

El islario o la travesía literaria de Julieta Campos

Elba Sánchez Rolón

Toda obra es un viaje, un trayecto
Gilles Deleuze

Entre el juego de figuras sobre la posibilidad de un origen y los espacios imaginarios, la obra de Julieta Campos se encuentra ligada al viaje, a la travesía por las islas que componen el trazado laberíntico de escritura. Recorrer esta obra implica realizar una navegación por textos que oscilan entre su independencia y su entrecruzamiento; itinerarios de lectura propia y ajena desde miradores diversos. Fragmentos de una obra proyectada y reflexionada constantemente que al mismo tiempo constituyen unidades con autonomía permitiéndonos trazar una cartografía de la búsqueda o recorrido con pretensión integradora a lo largo de su obra literaria y ensayística.

Noé Jitrik, en un texto redactado en 1979 para el disco *Voz viva de México* (1980) sobre la autora, señala que “la de Julieta Campos es ya una obra homogénea en la que se puede percibir —a eso aliento— la palpitación de un proyecto” (154).¹ Se trata de una obra altamente

¹ Este texto fue recopilado en 1987 con pequeñas variaciones en *La vibración del presente*.

crítica en sí misma, donde la reflexión literaria alcanza el espacio propio de la creación, y donde la homogeneidad, jugando un poco con la afirmación de Jitrik, será lo realmente palpitante. Campos busca darle cohesión, dotar de sentido su búsqueda, y es en la búsqueda misma, en su proyecto, en su posibilidad, en su confrontación y deseo, donde la imagen no deja de bifurcarse, donde las islas-palabras no se dejan retener lo suficiente para formar un solo continente, congregándose en la experiencia de un archipiélago de escritura. Será entonces la pasión por la isla en la desesperada búsqueda de una cartografía congregante lo que convertirá la obra de Campos en una navegación, entendida como exploración del sentido, como aventura del lenguaje y experiencia de lo literario.

El recorrido no puede restringirse a una cronología de obras, pues está dispuesto como una red de espacios implicados y correlacionados, espacios de ficción que para Campos conforman una especie de sala de espejos, una fantasmagoría de la creación poética volcada sobre sí misma. En una relectura de sus obras para la edición de 1997, ella afirma sobre sus textos:

Imágenes en espejos múltiples, a veces deformantes, o escenas y tiempos que entran unos dentro de otros, como muñecas rusas o cajas chinas: una modalidad de composición que se extiende a los textos mismos, que se aluden entre sí y encuentran resquicios para entretejerse e imbricarse, para infiltrarse y contaminarse mutuamente, como otros textos, de otros autores, los infiltran y contaminan a su vez en un juego interminable de referencias entrecruzadas. Cada texto es un espejo que refleja a otro, que refleja a otro (1997: 16).

La imbricación textual, o mejor, la intertextualidad constitutiva establece una tensión de un texto a otros, pero incluso esta característica la encontramos presente en la relación de los textos consigo mismos a manera de intratextualidad y autorreflexión: un eterno retorno, una recursividad y reescritura casi obsesiva que favorece el afán ya señalado de continuar la búsqueda y de revisar constantemente la

bitácora del navegante. Se trata de un proyecto trabajado arduamente, de una escritura que en su aparente azar y desproporción tiende sus redes y se vincula.

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: “Quizá el ruido del mar fue uno de los primeros que oí. La familia vivía muy cerca del malecón, es decir, del mar abierto donde el oleaje rompe violentamente y parece siempre a punto de invadir la calle y la ciudad. Mi infancia estuvo marcada por el mar” (Campos en Polidori, 9). El mar es una presencia constante en su obra narrativa y forma parte de esa estrecha relación entre la autora y Cuba, mencionada ya en varios trabajos críticos y tema central del artículo “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano” de Martha Martínez; aun cuando de este texto podrían desprenderse todavía muchas reflexiones debido a que Martínez reduce en varias ocasiones el vínculo con lo cubano a la mención de La Habana y la isla. Vínculo que consideramos puede ir mucho más allá de la mera mención para convertirse en parte de esa distancia siempre presente y oscilante.

