

El viaje a la isla

Representaciones de
la isla y la insularidad en tres
novelas de Julieta Campos

María José Ramos de Hoyos

EL COLEGIO DE MÉXICO

EL VIAJE A LA ISLA
REPRESENTACIONES DE LA ISLA Y LA INSULARIDAD
EN TRES NOVELAS DE JULIETA CAMPOS

SERIE LITERATURA MEXICANA
XV

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL VIAJE A LA ISLA
REPRESENTACIONES DE LA ISLA Y LA INSULARIDAD
EN TRES NOVELAS DE JULIETA CAMPOS

María José Ramos de Hoyos



EL COLEGIO DE MÉXICO

M863.4

C198r

Ramos de Hoyos, María José

El viaje a la isla : representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos / María José Ramos de Hoyos. -- 1ª ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, 2016.

309 pp. ; 22 cm. -- (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Literatura Mexicana ; 15)

ISBN 978-607-462-840-1

1. Campos, Julieta, 1932-2007 -- Crítica e interpretación. 2. Campos, Julieta, 1932-2007. Muerte por agua. 3. Campos, Julieta, 1932-2007. El miedo de perder a Eurídice. 4. Campos, Julieta, 1932-2007. La forza del destino. 5. Insularidad en la literatura. I. t. II. ser.

Primera edición, 2016

D.R. © El Colegio de México, A. C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D. F.

www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-840-1

Impreso en México

*A mi madre,
quien ahora vive en una isla dichosa*

ÍNDICE

Introducción: el viaje a la isla	13
1. Julieta Campos, una literatura insular	21
1.1 Julieta Campos y la experiencia de la isla	24
1.2 La insularidad de una escritura	29
2. La isla imaginada	39
2.1 Representación de la isla: “embriagadora improbabilidad de la ficción”	41
2.2 Cartografías de la isla: “espacio imaginario del discurso”	54
2.3 Archipiélagos intertextuales: “todos los textos son islas”	66
2.4 El sueño de la isla: “luminosa utopía”	77
2.4.1 Las islas utópicas en la tradición occidental	79
2.4.2 América es una utopía	85
2.4.3 “¡Perla del mar! ¡Cuba hermosa!”	91
2.4.4 Julieta Campos y la utopía	100
3. En el principio fue la isla: <i>Muerte por agua</i>	103
3.1 Y al ser nombrada, la isla fue	103
3.1.1 La isla madre	104
3.1.2 La palabra	116
3.2 Viaje hacia las islas internas	120
3.2.1 La ciudad	121
3.2.2 La casa	125

3.2.3	Los personajes	133
3.3	El deseo y la isla	140
3.3.1	La nostalgia	140
3.3.2	El sueño	147
3.4	El naufragio	154
4.	La isla en movimiento: <i>El miedo de perder a Eurídice</i>	157
4.1	El mar y el margen	157
4.1.1	El diario de viaje	158
4.1.2	La novela	165
4.1.3	El islario	177
4.1.4	Los mapas	185
4.2	El viaje <i>in situ</i>	193
4.2.1	El deseo	195
4.2.2	La aventura	200
4.2.3	La tragedia	211
4.3	El archipiélago	217
5.	La isla que se repite: <i>La fuerza del destino</i>	227
5.1	El viaje a la semilla	228
5.1.1	La memoria	228
5.1.2	La reconstrucción	230
5.2	Más allá del mundo conocido	237
5.2.1	El destino	238
5.2.2	El exilio	242
5.3	La tierra, nuestra tierra	246
5.3.1	El paraíso	246
5.3.2	La conquista	249
5.4	El cuerpo de la Isla	252
5.4.1	La pasión	253
5.4.2	La ambición	256
5.4.3	La aspiración	259
5.5	Los orígenes	263

Conclusiones	267
1. Literatura insular	267
2. Cuba	268
3. El viaje	268
4. Medios de la representación de la isla	269
5. Representaciones de la isla	270
6. La dimensión vital de la insularidad	271
7. La isla como utopía	271
8. El deseo y el amor	271
9. El desencanto	272
10. Repetición y movimiento	273
 Bibliografía	 275
Bibliografía directa	275
Bibliografía crítica	277
Bibliografía general	281
 Anexo	 295

INTRODUCCIÓN: EL VIAJE A LA ISLA*

Un fuerte interés personal por las islas y por los relatos de viaje y de naufragios en los que ellas aparecen marcó profundamente la presente investigación. También la marcaron ciertas dudas recurrentes al respecto: ¿cuál es la naturaleza del intenso atractivo que tiene la isla tanto para la imaginación como para la reflexión, desde la perspectiva de la tradición occidental?, ¿por qué con tan alta frecuencia las islas han sido consideradas espacios de excepción?, y ¿exactamente en qué sentido el espacio insular resulta tan particular en relación con otros espacios? Todas ellas son preguntas que no pocos se han formulado y que, sin embargo, a la fecha, todavía permanecen abiertas. Quizá porque nuestra ambigüedad frente a las islas y la ambivalencia con la que las concebimos están directamente relacionadas con la incertidumbre que aún reina sobre el verdadero alcance y significado de su condición de insularidad (Anderson, 2004: 267).

La narrativa de Julieta Campos (La Habana, 1932-ciudad de México, 2007) es palmariamente un gran elogio a la isla, una exaltación del asombroso poder de influencia que el espacio insular ejerce sobre nuestro imaginario, pero a la vez de la tenacidad con la que este mismo espacio se escapa de cualquier definición concluyente o perdurable. Me refiero, específicamente, a las tres novelas que conforman el corpus principal de esta investigación: *Muerte*

* En su origen, este trabajo fue la tesis doctoral que presenté en 2013 en El Colegio de México, bajo la asesoría de la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco. Para realizarlo, conté con el apoyo de una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) durante mis años de estudio del doctorado y, más adelante, otra beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), para llevar a cabo parte de mi investigación bajo la coasesoría del Dr. Ottmar Ette, en la Universidad de Postdam, Alemania.

por agua (1965), *El miedo de perder a Euridice* (1979) y *La fuerza del destino* (2003). Así pues, el objetivo fundamental de este trabajo es estudiar con detenimiento cómo Julieta Campos tematiza, cuestiona y pone en evidencia la manera en que nuestra concepción de la isla se ha ido construyendo, la forma en que determinados códigos culturales, modelos de pensamiento, visiones de mundo e ideologías, al igual que ciertos hechos históricos y sociales han condicionado nuestra percepción de la isla y, viceversa, también cómo las diferentes interpretaciones que se le han dado al espacio insular han llegado a repercutir, en varios sentidos, en las culturas que en él se desarrollan. Para ello, por un lado, identifico las múltiples formas en las que la isla y la condición y experiencia de la insularidad¹ quedan representadas en las tres novelas y, por otro lado, analizo las funciones que dichas representaciones cumplen a nivel narrativo, estructural, simbólico e ideológico, siempre teniendo como punto de referencia a Cuba, la isla natal de la autora, a la que su narrativa está íntimamente vinculada.

