elbuenlibrero.com/libros/> [Consulta: 16 de junio, 2022].
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba, *Travesías e islas. La experiencia literaria en dos novelas de Julieta Campos*. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2015.
- \_\_\_\_\_, “Escrito sobre el mar: viaje y reflexión en la obra de Julieta Campos”. *La Nueva Literatura hispánica*, Vol. 13, 2009. [En línea]: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA252450906&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=11394153&p=IFME&sw=w&userGroupName=anon%7Ebec08f>

- \_\_\_\_\_, “El islario o la travesía literaria de Julieta Campos”. *Valencia estudios de filosofía y letras*, Universidad de Guanajuato, 1, 2, (julio-diciembre, 2008).
- \_\_\_\_\_, “Escribir la isla. *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos”. *Signos Literarios*, 14, 7, 2009. [En línea]: <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/9>
- SCHUESSLER, Michael K., “Margaret Shedd y el Centro Mexicano de Escritores: el extraño caso de Juan Rulfo y la CIA”, *Nexos* [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/margaret-shedd-y-el-centro-mexicano-de-escritores-el-extrano-caso-de-juan-rulfo-y-la-cia/> [Consulta: 10 de octubre, 2021].
- SHOWALTER, Elaine, “La crítica literaria feminista en el desierto”, en *La crítica feminista en el desierto*. Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Ciudad de México, 1999.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*. Suma de Letras, Madrid, 2003.
- STOWELL YOUNG, Rinda Rebeca, *Six representative women novelists of Mexico, 1960-1969*. Estados Unidos, Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, Illinois, 1975, p. 2 [Tesis para obtener el grado de doctora en Literatura moderna].
- THE ROCKEFELLER FOUNDATION, *Misión*. [En línea]: <https://www.rockefellerfoundation.org/> [Consulta: 13 de octubre, 2021].
- TOMPKINS, Cynthia M., “Intertextualidad y Différence en *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos y “Cuando digo Magdalena, de Alicia Steimberg”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco [comp.], *Género y cultura en América Latina: arte, historia y estudios de género*. El Colegio de México, Ciudad de México, 2003.
- TORRES FIERRO, Danubio, “Entrevista: un transcurso transterritorial”, en Elena Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México, Ciudad de México, 2006.
- VANDEN BERGHE, Kristine, “Cartucho, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de Pedro Páramo”. *Nueva revista de filología hispánica*, 2, 60, (julio 1, 2012), pp. 515-540. [En línea]: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v60i2.1058> [Consulta: 16 de septiembre, 2021].
- VARGAS VALDÉS, Jesús y García Rufino, Flor, *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, 2020.
- VÁZQUEZ ALCOCER, Eloísa, *A contracorriente: la escritura y la muerte del autor en México, 1968-1985. Miradas a la obra de Salvador Elizondo, Julieta Campo y Tomás Segovia*. Universidad de California, California, Estados Unidos, 2015, p. 1. [Tesis para obtener el grado de doctora en Literatura latinoamericana].
- VERANI, Hugo, “Julieta Campos y la novela del lenguaje”, en *Texto crítico*, no. 5, (septiembre-diciembre, 1976), pp. 132-149. [En línea]: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7269/19765P132.pdf?sequence=1>
- VICENS, Josefina, *El libro vacío*. FCE, Ciudad de México, 2015.
- VIVERO, Cándida, “El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)”. *La ventana*, 24, (2006). [En línea]: <http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n24/1405-9436-laven-3-24-175.pdf> [Consulta: 16 de septiembre, 2021].
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*. Seix Barral, Barcelona, 2017.

- YÉPEZ, Heriberto, “Hacia una teoría de la invisibilización en la literatura mexicana contemporánea”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 72, IV, (septiembre-diciembre, 2017), p. 14. [En línea]: [https://www.academia.edu/35818509/Hacia\\_una\\_teor%C3%ADa\\_de\\_la\\_invisibilizaci%C3%B3n\\_en\\_la\\_literatura\\_mexicana\\_contempor%C3%A1nea\\_2017](https://www.academia.edu/35818509/Hacia_una_teor%C3%ADa_de_la_invisibilizaci%C3%B3n_en_la_literatura_mexicana_contempor%C3%A1nea_2017) [Consulta: 13 de junio, 2021].
- ZAYAS de Lima, “Desacralización del mito clásico en el teatro argentino contemporáneo”. *Arbor*, 107, (Nov 1, 1980). [En línea]: <https://www.proquest.com/docview/1301377963?pqorigsite=gscholar&fromopenview=true&imgSeq=1> [Consulta: 9 de junio, 2021].