La escisión va a producirse muy pronto. Julieta Campos estudia un doctorado en filosofía y letras en la Universidad de La Habana, y en 1953, apenas con 21 años, sale de Cuba, impulsada por su padre a solicitar una beca para estudiar literatura francesa contemporánea en la Sorbona. La reticencia que podría haber tenido por este primer viaje, como ella misma lo relata, se convierte en una pasión: “Los viajes han sido importantes en mi vida. [...] Viajar empezó a fascinarme” (2001: 139); sobre todo porque viajar no sólo implicaba trasladarse de un lugar geográfico a otro, obedecía a “la curiosidad de explorar *otros mundos*” (2001: 140). Los años en París estuvieron marcados por esta curiosidad, fueron años de aprendizaje y preparación, visibles en las lecturas que la acompañarán incesantemente por sus viajes literarios: Natalie Sarraute, François Mauriac y Jean Paul

Sartre que, entre muchos otros, se sumarán a ese eterno retorno a las obras de Virginia Woolf y Rainer Maria Rilke en un entrecruzamiento de voces y ecos del murmullo incesante de la literatura en “la casa sólida e intemporal de sus palabras” (Campos, 1988: 30).²

Cabe añadir que la autora señala también estos años como aquellos en los que la distancia enfatiza el encuentro con lo latinoamericano: “Mi encuentro con lo latinoamericano se dio en París y fue doble. En aquel espejo las imágenes nacionales, la cubana, la mexicana, reflejaban también su anatomía menos periférica, su identidad más profunda” (Campos en Polidori, 4-5). Entre los espacios imaginarios de la casa y el viaje no existe contradicción, pero sí dualidad: familiaridad y extrañeza, movimiento pendular entre lo cercano y lo lejano. La vida permanece entre bambalinas en las figuras escritas en la ficción; de la vida queda el vago rumor de una experiencia recordada en el olvido de las páginas literarias más como desprendimiento, ritmo y pulso de un abismo que como simple trasposición. La escisión de los espacios vitales se ha vuelto orgánica de lo literario, superponiéndose en una urgencia por la palabra originaria (*inaugural*) y del texto literario como un origen sin precedentes.

También en París, Campos conocerá a Enrique González Pedrero con quien se casa y viaja a México en 1955: “Los dos, cada uno por su lado, habíamos ido a estudiar a París, él ciencia política y yo literatura francesa, y allí nos conocimos, en la Casa de México donde

² Este comentario aparece en una nota de la autora en *Vuelta* (marzo de 1977), sobre la muerte de Anaïs Nin; y la imagen será retomada como título de un texto posterior (2001) sobre su propia relación con la literatura. Es importante destacar la trascendencia que la lectura del *Diario* de Anaïs Nin tuvo para la autora, quien además de los artículos dedicados a ella, la relata en una entrevista en 1974: “La lectura de su *Diario* [...] fue una de las más entrañables experiencias, experiencia literaria y humana, de comprensión de la condición humana y de la mujer misma, que he tenido en mucho tiempo. Desde entonces he mantenido con ella una correspondencia que, por lo que va de ella hacia mí, siempre resulta enriquecedora” (Campos en Miller, 8).

estábamos residiendo” (Campos en Miller, 7). Las moradas físicas en Cuba y París quedan atrás; en México nace su hijo Emiliano. Sin embargo, La Habana como depósito de la infancia tendrá resonancia persistente en su escritura, al grado de convertirse en espacio simbólico: el contacto con el mar, con el viaje, con el descubrimiento y con el hogar. En 1997, después de realizar una relectura de sus textos anteriores para el libro-recopilación *Reunión de familia*, ve en ellos la huella de un duelo de ambivalencia: “una biografía muy pronto escindida entre dos identidades –la cubana de origen y la mexicana de adopción” (1997: 15). La escisión se convertirá en impulso, en experiencia vital y literaria. Campos ha afirmado su contacto desde temprana edad con la literatura –los libros de la casa de sus padres–, sin embargo, afirma que empieza a pensar en publicar entre los 24 y 25 años, después de haber nacido su hijo. Sus primeros artículos aparecen en la *Revista Mexicana de Literatura* y en el suplemento cultural de *Novedades* en 1957. En esa misma época empieza su trabajo como traductora para el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI, para quienes tradujo, según calcula, alrededor de 38 libros (Campos en Miller, 1974: 6).