La indagación descrita presta cuidadosa atención a los niveles del espacio, la intertextualidad y la autorreferencialidad de las novelas estudiadas, pues en

¹ Mucho más tardío que la palabra “isla”, el término *insularidad* (derivación del adjetivo “insular”) fue creado en el siglo XVIII y principios del XIX por los naturalistas europeos. Además de trazar una cartografía o examinar las características geológicas de las islas, una de las tareas principales que se propusieron fue estudiar el tipo de vida particular que se podía desarrollar bajo esas circunstancias naturales. Para los espectadores externos, la isla dejó de importar sólo como realidad geográfica, como “una porción de tierra rodeada de agua por todas partes” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s. v.). A partir de entonces, la ciencia se interesó también por examinar de cerca lo que las condiciones insulares significaban para la vida que en ellas existía: empezó la biología observando la vida vegetal y animal, pero pronto también la antropología y más tarde la arqueología y la etnografía estudiaron las sociedades humanas insulares (véase Rainbird, 1999). Lo anterior queda reflejado en las dos acepciones que tiene el término inglés *insularity*: no sólo incluye la noción de ese espacio físico, “el estado o la condición de ser una isla, de estar rodeado de agua”, sino también el aspecto relativo a la vida que la habita: “la condición de vivir en una isla” (Simposin y Weiner, *The Oxford English Dictionary*, s. v.; en el original: “the state or condition of being an island, of being surrounded by water; the condition of living on an island”). Entendiendo la palabra “insularidad” de esta manera, como la condición de *ser*, pero también de *habitar* una isla, el término se abre a la posibilidad de aludir tanto a un espacio físico, como a un espacio cultural; tanto a una imagen, como a una experiencia.

tales estrategias narrativas se concentran muchas claves de lectura esenciales para comprender el papel predominante de la figura de la isla en los textos. Pero además, al profundizar en algunos conceptos que resultan básicos respecto a los objetivos de estudio establecidos, mi investigación se apoya en los ensayos de teoría y crítica literaria de la propia autora, así como en sus testimonios y opiniones personales, de los que dan constancia numerosas entrevistas. Asimismo, su libro póstumo *Cuadernos de viaje* (2008) —el diario de los múltiples viajes que la autora realizó entre 1975 y 1999, lapso que también incluye la escritura de *El miedo de perder a Eurídice* y el proyecto y redacción inicial de *La fuerza del destino*— constituye un recurso complementario de suma importancia para el análisis por una razón muy concreta: al tamiz de la lectura de los *Cuadernos de viaje*, la noción misma del viaje en las novelas estudiadas se agudiza significativamente, casi hasta volverse prioritaria; y es precisamente la dimensión del viaje —de la mano de la intertextualidad (esa otra forma de viajar)— la que sitúa a la isla en una lógica de lo relacional, que resulta imprescindible tomar en cuenta. Cabe aclarar que no estudio aquí el resto de la obra de ficción de la autora —la colección de cuentos *Celina o los gatos* (1968), su segunda novela *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) y su única obra de teatro *Jardín de invierno* (1988)— por la sencilla razón de que considero que en estos textos no es la isla el espacio o la figura de mayor relevancia.

La lectura de la obra de Julieta Campos es una lectura exigente en extremo y representa 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” (Francescato, 1981: 121).² Ésta es una de las razones por las que la recepción de sus escritos no ha sido amplia, aunque circulan ya en varias ediciones,

² Con respecto a la segunda novela de Campos, Francescato advierte que el hecho de que el narrador incorpore comentarios sobre la narración vuelve visible el proceso de la escritura, materializando su ausencia y su artificio. Así, el narrador en esta novela es consciente de la paradoja en la que se ve envuelta la crítica literaria cuando, a pesar de su arraigado afán por encontrar una historia, se ve obligada a hablar sobre lo que no dice nada, sobre lo que sólo es lenguaje. Dicha característica de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* subrayada por Francescato también está presente en *Muerte por agua* y con mayor fuerza en *El miedo de perder a Eurídice*.

reimpresiones y traducciones.³ Si bien la autora no está consagrada entre los escritores hispanoamericanos más frecuentemente leídos, el valor de su obra, con justicia, sí ha sido reconocido. Desde su primera publicación, sus libros han sido objeto de numerosas reseñas y artículos, especialmente la novela *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, galardonada en 1974 con uno de los premios literarios más importantes de México, el premio Xavier Villaurrutia.

El pionero en adentrarse en el estudio de la obra de Campos fue Hugo Verani; su ensayo “Julietta Campos y la novela del lenguaje” (Verani, 1976) profundiza en un tema sólo señalado antes por varios reseñistas: la evidente relación entre las primeras obras de ficción de la autora y el *nouveau roman* francés; movimiento literario con respecto al cual —argumenta Verani— la escritura de Campos guarda, no obstante, algunas diferencias fundamentales. Siguiendo este camino abierto por el crítico uruguayo, en años posteriores algunos investigadores han destacado otros puentes comunicantes con diversas narradoras, como Virginia Woolf, Rosario Ferré, Rosario Castellanos, Clarice Lispector y Zora Neale Hurston, entre otras, y con los escritores mexicanos de su generación, sobre todo Salvador Elizondo. Pero, sea o no comparativo el enfoque con el que se estudia la obra de Campos, en síntesis, el interés de la crítica ha recaído en cuatro temas recurrentes: *a*) la metaficción o la reflexión sobre el lenguaje y la creación literaria; *b*) la intertextualidad; *c*) el discurso femenino, y *d*) los símbolos que caracterizan esta narrativa: el agua, la isla, el laberinto, el espejo, el deseo y la muerte, por nombrar sólo los más importantes. En años recientes, y debido al cambio de perspectiva que implica la última novela, *La fuerza del destino*, el vínculo de esta narrativa con Cuba y la utopía, por un lado, y, por otro, los aspectos de la historicidad, la genealogía y la memoria también han sido objeto de unos cuantos ensayos especializados.

³ La primera edición de *Muerte por agua* y sus subsecuentes reimpresiones (en la Colección Popular en 1973, 1978, 1994) y ediciones (en la colección Lecturas Mexicanas en 1985) en la editorial Fondo de Cultura Económica sobrepasan el tiraje de los 60 000 ejemplares. Por su parte, *El miedo de perder a Eurídice* (1979) también tiene una segunda reimpresión (en 1987, por la misma editorial, Joaquín Mortiz). Además, la narrativa de Campos publicada antes de los años ochenta, junto con su obra de teatro, se compiló en el volumen *Reunión de Familia* (1997). A ello se suma la traducción al inglés de tres de sus obras de ficción (véase Campos, 1993, 1994, 1995b).

Si bien los trabajos de crítica literaria sobre Julieta Campos son numerosos, hasta la fecha únicamente se han realizado tres tesis de doctorado dedicadas en su totalidad a su obra (Gujjarro Crouch, 1994; Barreto, 2002; Sánchez Rolón, 2007). Desde diferentes perspectivas, estos largos ensayos tienen en común el hecho de que ahondan en el análisis de determinados procedimientos narrativos por medio de los cuales la escritura de Campos no sólo resulta innovadora, sino también subversiva, ya sea con respecto a la concepción del deseo, o bien, con respecto a las normas establecidas por la tradición literaria que la autora trasciende al recurrir a ciertas prácticas narrativas, como por ejemplo, la fragmentación y la discontinuidad (del tiempo, el espacio y el argumento, principalmente), la gestación constante de la escritura, la metaficción, la intertextualidad y sobre todo esa espacialidad límite, como la define Sánchez Rolón, en donde la reflexión sobre la literatura y la literatura misma coexisten, volviendo imprecisas las fronteras que comúnmente las separan.

El presente análisis de la narrativa de Julieta Campos se ve enormemente beneficiado por los trabajos que le anteceden. Más de una vez sigue sus pasos, ya sea por caminos que todavía no terminan de explorarse por completo (la intertextualidad y la metaficción, por ejemplo), o bien por las insospechadas vetas que han salido al descubierto gracias a los avances logrados por la crítica. Asimismo, desde el punto de vista de la manera en que está estructurado, al igual que otras investigaciones previas, este estudio aprovecha continuamente la intrínseca relación entre los ensayos de la autora y a su narrativa, y recurre además a la comparación entre sus novelas, para ofrecer así una visión global de la obra de Campos.

El panorama de conjunto aquí presentado, sin embargo, pretende ser más completo que los realizados anteriormente, ya que ningún trabajo extenso de crítica literaria sobre Julieta Campos había incluido el análisis de los libros de su última etapa creativa: *La fuerza del destino* y *Cuadernos de viaje*.⁴ Pero el aporte más sobresaliente que se busca con la elaboración de esta tesis es el análisis a

⁴ Hasta la fecha sólo se han realizado muy pocos —aunque valiosos— artículos y varias reseñas sobre esta novela (véase Bradu, 2004; Rojas, 2004; Tompkins, 2006; Torres Fierro, 2006b y Gutiérrez de Velasco, 2010b); sobre el diario de viaje póstumo, en cambio, no se han escrito más que un par de reseñas.

fondo del tema de la isla (a nivel narrativo, estructural, simbólico e ideológico). Un tema fundamental en su narrativa, mencionado o incluso comentado por muchos autores, pero nunca estudiado exclusiva e intensivamente, ni tampoco visto en forma comparativa en la mayoría de sus novelas. Esta contribución se ve fortalecida por una visión de la insularidad como experiencia vital, en donde entran en juego el deseo, el amor, la utopía y el desencanto; pero también por las conexiones aquí identificadas entre, por un lado, la extensa intertextualidad sobre la isla que aprovechan las novelas y, por otro, la historia de Cuba y la crítica que hace la autora a su actual régimen político.

El primer capítulo de este trabajo es una presentación de la vida y la obra de Julieta Campos, y del vínculo que ambas mantienen siempre con la isla de Cuba. El segundo estudia, con base en sus ensayos y testimonios personales, cuatro conceptos que serán fundamentales para el análisis del tema de la isla y la insularidad en sus novelas: la representación, el espacio, la intertextualidad y la utopía. Quedan aquí establecidos los principios teóricos desde los cuales se hará la lectura crítica de las novelas. Por último, cada uno de los siguientes tres capítulos se dedica al análisis de una de las tres novelas que conforman el corpus de estudio principal de esta investigación, según su orden cronológico. Esta última disposición no sólo respeta las diferentes etapas de la producción creativa de la autora. Además, permite interpretar el proceso de la evolución de su escritura como si se tratara de un viaje, idea sugerida por la propia autora: en una entrevista con Ambra Polidori publicada por primera vez en 1979, la escritora cubano-mexicana reveló cuál era, en su opinión, uno de los hilos conductores que entrelazan y nutren sus narraciones; ante la pregunta por las relaciones entre ellas, responde:

se me ocurre que hay un rastro que conduce de *Muerte por agua* a *Eurídice* y que completa de alguna manera un ciclo como el de los viejos cuentos que narran la aventura de un personaje que se desprende de su lugar de origen —casa, familia— para hacer un viaje que lo hará pasar por numerosas pruebas —inclusive una muerte figurada— hasta encontrarse con la propia identidad y, a la vez, con el amor. Pienso en el tránsito del espacio concluso de la casa, rodeada de lluvia, en el primer libro, al mirador desde el cual se contempla el proyecto de viaje (el perso-

naje, en Sabina, se sumerge en el mar como en las aguas primordiales, en una especie de inicio de viaje subterráneo o descenso al infierno y, por supuesto, una muerte figurada) y, por último, el viaje mismo sería el momento de Eurídice. Todo viaje imaginario es, de alguna manera, el cumplimiento de un proceso iniciático que tiende a repetir el gran mito de los orígenes: el que atraviesa el proceso renace del caos, como surgió el mundo en un principio. La escritura es un viaje imaginario y los libros marcan etapas de ese viaje, ciclos que parecen completarse o cerrarse en un momento dado para dar comienzo a otros (Campos en Polidori, 1987: 10-11).