Su primer libro de ensayos, *La imagen en el espejo* (1965), incluye textos publicados entre 1958 y 1964, donde reflexiona acerca de la obra de autores como Woolf, Lowry, Sarraute, Butor, Robbe-Grillet, Mauriac, Hemingway, Carpentier, Rulfo, entre otros. Además del interés que suscitan sus comentarios críticos sobre estos autores –sin quitar mérito al resto, los artículos sobre Mauriac, Woolf y los fragmentos sobre Sarraute son especialmente destacables–, pueden leerse ya varias de las líneas generales de su relación con la literatura sobre las que continuara exploraciones posteriores.³

³ Reseñas de este libro las encontramos durante 1965 en *Tiempo* (anónimo), en la *Revista de la Universidad de México* por Alberto Dallal y en *La Cultura en México* por Salvador Reyes Nevares.

Su primera novela la publica también en 1965, *Muerte por agua*, a la que en 1997 cambiará el título por *Reunión de familia*. Al respecto, afirma Campos que el título *Muerte por agua* “fue un compromiso con el editor y que ahora se llamará *Reunión de familia*” (1997: 21). En ella, el agua bordea una especie de isla doméstica, espacio de una muerte acechante como forma de escisión con lo vital, quizá como una especie de naufragio o como una relación obsesiva y fundamentalmente erótica con la palabra:

La literatura vuelve una y otra vez sobre unos cuantos temas que giran en torno a esa fatalidad que todo lo preside: vida y muerte. Un gran tópico es el deseo –de saber, de poder, de tener– que, en definitiva, procura abolir al tiempo implacable que nos conduce a morir, y el amor, por supuesto, que incide, una y otra vez, en favor de la vida (Campos, 2001: 144).

En la escritura de esta primera novela, la muerte y, por supuesto, el amor son experiencias cercanas que pertenecen a la biografía de la autora: “Mi madre estuvo muriéndose dos largos años, de cáncer en el pulmón [...] El libro, la novela [*Muerte por agua*], fue un intento de llenar ese hueco, de encontrar un asidero, un equilibrio” (Campos en Miller, 6). En un breve texto de 1985, vuelve a relacionar el inicio de la escritura con este momento:

Abusando del recurso autobiográfico, 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 a 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 (Campos, 1985: 467).

La muerte asume así toda la carga de la experiencia personal, la autora afirma directamente: “escribí *Muerte por agua* para recuperar a mi madre” (2001: 143), y la hace coincidir con el impulso transgresor de la escritura: “Intuí entonces que escribir equivalía para mí a alucinar aquella imagen que se desvanecía [...] la escritura nace,

pues, marcada por Eros y la muerte” (1985: 467-468). Sin embargo, la muerte y lo erótico van a adquirir en la escritura el desplazamiento propio de la distancia del lenguaje y su posibilidad de configurar un espacio poético abierto y múltiple, sugerente para el lector. Campos considera esta apertura como propia del trabajo del escritor; así lo señala en una entrevista con Margarita García Flores: “El escritor es un aficionado a convertir sus experiencias personales en otra cosa: signos, símbolos, historias” (245).

En este texto, las imágenes se desvanecen como en un espejo en el que los personajes no pueden observarse, como si se encontraran bajo el agua, sumergidos en sus propias obsesiones y en la necesidad de conservar un orden siempre agónico. A *Muerte por agua* la resume como: “Tres personajes atrapados como peces en el minúsculo acuario doméstico, posando para alguien que no está en ninguna parte” (Campos, 1997: 17). Es un texto con personajes aislados, sitiados no sólo por la lluvia, sino por ellos mismos y el resquebrajamiento al que siempre están expuestos. Entre las reseñas que aparecen tras la publicación de este libro, puede destacarse “Novela versus lenguaje poético” de José Emilio Pacheco en la *Revista de la Universidad de México* en 1966; donde califica esta novela de “poema en prosa donde la materia novelística es apenas otra referencia poética [que apunta a proponer] una nueva conciencia estética del lenguaje”.⁴