Sin embargo, el ciclo descrito en esta cita, esto es, el viaje que propone la narrativa de Campos, no termina (ella aún no podía saberlo entonces) en *El miedo de perder a Eurídice*. Más allá de la enorme brecha estilística entre esta novela y la siguiente, brecha que efectivamente hace pensar en el final de una etapa creativa y el comienzo de una nueva, desde la perspectiva específica del recorrido al que invitan sus narraciones, dicho texto no es un punto límite, sino un punto (otro punto) de partida;⁵ es decir, representa tan sólo uno de los momentos de la trayectoria que se reanudará más tarde, pero todavía no su culminación. La razón para afirmarlo es evidente: en muchos sentidos *La fuerza del destino* prolonga el recorrido delineado por la autora. Ya la apertura misma de la novela lo sugiere: “Empeñados, siempre, en narrar la Isla. Así seguimos” (FD: 11). De hecho, este último texto no conduce a un fin cualquiera, sino que lleva al lector de nuevo hasta el punto exacto de partida; viaje al origen, a la isla madre, viaje a la semilla (FD: 126) —tanto en el sentido espacial como en el temporal— la etapa que verdaderamente sella el ciclo de esta trayectoria literaria es la etapa del retorno, en la que se vuelve para reconocer de una manera distinta la propia identidad. Se cumple así un movimiento hermenéutico circular característico de todo viaje:

La multiplicación del saber sobre lo otro, sobre sus condiciones de vida y formas culturales, supone igualmente una adquisición de saber sobre el país de ori-

⁵ Así lo intuye la autora misma más tarde, al escribir el prólogo a la antología de su primera narrativa, *Reunión de familia* (Campos, 1997: 20).

gen del viajero [...] El viaje sigue así el movimiento del círculo hermenéutico pues presenta lo presabido desde el mismo comienzo del texto, lo controla, lo completa o [...] lo vuelve a sistematizar mediante nuevas experiencias y nuevos saberes, para finalmente unir de nuevo, en un último movimiento (que se puede abrir a otros nuevos), ese saber tan modificado y ampliado a los conocimientos que ya tenemos sobre lo propio (Ette, 2001: 52-53).

Los retratos de familia con los que se abre y se cierra la travesía a la que invita la lectura del conjunto de las novelas de Campos, íntimo en un caso y ambiciosamente vasto y abarcador en el otro, forman un círculo en cuyo centro queda contenida, una y otra vez, desde múltiples perspectivas, la isla.

Son dos, por lo tanto, los conceptos que servirán de fondo general para esta investigación: la repetición y el movimiento. Por una parte, es la misma isla la que, en cada novela estudiada, se repite una y otra vez, en el sentido de Antonio Benítez Rojo (1998); por otra parte, gracias al cambio que implica el movimiento, esa isla se va delineando poco a poco de manera diferente, de manera más precisa quizá, pero sin llegar nunca a ser definitiva. Como lo han señalado muchos autores, más que opuestos, el movimiento y la repetición son complementarios. “La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de Lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios [...]”, escribió Octavio Paz en *El arco y la lira* (Paz, 1972: 9). Así pues, siempre tomando en cuenta la repetición no completamente idéntica a sí misma que genera el movimiento, en síntesis, esta investigación se dedica a estudiar la isla como signo que no se entiende sino a partir de su múltiple, polifacética y dinámica repetición.

Un par de aclaraciones prácticas antes de finalizar esta introducción. La primera es que las citas que provienen de las novelas estudiadas de Julieta Campos se identifican (como ya se empezó a hacer) utilizando las siguientes siglas: MA para *Muerte por agua*, ME para *El miedo de perder a Eurídice* y FD para *La fuerza del destino*. La segunda aclaración es relativa a las traducciones de los textos consultados. Cuando éstos no tienen una traducción al español o ésta no me haya sido disponible, yo misma los traduje, ofreciendo al lector la versión en el idioma original en nota al pie, después de cada referencia.

1. JULIETA CAMPOS, UNA LITERATURA INSULAR

Era isleña, y como dicen los que han nacido rodeados
por el mar, llevaba una ínsula injertada en el alma.

ALATRISTE, “Julietta Campos: los años y el mar”

Las diferentes apariciones y repariciones que incesantemente ha tenido la isla en el imaginario de múltiples culturas son incalculables. La ambigüedad entre su carácter apartado y al mismo tiempo central (autosuficiente), así como el aislamiento que supone el agua que la rodea y su tamaño relativamente reducido y abarcable, ejercen una atracción tan intensa y fecunda, que han inspirado múltiples asociaciones. Desde la antigüedad al presente, reiteradamente la isla se ha relacionado con nociones positivas —el origen, el paraíso, la utopía, el amor o lo sagrado, por ejemplo—, pero también con frecuencia negativas: la soledad, la prisión o la muerte, entre otras. Además, la isla ha sido uno de los lugares en los que con mayor frecuencia se sitúa lo mítico, lo maravilloso o lo arbitrario; en fin, uno de los lugares predilectos donde se desarrollan las más extraordinarias aventuras humanas y divinas. Por ello, no se equivoca Eric Fougère al afirmar que la isla es una especie de *superlativo espacial*, en tanto que se le ha dotado de una extensión analógica extrema (Fougère, 1995: 7, 9) y en ese sentido, agrega Mustapha Trabelsi, “es un conductor del pensamiento particularmente eficaz” (Trabelsi, 2005: 5).¹

¹ En el original: “[...] est un conducteur de pensée particulièrement efficace”. Cabe señalar que si bien es indudable el arraigo que la figura de la isla ha tenido en la imaginación de innumerables culturas, éste ha sido notablemente más fuerte en el mundo occidental (Tuan, 1974: 118). En opinión del historiador John Gillis, las islas son, de hecho,

Cada nueva interpretación de la isla, real o imaginaria, parte generalmente de mitos, invenciones y visiones que se han ido acumulando alrededor y sobre ella. Un legado de la tradición asombrosamente profuso y arraigado a partir del cual se ha constituido una especie de lenguaje propio. Cualquier nueva escritura sobre la isla debe tomar en cuenta, aunque sea para negarlas o reformularlas, las pautas establecidas por dicho lenguaje. Pues, como lo explica Mustapha Trabelsi, nuestra percepción de la isla no responde sólo a sus características geográficas o históricas, sino que es indisoluble de la sintaxis y la semántica de nuestro imaginario (Trabelsi, 2005: 6).²

Hablo de escritura porque es quizá en el arte literario en donde se han concentrado la mayoría de las representaciones de la isla. Ello ha dado pie a que se utilice el término *literatura insular* para nombrar el conjunto de obras literarias en las que la isla tiene una importancia fundamental; quedan excluidos del grupo, en consecuencia, los textos en los que ésta aparece de una manera secundaria o contingente. En la literatura insular, la isla, como espacio ficticio, puede ser una completa invención del autor o, por el contrario, puede tener como referencia a una isla geográfica real, reconocible claramente en el texto por alusiones topográficas, históricas, culturales, etc. Es evidente que no hay texto que se pueda ubicar con firmeza en ninguno de estos dos extremos, sino que entre uno y otro existe un amplio rango de posibilidades intermedias por el que toda literatura insular se mueve.