⁴ Escribieron también reseñas y comentarios breves sobre esta novela durante 1966: Miguel Bustos Cerecedo en *Letras de ayer y de hoy*; Norma Castro en *El GI*; Natacha González Casanova en *El Día*; Gustavo Sainz en *La Cultura en México*; R. Viran en *Diálogos* y Huberto Batis en *El Heraldo en la Cultura*. En 1967 aparece la de Gabriel Careaga en *México en la Cultura* y, un poco tardía, en 1968, una de Miguel Donoso Pareja en *El Día*. Otras referencias críticas para *Muerte por agua* son las tesis doctorales de Martha Ochnike Loustaunam, *Mexico's contemporary women novelist* de 1973 y de Rinda Rebeca Stowell Young, *Six representative women novelists of Mexico (1960-1969)* de 1975; y la tesis de maestría de Kenia Gabriela Aubry Ortigón, *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por agua de*

Después de esta novela, Campos recibió una beca del Centro Mexicano de Escritores (1966-1967), trabajó como investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM entre 1969 y 1970 y empezó a colaborar con *Plural* y *Vuelta*. En 1968, publica su único libro de cuentos, *Celina o los gatos*, compuesto por un pequeño ensayo a manera de prefacio, “De gatos y otros mundos”, y por cinco relatos: “Celina o los gatos”, “El bautizo”, “Todas las rosas”, “La casa” y “La ciudad”. En este libro, como afirma Hugo J. Verani, puede verse ya el germen de la discontinuidad y el privilegio de la dimensión intertextual que cobrará importancia en sus libros posteriores (1976: 140). En los cinco relatos que lo componen, además de la presencia del mar como constante, se advierte una transición en el proyecto de escritura que va de los dos primeros como narraciones más tradicionales al manejo polifónico y la confusión de identidades o identidades múltiples en “Todas las rosas” y “La casa”. Ya en “La ciudad”, la intertextualidad y la imaginación del espacio barroco y laberíntico de La Habana darán paso a una reflexión sobre la palabra muy similar a la realizada en *Sabina*: “¿Hay algo, fuera de estas palabras, que atestigüe el ‘hecho insólito’, el cambio, la modificación ocurrida en este punto de la ciudad vieja una mañana de diciembre de este año?” (*Celina*, 1997: 248).⁵

Podría afirmarse, sin afán de establecer divisiones tajantes donde persiste la pretensión de unidad, que estas tres obras constituyen una primera etapa en su tarea literaria y abren el camino a una reflexión

J.C. de 2001; así como el ensayo crítico de Enid Álvarez, “Muerte por agua de Julieta Campos” incluido en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto* (1990), sin pretender agotar con ellas la lista.

⁵ Sobre este libro escriben reseñas y notas breves en 1968: Miguel Donoso Pareja, Argelio Gasca y Héctor Aguilar en *El Día*, María Arriaga en la *Revista de la Universidad de México*, Gustavo Esteva en *La Cultura en México*; y también en este suplemento, Margo Glantz en 1969, comentario que ampliara para incluirlo en 1979 en su libro *Repeticiones*.

más directa acerca de la literatura en los textos publicados durante la década de los setenta. Raquel Gutiérrez Estupiñán ha dicho que “la parte de la obra de Julieta Campos publicada en los setenta posee una unidad y una cohesión que autorizan a considerarla como la época en la que se da con mayor profundidad su reflexión sobre la escritura” (1998: 390); afirmación con la que coincido solamente después de reiterar que esta cohesión de los textos publicados en esta década no los separa de un proyecto mayor que, considero, puede verse a lo largo de toda su obra.

A esta segunda etapa corresponden dos libros de ensayos, *Oficio de leer* (1971) y *Función de la novela* (1973). El primero es una recopilación de breves reseñas críticas publicadas entre 1968 y 1969 en el suplemento “La cultura en México”. En este libro empieza a concretarse una pasión persistente por el relato de vida –como en “La autobiografía no precoz de Marcelo Pogolotti” y “Biografía de un cimarrón”– que posteriormente se concentrará en los diarios, pasión visible ya en *Un heroísmo secreto* (1988). Es destacable además la reincidencia en la reflexión acerca de la relación sujeto-escritura y los comentarios a textos de otros autores de la generación de medio siglo como José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo.⁶

En cuanto al segundo libro de ensayos de esta década, *Función de la novela*, no es difícil afirmar que constituye probablemente su más importante reflexión sobre su experiencia de la escritura literaria. La propuesta central del libro es el proceso de integración como función de la novela: la escritura se concibe como búsqueda de la forma integradora del caos del mundo.⁷ Las afirmaciones sobre la escritura y el proceso de creación contenidas en estos textos, así como en *La mira-*

⁶ Este libro es reseñado a su vez por Argelio Gasca en *El Heraldo en la Cultura* en 1972.

⁷ Ver las reseñas del mismo año de José Joaquín Blanco en *La Cultura en México* y de Alejandro Ariceaga en la revista *México en la Cultura*.

da en el espejo cobrarán forma ficcional en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974), novela que explora su capacidad de mirarse a sí misma, interrogarse y realizar una serie de elecciones respecto a personajes, anécdotas posibles y recursos narrativos. A decir de la autora, la escritura de esta novela:

[...] fue una experiencia de sumersión en aguas profundas –un viaje submarino como el del capitán Nemo– un descenso a esas profundidades, sótanos de la conciencia, donde se acumulan las pérdidas, los cabos sueltos, todo “Lo que pudo haber sido y no fue”. La memoria es un cementerio marino, lleno de bajeles ebrios y adormecidos que de repente salen a flote y navegan las páginas de los libros –como el barquito, el grabado de un barco, que se cuele entre los renglones de una de las primeras páginas de *Sabina* (en García Flores, 252-253).

La novela se concentra en la mirada de un personaje sobre el mar de Acapulco, una mirada que dura un minuto solamente y que discurre sobre la posibilidad de regresar a un momento anterior. La identidad de la mujer en el mirador es difusa, se confunde con la instancia autoral y con personajes dispersos en momentos narrativos repetidos, de esta manera se produce un desdoblamiento en voces y perspectivas donde la reflexión cobra el lugar central. Hay que añadir la presencia de un personaje masculino en la parte superior del hotel, un autor posible de una novela que se escribe de manera paralela y cuyas simulaciones y elecciones serán confrontadas en la enunciación múltiple de *Sabina*. La posibilidad de contar una historia no se lleva a cabo, el discurso elude la anécdota, de tal manera que la palabra se convierte en lo único que queda a flote en ese naufragio infinito. Campos señala en un artículo de 1976 que el único compromiso del escritor es con el lenguaje (1976: 8); y así lo hace ver en *Sabina* donde la novela se encuentra en ausencia, convirtiéndose en una especie de “hueco” ineludible:

Detrás de una distancia irónica de improbable relato que se autoparodia y de la lucidez sobreactuada –que serían, acaso, rasgos presentes en algunos

de estos textos— había desgarramiento, melancolía y una dolencia no precisamente cerebral por los huecos del mundo (Campos, 1997: 17).

No es entonces el rasgo de escritura intelectual, saturada de citas y alusiones a otros textos, lo que Campos rescata de *Sabina*; hay una relación más profunda con la palabra producto de un movimiento anímico que no se reduce a experiencia existencial, pero tampoco a una intelectualización desapasionada. Al respecto, en la introducción a las *Obras reunidas* de Campos, Fabienne Bradu ha señalado que:

A Julieta Campos se le estima con demasiada prontitud como una escritora “cerebral”, reservada y distante, que difícilmente suelta las riendas del entusiasmo o de la confesión. Nada más falso si también se admite que hay mil maneras de argumentar la emoción, de articular las pulsaciones del inconsciente y de documentar las tinieblas interiores sin agarrarse de la cuerda anecdótica de la vida (2005: 11).