No obstante estas limitaciones previas, resulta complicado precisar qué es la literatura insular, ya que el concepto puede entenderse desde distintos puntos de vista. Una de sus acepciones, quizá la más aceptada por la crítica dedicada al tema, y la que sigue esta investigación, se refiere a aquella literatura en la cual la isla se utiliza como escenario conveniente para el desarrollo de un argumento o una idea, como punto de partida de determinadas

indispensables para el pensamiento occidental: “La cultura occidental no sólo piensa sobre islas, sino que piensa *con* ellas” (Gillis, 2004: 1; en el original: “Western culture not only thinks about islands, but thinks *with* them”).

² En el original: “La perception de l’île n’est pas seulement fonction des particularités de ses réalités géographiques, mais suit la sémantique et la syntaxe de notre imaginaire. La réalité géographique ou la réminiscence historique est indissociable d’une surimpression”.

reflexiones, como metáfora, o bien, como fuente de imágenes poéticas. Los ejemplos de dicho tipo de literatura son los más abundantes, conocidos y estudiados.³ Desde este punto de vista, pertenecen a la literatura insular una serie de obras tan diferentes entre sí como lo son la *Odisea* de Homero (s. VIII a.C.?), *El libro de las maravillas del mundo* (siglo XIV) de Juan de Mandeville, la *Utopía* de Tomás Moro (1516), *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe y *La isla misteriosa* (1874) de Julio Verne. Pero también otros textos recordados con menor frecuencia en nuestros días como, por ejemplo, el *Diario de Navegación de San Berendán* (una de cuyas versiones más conocidas compuesta en latín data de principios del s. IX), el islarío de André Thevet, *Grand Insulaire et Pilotage* (1586-1587), o los poemas *El archipiélago* de Friedrich Hölderlin y *La isla en peso* de Virgilio Piñera (de 1942 y 1943 respectivamente).

Desde otro punto de vista, es posible utilizar la expresión *literatura insular* para aludir a toda la literatura que se produce en una isla concreta, lo que equivaldría a una literatura regional. Esta definición no resulta operativa para los fines de mi trabajo: que un texto se escriba en un territorio insular, no significa necesariamente que en él la representación de la isla tenga una función sobresaliente. Sin embargo, invita a considerar en qué sentido puede llegar a ser relevante el origen insular del autor, o bien su vínculo con una isla o región insular determinada. Cada sociedad insular tiene su propia manera de *ser insular*, de concebir y de relacionarse con las características geográficas de la isla que habita y su entorno. Por lo tanto, no se debe olvidar que la representación de la insularidad puede estar influida por la tradición y el contexto sociocultural al que su autor pertenezca o con el cual él mismo o su obra se relacionen.

³ Son pocas todavía las investigaciones dedicadas a estudiar con un enfoque sintético el tema de la isla en la literatura. Entre ellos destacan, para el ámbito alemán, el de Horst Brunner (1967), y, para la literatura francesa, el de Éric Fougère (1995). Por su parte, el excelente estudio de Frank Lestringant (2002), si bien no se restringe a ninguna literatura nacional sino que adopta un enfoque general, otorga especial atención a varios escritores franceses, principalmente a Rabelais. También de gran importancia son las compilaciones de ensayos realizadas por Jean-Claude Marimoutou y Jean-Michel Racault (1995); Carmen Alemany Bay *et al.* (2001); y Trabelsi (2005).

1.1 JULIETA CAMPOS Y LA EXPERIENCIA DE LA ISLA

Las novelas de la escritora Julieta Campos a las que alude el título de esta investigación —*Muerte por agua*, *El miedo de perder a Eurídice* y *La forza del destino*— pertenecen, sin duda, al ámbito genérico de la literatura insular. En ellas la isla y la insularidad son sustanciales, incluso en sentidos muy poco ordinarios. En los tres textos la autora elige la isla no sólo como uno de sus temas centrales, como espacio en el que se desarrollan sus ficciones y como motivo estético recurrente, sino también como metáfora estructurante de sus narraciones. No obstante, las novelas estudiadas son además literatura insular por otra razón mucho más original. En las dos últimas aparece tematizada la compleja problemática que surge entre la evolución de las distintas concepciones de la isla a lo largo de la historia —su convergencia, divergencia o interrelación—, y la posibilidad o imposibilidad de escribir un nuevo texto *sobre* dichas concepciones, a manera de un palimpsesto. Es decir, entra aquí en juego un complejo fenómeno intertextual en relación con las numerosas interpretaciones de la isla que otros autores han hecho previamente.

La continua presencia de la isla en la narrativa de Julieta Campos no resulta nada sorprendente, ya que ella nació en La Habana en 1932 y vivió ahí hasta que en 1953 viajó a París para continuar sus estudios. Casi veintiún años de vida insular cuyo influjo, en su caso, fue lo suficientemente fuerte como para permear la mayor parte de su narrativa.⁴ Después de pasar dos años en Europa, regresó a Cuba para obtener el grado de Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de la Habana. Sin embargo, su intención no fue volver a vivir en su ciudad natal: acababa de casarse en París con el mexicano

⁴ En su libro *Función de la novela* Campos reflexiona justamente sobre la posible relación entre el novelista y el paisaje de su infancia: “Puede ser que el mundo del novelista, el espacio o la atmósfera donde se mueven sus personajes, tenga mucho que ver con el paisaje que lo obsesiona y que engendró, en los días de la infancia, las calidades específicas de su universo. La lejanía física de ese paisaje acentuará entonces la intensidad de su presencia imaginada en el mundo de la ficción, que es el ámbito elegido por el novelista para su habitación definitiva” (Campos, 1973: 145). Ésta fue, al parecer, su propia experiencia como narradora.

Enrique González Pedrero, quien más tarde se convertiría en una importante figura política e intelectual de su país. Es por ello que desde 1955 la autora residió en México, adoptando esta segunda nacionalidad.