El “desgarramiento”, como Campos lo llama, se produce al interior por la imposibilidad de colmar los vacíos inherentes al mundo; pero no la lleva a la salida fácil por el camino de mera mención biográfica o de la exposición de problemas, al contrario, la necesidad y experiencia de este vacío se vuelve reflexiva y literaria. Para ello, asume una conciencia crítica dentro del texto —como lo hará después en *El miedo de perder a Eurídice*—, 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 (1997: 8). Escribir estará ligado con leer, será vincularse con lo escrito: ser al mismo tiempo autor, crítico y lector, reservarse el derecho de ser espectador copartícipe, alguien que se mira en el acto de escribir (1997: 16).⁸ En *Sabina*, la integración parece no poder realizarse como absoluto, se convierte en una tensión a la que

⁸ Recordemos el famoso texto de Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, donde la mirada se abisma sobre el escriba de manera recursiva y nunca acabada.

se interpone constantemente el fragmento, al grado de empezar a definirse por su oposición a él. Por esta obra obtiene el Premio “Xavier Villaurrutia” en 1974.

En una cercana búsqueda paradójica de unidad a partir de lo discontinuo, puede ubicarse el último libro de esta década, *El miedo de perder a Eurídice* (1979), una serie de “historias de amor postergadas al infinito en el tiempo coagulado de textos especulares” (1997: 17). En este libro –como probablemente en todos los demás–, el deseo inaugura la página en blanco, se convierte en génesis del proyecto de escritura: contar una historia de amor que nunca termina de contarse, por lo menos como podríamos entenderla tradicionalmente. Al respecto, el título del libro puede leerse como un eco de la alegoría de la mirada de Orfeo propuesta por Maurice Blanchot; en la cual, el deseo de Orfeo hacia Eurídice, lo conduce a su pérdida, ubicación de la presencia de lo ausente en la experiencia literaria. En *El espacio literario*, Blanchot menciona sobre este punto: “en realidad Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice: la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita” (1992: 162).

En la novela de Campos, la ausencia adquiere el rostro del deseo: lo “no dicho” se hace presente en sus bordes, en su desplazamiento. Así, los trozos de historias, las citas colocadas al borde de la página y los cambios de voz constantes configuran, como en el *Diario de viaje* de Monsieur N., un islario o un archipiélago del deseo. De manera paralela a este trabajo de escritura, Campos escribirá “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, publicado en *Vuelta* en noviembre de 1978: diario de viaje y de escritura que aporta interesantes elementos acerca de la relación sujeto-escritura que tanto parece preocuparle a la autora.

A finales de la década de los setenta, la búsqueda literaria de Campos se vincula con su trabajo como directora del PEN Club en 1978 y, posteriormente, de la *Revista de la Universidad de México*

entre 1981 y 1984. A estos cargos les sigue la publicación de *Un heroísmo secreto* (1988) que contiene ensayos de 1975 a 1982, y se suma a sus textos de reflexión sobre la literatura. En estos años, los viajes siguen presentes, tanto para visitar ciudades laberínticas que se habían vuelto casi imaginarias, como para conocer otras; las páginas de esta recopilación con su orden cronológico y la variedad de notas sobre viajes, ciudades, encuentros, lecturas y autores diversos, le dan un tono inevitable de diario; son –como la de *Eurídice*– escrituras al margen de libros propios y ajenos: una recopilación de estaciones en el tránsito de un proyecto literario (Campos, 1988: 7).

La escritura de Campos adquiere otras facetas en las décadas de los ochenta y noventa, lo que ella misma llama “la experiencia de Tabasco” (Campos en Ochoa Sandy), y que coincide con la publicación de una serie de estudios sobre tradición oral, etnología e interpretación histórica y social: *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas* (1982), *Bajo el signo de Ix Bolom* (1988), *El lujo del sol* (1988), *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación* (1995) y *Tabasco: un jaguar despertado. Alternativa para la pobreza* (1996). En este mismo periodo, su esposo, Enrique González Pedrero, es electo gobernador de Tabasco, y ella pone en práctica un programa de desarrollo comunitario que incluye la formación del Laboratorio de Teatro Campesino en las zonas indígenas del estado. Durante esos años abandona la búsqueda de espacios imaginarios y solamente en medio de esa experiencia decisiva y transformadora ubicada en la realidad del día a día no sintió los vacíos que intentaba llenar con la escritura: “El impulso de escribir se desvaneció, como si no hubiera vacíos que llenar. Los vacíos se colmaban con actos, con la fruición de transformar las situaciones precarias en los hechos, en la existencia de cada día” (2001: 144). El descubrimiento de un México distinto, la posibilidad de vivirlo de cerca y el esfuerzo cotidiano por ser partícipe y no quedar en la indiferencia de esa otra nación, se encuentran descritos en los libros de este periodo.