A pesar de que las razones que movieron a Julieta Campos a salir de Cuba fueron personales y no políticas, sufrió más tarde las consecuentes restricciones del presente régimen cubano, según lo que cuenta en una entrevista:

Estábamos en La Habana, pasando navidades con la familia, cuando cayó el dictador Batista y entró a La Habana Fidel Castro, en medio de una apoteosis de entusiasmo generalizado. [...] El entusiasmo era demasiado contagioso y el ansia de libertad llenaba los ánimos. Pero, poco a poco, la atmósfera empezó a enrarecerse y la vida cotidiana se fue llenando de restricciones. Papá y mamá no pudieron venirse a vivir a México, como lo habían planeado: a ella la invadió un cáncer de pulmón que la fue matando a lo largo de cuatro años terriblemente lentos. Un año después murió mi padre, de un ataque cardíaco. Cuando fui a verlos, un año antes de la muerte de mi madre, me quitaron el pasaporte al llegar y, durante la semana que pasé al lado de mi madre, enormemente deteriorada, me invadió una agobiante sensación de encierro, de estar atrapada entre muros de agua que me detendrían allí para siempre. Y había algo muy ominoso en el aire que se respiraba. El duelo por mi madre, y poco después por mi padre, fue también el duelo por un modo de vida, por un tiempo perdido, por algo entrañable que se quedaba definitivamente atrás (Campos en Torres Fierro, 2006a: 233).

Si bien, al igual que muchos intelectuales latinoamericanos, Campos apoyó en un principio la Revolución cubana de 1959, teniendo grandes expectativas “de algo completamente nuevo, de una transformación libertaria y democrática”, con el paso del tiempo la escritora fue perdiendo esas ilusiones al constatar que se pretendía copiar el modelo soviético, instaurando cada vez más abiertamente un totalitarismo: “Un dirigente que se ofrecía como campeón de una utopía de justicia y libertad utilizó su notable capacidad de seducción para concentrar todo el poder y comportarse como caudillo vitalicio, como dueño absoluto de todos los deseos y todas las voluntades” (Campos en Torres Fierro, 2006a: 234). Así, cuando viaja de nuevo a La Habana

en 1975 su lectura de la situación insular es bastante negativa: “No me gustó lo que vi, lo que oí y lo que no oí. La Isla se había vuelto ostensiblemente silenciosa”, dijo en la entrevista citada (Campos en Torres Fierro, 2006a: 235), y en sus *Cuadernos de viaje* anotó como una de sus impresiones de esa misma visita: “El fracaso de la Revolución Cubana se ha debido, sobre todo, a la pretensión de borrar del mapa la libertad de opción” (Campos, 2008: 26).

Tomando en cuenta lo anterior, no deja de ser controvertible el considerar a la autora como parte del exilio cubano —ya de por sí difícil de definir— o incluso de la diáspora. Es cierto que en ocasiones la escritora llegó a hablar en términos de exilio sobre su salida de Cuba (también para definirse a sí misma usó alguna vez el término *transterrados* acuñado por José Gaos para referirse a los refugiados españoles de la Guerra Civil); pero, paradójicamente, siempre reconoció que se fue de Cuba siguiendo una decisión personal y voluntaria, tomada antes de que estallara la Revolución. Además, la ambivalencia que experimentó entre sus dos nacionalidades durante los primeros años después de su partida, finalmente se resolvió, por un lado, en una paulatina pero profunda y auténtica integración a México; y por otro lado, en una especie de reconciliación, tiempo después, con una Cuba que, tras una primera etapa de desarraigo, durante mucho tiempo se había mantenido “en el horizonte, pero sólo para ser vista a la distancia” (Campos, 2008: 92). Así, en sus *Cuadernos de viaje* escribe sobre su visita en 1991 a Miami: “Este viaje ha sido un episodio de reconciliación con esa parte de mí que tuvo guardada a Cuba en un cajón, o en una gaveta, desde hace casi 35 años. Siento que esta reconciliación es fundamental: yo tenía que juntar mis dos identidades —la mexicana y la cubana— y dejar que una corriente amorosa circulara entre ellas. Y eso he venido a hacer aquí. Sobre todo, por supuesto, en Miami” (Campos, 2008: 265). Indudablemente, la redacción de *La fuerza del destino*, comenzada unos años más tarde, contribuyó en gran medida a consolidar ese proceso de acercamiento con su propio pasado cubano. “Corriendo detrás de la memoria”, dice el narrador de esta novela, “Para alebrestarla. Para despertarla. [...] Para sacarla, a la memoria, de su letargo. Para sacarte, a ti, de tu letargo. Para sacar a la Isla de su letargo. Para reconciliar al presente con su desmemoria. Para reconciliarte, tú, con tu pasado” (FD: 764-765).

Pero la confluencia armoniosa de sus dos nacionalidades ocurrió ya hacia la última parte de su vida. Anteriormente la ambivalencia estuvo presente no sólo en su experiencia vital, sino también en lo que respecta a su escritura. Así, cuando alguna vez le preguntaron si se sentía una escritora cubana Campos respondió que, por haber escrito en su segundo país toda su obra publicada, más bien se asumía como una escritora mexicana. No obstante, reconoció que el ambiente que predomina en sus textos es indudablemente el de la ciudad de su infancia: “mi propia experiencia, mi modo peculiar de haber vivido una determinada realidad ha tenido una influencia decisiva en mi manera de escribir y de ver un cierto mundo y unos ciertos personajes. Esa experiencia está matizada por estímulos del paisaje, de paisaje natural y de paisaje cultural, muy característicos de la vida del Caribe y muy especialmente La Habana. Los objetos, las plantas, la arquitectura donde se mueven mis personajes tienen definitivamente esa huella” (Campos en García Flores, 1979: 252).⁵

Las alusiones a México que hace Campos en su narrativa son directas y, curiosamente, no son pocas las veces que se refieren a los espacios insulares con los que también esta nación se puede identificar; por ejemplo, la antigua ciudad de Tenochtitlan fundada sobre agua o la isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro, Michoacán. En cambio, Cuba se adivina como el escenario en sus novelas *Muerte por agua* y *El miedo de perder a Eurídice*, gracias a un par de indicios un tanto velados. La primera novela es una “recomposición de la atmósfera cubana”, afirma Martha Martínez, quien sintetiza en el siguiente pasaje los numerosos elementos que, sin necesidad de nombrar a Cuba, la vuelven claramente reconocible:

la referencia a los ciclones nos sitúa inmediatamente en el Caribe. Y en seguida reconstruye en su existir, apoyada en sus recuerdos infantiles, el ambiente familiar y las costumbres cubanas: la afición por el azúcar, las casas cubanas “con