En una consciente omisión cronológica, falta mencionar la publicación de su única obra de teatro, *Jardín de invierno*, en 1988. Esta obra, en palabras de su autora, cumplió para ella, “la función de un exorcismo”, fue un acto de liberación, la aceptación del deseo de “asumir sin vergüenza ni recato el oficio de narrar” (1997: 18). El fantasma de la ausencia que sostenía sus textos anteriores, llega a un punto límite en esta obra, que puede considerarse el inicio o la transición a una tercera etapa de escritura, aparentemente diversa, pero concluyente del proyecto iniciado desde *Muerte por agua*: la posibilidad de la novela antes evadida.

El inicio de esta etapa o de su anhelo Campos lo marca entre 1980 y 1981 cuando “empezó a insinuarse algo completamente diverso, la tentación de una novela-crónica, de una narración larga con historias y personajes, muchos personajes. Algo que se me aparecía como una saga familiar o, quizá, como un relato de relatos”; ¡una narración!, producto quizá de la nostalgia, ya no sólo el deseo sino algo más cercano a la realización de ese deseo. Al final se pregunta: “¿Acaso sería la narración postergada una y otra vez en la maniática obsesión de la especularidad?” (1997: 18). En una entrevista en 1996 afirma que ha empezado ya esta escritura esperada y que constituye un regreso a los espacios imaginarios: “Parece que empiezo a buscar de nuevo, después de tantos años, los caminos de lo imaginario: parece que pretendo reencontrarme con esa escritura que no argumenta, ni demuestra, ni razona, ni prueba nada: que no aspira a modificar lo real sino en tanto que lo reinventa en lo imaginario” (Campos en Ochoa Sandy). Aunque la necesidad por ese otro mundo de lo literario es coincidente con su obra de los sesenta y setenta, esa novela prometida había quedado velada y fragmentada por los juegos especulares de sus textos anteriores. Afirma: “sólo me queda abrirme en disponibilidad, y esperar que esa parte de mí que ya está disponible se enlace con algo que quizá me espera en alguna parte” (1997: 19). El proyecto la fascina, la envuelve, se corresponde con él de manera vi-

tal, constituye una necesidad, la necesidad de reconstruir el mundo, de lograr la integración. Es un “viaje a la semilla”, como ella misma lo califica, “una leyenda de los siglos”; en su opinión, es más cercana a su primera novela: una recuperación, un exorcismo.

La fuerza del destino (2004) parece representar la culminación del proyecto del deseo del libro; inicia afirmando el empeño por continuar narrando la isla en una suma polifónica de diarios, cartas y voces que se entremezclan con la reflexión que no abandona estas páginas a pesar de su pretensión de narrar. El mar y su melodía imaginada en una nostalgia por la isla se imponen en un naufragio reiterado. La memoria y el olvido se intercalan para mostrar cuadros diversos abiertos a la mirada crítica. Por todo ello es quizá posible admitir, junto con la autora, que este texto no representa un punto límite a su obra, sino un punto de apertura (1997: 20); una apertura no a otras novelas sino al interior de su poética y de las posibilidades de contar una historia.

Conviene añadir por ahora dos elementos más a esta travesía: las recopilaciones de la obra narrativa y ensayística de Campos. La primera de ellas, *Reunión de familia* publicada en 1997 por el Fondo de Cultura Económica y mencionada ya en este texto, agrupa su obra literaria hasta ese año: tres novelas, el libro de cuentos y la obra de teatro. Para esta edición, la autora advierte en el prefacio haber realizado cambios a varios de los textos recopilados: “He 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 la puntuación, o remplazando un adjetivo o, aun, el título de un libro” (21). Señala que los cambios a *Sabina*, *Eurídice* y *Jardín de invierno* son mínimos, pero que sí pueden encontrarse variaciones importantes en *Celina o los gatos* y *Muerte por agua*, que incluso cambia de título. Y añade: “Sólo con esos retoques tardíos me atrevo a recoger páginas que, a la vez, me pertenecen y no: lo que veo en ellas es el rastro de un ya

remoto cambio de piel” (21); un proceso de relectura y reescritura que considera necesario para dar cuenta de ese paso inevitable del tiempo y para volver a sentir como propias estas escrituras (Campos, 2001: 142).

Por su parte, los dos tomos de *Obras reunidas* (2005), como *Ensayos escogidos 1 y 2: Razones y pasiones*, corresponden a una recopilación de sus ensayos sobre literatura y sobre “la experiencia de Tabasco” en su mayor parte completos, con excepción de las reseñas de *Oficio de leer* que pasaron por una selección que omite algunas de las publicadas en la primera edición.

Julietta Campos fallece en la ciudad de México el 5 de septiembre de 2007. Su obra, sin embargo, no queda cerrada por ello. No hay un punto final al juego reflexivo y al deseo por lo literario de sus páginas. Una vitalidad profunda las transita, una necesidad de hacer de la literatura un espacio congregante, un punto de encuentro para otras miradas en disposición a compartir sus viajes imaginarios. Textos implicados entre sí y reflexiones superpuestas van conformando un proyecto literario de lectura y escritura, oficios que asume conscientemente la autora y que darán pauta para otros recorridos por sus textos, los cuales se proponen ya no sólo como el trazado de este viaje-búsqueda de lo literario en una cronología de obras, sino como la indagación en los diversos parajes poéticos formulados. La casa y el viaje, enmarcados en la imagen de las islas-textos o islas-escritura, serán algunas de las figuras recurrentes que conforman esta suma o archipiélago de prácticas literarias, de una escritura inundada incansablemente del deseo por lo literario en una conciliación difícil y no por ello imposible entre pasión y orden.

Bibliografía

Blanchot, Maurice, 1992, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Paidós, Barcelona.

- Campos, Julieta, 1965, *La imagen en el espejo*, UNAM, México.
- _____, 1971, *Oficio de leer*, FCE, México.
- _____, 1973, *Función de la novela*, Joaquín Mortiz, México.
- _____, 1976, “Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?” en *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, núm. 4 (mayo-agosto), pp. 7-9.
- _____, 1985, “Mi vocación literaria” en *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 467-470.
- _____, 1988, *Un heroísmo secreto*, Vuelta, México.
- _____, 1997, *Reunión de familia*, FCE, México.
- _____, 2001, “Una casa de palabras” en *Mujeres mexicanas del siglo XX: la otra revolución*, t. I, Francisco Blanco Figueroa, Edicol, México, pp. 139-146.
- _____, 2004, *La fuerza del destino*, Alfaguara, México.
- _____, 2005, *Obras reunidas I. Razones y pasiones: ensayos escogidos 1*, Fabienne Bradu (comp.), FCE, México.
- _____, 2006, *Obras reunidas II. Razones y pasiones: ensayos escogidos 2*, Fabienne Bradu (comp.), FCE, México.
- García Flores, Margarita, 1979, “Julieta Campos, sin gatos” en *Cartas marcadas*, UNAM, México, pp. 245-254.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena, 2004, “Salir del caos y del infierno. Julieta Campos y Salvador Elizondo, ensayistas” en *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, UAM, México, pp. 221-235.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel, 1998, “Julieta Campos y la reflexión sobre la escritura” en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, México, pp. 389-396.
- Jitrik, Noé, 1987, “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*, FCE, México, pp. 141-155.
- Martínez, Martha, 1985, “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano” en *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 793-797.
- Miller, Beth, 1974, “Julieta Campos: la escritura es un modo de organizar la vida” en *Los Universitarios*, núm. 34 (15 de octubre), pp. 6-8.

- Ocampo, Aurora (coord.), 1988, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, UNAM, México.
- Ochoa Sandy, Gerardo, 1996, "Entrevista a Julieta Campos. La transición posible" en *La jornada semanal*, 15 de diciembre.
- Pacheco, José Emilio, 1966, "Novela versus lenguaje poético" en *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio), p. 35.
- Polidori, Ambra, 1987, "Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación" en *Julieta Campos*, UNAM, México, pp. 3-12.
- Verani, Hugo, 1976, "Julieta Campos y la novela del lenguaje" en *Texto crítico*, año 2, núm. 5, pp. 132-149.