⁵ Ya en una entrevista más temprana la autora contaba: “El haber vivido en México desde los veintitrés años me marcó definitivamente, pero no hay duda de que en mi obra de ficción, en mis cuentos, en mis novelas, se siente por todas partes la huella de mi niñez y sobre todo del mar, que tanto añoro y que es para mí el espacio, el paisaje por excelencia, el ámbito más vital, el más cargado de sugerencias, el más estimulante” (Campos en Miller, 1974: 6).

persianas entornadas casi todo el día porque hacía demasiado sol” [MA: 17-18] y los sillones frente al balcón, el baldeo de los mosaicos, la languidez del trópico, la afición por el juego familiar, el reflector del faro, que ilumina a intervalos parte de La Habana vieja, la luz, la claridad que casi lo ciega a uno. Es una Cuba que va entrando a paso lento por todos los sentidos, hasta el olor a fruta madura, o ese “perfume ambiguo, casi sexual, que prevalecía en un vaho tibio, un poco dulzón, cuando acaba de llover” [MA: 44] (Martínez, 1985: 794-795).

Al respecto, llama la atención que si bien la ciudad caribeña —esa reconstrucción de La Habana que hace Julieta Campos a partir de sus recuerdos— es la ciudad por excelencia en esta novela (así como en otros cuentos de la autora), ésta no se describe casi nunca desde una perspectiva externa, como lo señala acertadamente Fabienne Bradu.

Pocas veces la ciudad está vista desde fuera, desde el mar, desde la inmensidad que la rodea. Al contrario, la mayoría de las veces, la ciudad está vista desde las otras islas que contiene: desde la casa, el jardín, el cuarto-claustro, desde el recuerdo. Más que una visión, la ciudad es una presencia que se adivina, se reconoce en olores y ruidos, en atmósferas cargadas de su existencia sensual, pero que pocas veces *se ve*. Menos aún se deambula por esta ciudad: está allí, circundante, amenazando el otro reducto desde donde se percibe, de la misma manera que pesa sobre la ciudad isla la amenaza del agua o del olvido (Bradu, 1987: 43).

En lo que concierne a *El miedo de perder a Eurídice* con frecuencia se advierte al lector que en el universo de este texto “los escenarios son intercambiables” (ME: 17); no obstante, el personaje llamado Monsieur N., profesor francés exiliado voluntariamente en el trópico americano debido a su gusto por los viajes, visita todas las tardes un pequeño café, *el palacio de minos*, situado “en un puerto remoto de las Indias Occidentales” (ME: 65), coordenadas que directamente hacen pensar en alguna isla del Caribe.⁶

⁶ Apoyándose en el uso que la teoría postcolonial le ha dado a la isla como metáfora, al asociarla a un espacio contenido y controlado, pero sobre todo también a la condi-

Ahora bien, si en *El miedo de perder a Euridice* los espacios (la isla en particular) —así como también los personajes, la anécdota y el tiempo— aparecen desdibujados en un juego infinito de reflejos, fragmentación y metaficción, en *La fuerza del destino*, en cambio, Cuba es clara e indiscutiblemente el lugar en el que se desarrolla, a través de cinco siglos, la extensa genealogía de una familia criolla (la familia de la narradora). Mientras el relato va hilando a un ritmo muy pausado catorce generaciones entre sí, entrelaza paralelamente distintos episodios de la historia de la isla, así como algunas de sus ciudades más importantes: Puerto Príncipe (hoy Camagüey), Santiago de Cuba, Matanzas y La Habana. No obstante, cualquiera que sea la forma en que se manifieste la relación con Cuba en las tres novelas estudiadas, ya sea que la escritora aluda a ella directamente o no, sin duda alguna, es esta isla la que da origen a las otras islas que en ellas aparecen.

1.2 LA INSULARIDAD DE UNA ESCRITURA

Queda por mencionar una última manera en que se puede utilizar la expresión *literatura insular*; esto es, para referirse a una literatura única, original, que se sitúa en un lugar aparte del panorama literario y cultural de su tiempo. ¿Es en este sentido insular la escritura de Julieta Campos? Aunque no es parte de los objetivos de mi investigación responder a esta pregunta, considero necesario ubicar a la autora y su obra dentro del con-

ción del exilio, Ann Marie Fallon argumenta que la proliferación de la isla en la narrativa de Julieta Campos atestigua un sentimiento de exilio. Más aun, refiriéndose específicamente a *El miedo de perder a Euridice* y al hecho de que casi no haya ninguna mención explícita a Cuba en la novela, afirma: “La intencionalmente reprimida asociación con Cuba da pie a una serie de conexiones metafóricas que son casi ilegibles sin la primera isla, dándole vida a las demás” (Fallon, 2006: 58; en el original: “The intentionally repressed association to Cuba gives rise to a series of metaphorical connections that are almost illegible without the first island, giving birth to the rest”). Aunque, como ya he dicho, no me parece prudente hablar directamente de exilio en el caso de Julieta Campos, concuerdo con Fallon en cuanto a la relación subyacente entre Cuba y todas las demás islas mencionadas en *El miedo de perder a Euridice*.

texto literario de México y Cuba, resaltando las relaciones y las distancias que su escritura muestra con respecto a la de otras expresiones literarias contemporáneas.

En términos muy generales, la primera narrativa de Julieta Campos, recopilada en 1997 en el volumen *Reunión de familia*, se distingue por la caracterización ambigua de los personajes (sin contorno ni destino), la ausencia de argumento, la intervención del flujo de la conciencia, la fragmentación, las reiteraciones, las coordenadas inestables de espacio y tiempo, la estructura conjetural, la metaficción, la intertextualidad y el papel predominante del lenguaje. Todas estas características emparentan su narrativa con las tendencias que, desde las vanguardias de principios del siglo xx, han experimentado con las técnicas del género narrativo. Especialmente sus primeros libros se acercan al estilo de una de las escritoras que más admiraba, Virginia Woolf, y al de algunos autores del *nouveau roman* francés, sobre todo a Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet. No hay que olvidar que Campos estudiaba en París a principios de los años cincuenta, cuando este movimiento comenzó a gestarse; el interés que le despertó quedó reflejado en el estilo de su narrativa, pero también en varios de sus ensayos críticos, por ejemplo, en “La novela de la ausencia (Butor, Sarraute, Robbe-Grillet)” y “La imagen en el espejo” (Campos, 1965a).

Como bien lo ha señalado Juan Bruce Novoa, *Muerte por agua* es una síntesis entre “una de las preocupaciones temáticas más importantes de Woolf —el proceso psicológico de una mujer inmersa en las actividades banales y aburridas de la vida diaria—” y las innovaciones técnicas de Sarraute en su representación del *fluir* de la conciencia “a través de la yuxtaposición del diálogo superficial y trillado y de lo que Sarraute ha llamado «subconversaciones», el substrato de lo no-dicho, que se manifiesta mediante recursos no-verbales: gestos, silencios, inflecciones [sic], expresiones faciales, etc.” (Bruce Novoa, 1985: 84). El crítico observa en *Celina o los gatos* un énfasis descriptivo más cercano a Robbe-Grillet y en las novelas de Julieta Campos de los años setenta advierte, en cambio, cierto distanciamiento con respecto a los autores mencionados y una evolución hacia otras direcciones como la metaliteratura y la intertextualidad.

No obstante éstas y otras semejanzas,⁷ sería demasiado apresurado clasificar su primera narrativa como mera adaptación del modelo francés, como lo hicieron algunas reseñas de la época, sin considerar las particularidades que la separan de este modelo.⁸ Hugo J. Verani, en su ensayo “Julietta Campos y la novela del lenguaje”, en el que estudia la influencia de ciertos rasgos característicos de la corriente francesa en las primeras obras narrativas de la escritora cubana, ya apuntó algunas diferencias entre ellos. Así, refiriéndose, por ejemplo, a *Muerte por agua* aclara:

En estas escenas la subjetividad se desvanece y parece subordinarse a la descripción de los objetos (el inventario de cristales triangulares, de mosaicos o de los canelones de una lámpara, la descripción minuciosa de una partida de brisca o de una taza de chocolate), bajo la mirada impersonal del narrador. Sin embargo, la descripción fenomenológica y objetiva es sólo aparente. Las escenas que se reconstruyen cobran sentido únicamente en contraposición con el ser, en estrecha relación con el temple de ánimo de los personajes. Es éste un aspecto importante que distingue la obra de Julieta Campos del *nouveau roman*. Mientras que Robbe-Grillet se plantea la descripción de objetos como un acto primordialmente estético, Julieta Campos, en la novela de referencia, lo hace como manifestación esencialmente vital (Verani, 1976: 136-137).⁹

Con el destacado ensayo de Verani —que no incluye *El miedo de perder a Eurídice* por haberse escrito éste tres años antes de la publicación de la novela— comienza una tarea de comparación en la que todavía haría falta

⁷ Véase más adelante pp. 49-51.

⁸ Por lo demás, el *nouveau roman* no debería entenderse como si constituyera un grupo homogéneo de obras similares, pues existen grandes distancias entre sus autores más representativos.

⁹ Justamente éste será uno de los argumentos de la propia autora contra aquella crítica que lee sus primeras novelas como una mera derivación del *nouveau roman*: “Entre mis personajes y los objetos que los rodean hay una relación sensual, un intercambio, una interpenetración. No es una mirada impávida la que contempla objetos opacos, que no dan al personaje más que su apariencia externa, geométrica” (Campos en Reyes-Nevares, 1966: 15).

profundizar. Al hacerlo, también se debería tomar en cuenta la “nueva novela” hispanoamericana, que en cierto sentido fue sucesora del *nouveau roman* francés (si bien se desarrolló casi paralelamente a éste y guardando sus propias especificidades), según lo ha señalado en un amplio estudio Leo Pollmann.¹⁰ Tampoco se debe olvidar que tanto el movimiento francés como la nueva novela hispanoamericana tuvieron una marcada influencia también en otros escritores mexicanos de la misma época.

Cuando Julieta Campos llegó a México en 1955 se encontró con un país en relativa estabilidad política, en pleno proceso de modernización y cuyo contexto literario pasaba por una etapa de transición y estaba en eferescente actividad. El alejamiento de los temas rurales, nacionalistas y de contenido social, alejamiento que había comenzado en las décadas anteriores con las corrientes de vanguardia del Estridentismo y el grupo de los Contemporáneos, se vio reforzado a partir de los años cincuenta por la llamada Generación de Medio Siglo, cuyas preocupaciones eran más bien urbanas y cosmopolitas. Como Campos, los autores de dicha generación (la cual toma el nombre de la revista que contribuyó a agruparlos en un principio) nacieron en su mayoría en los años treinta; entre ellos se encuentran Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Huberto Batis, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo. Según el investigador Armando Pereira, varias son las coincidencias que dieron cohesión al grupo; entre las más importantes está el adoptar al inicio, como una especie de poética, *El arco y la lira* de Octavio Paz publicado en 1956. “Compartían, además, una decidida vocación crítica [...]. Compartían, en fin, lecturas, intereses, anhelos y una misma voluntad de decir libremente fuera de los cauces convencionales y ajenos a las normas de la cultura establecida” (Pereira, 1997: 28-29). Asimis-

¹⁰ En su análisis comparativo entre el *nouveau roman* francés y la nueva novela hispanoamericana Leo Pollman sitúa el desarrollo de dichas corrientes literarias entre 1948 y 1963. A pesar de las distintas condiciones que motivaron el surgimiento de cada uno estos fenómenos, el autor reconoce en ambos, por ejemplo, una cierta simultaneidad en las tres fases de su desarrollo (de apertura, de cierre formal y de síntesis). No obstante, al escribir su investigación (a finales de 1967) intuye que la nueva novela latinoamericana apenas comenzaba a tropezarse con las dificultades que el *nouveau roman* se había encontrado ya hacia 1960 (Pollman, 1971: 98-99).

mo fueron de suma relevancia para la vitalidad del grupo varias instituciones culturales que lo apoyaron, como el Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951, la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM (en auge bajo la dirección de Jaime García Terrés a partir de 1953), varias revistas literarias como la *Revista de la Universidad de México*, *Cuadernos del Viento*, *La Palabra y el Hombre*, *Revista de Bellas Artes* y *Revista Mexicana de Literatura*, así como los suplementos culturales dirigidos por Fernando Benítez: *México en la Cultura* y *La Cultura en México*, de las publicaciones *Novedades y Siempre!*, respectivamente.

Constantemente cerca de los autores de la Generación de Medio Siglo, Julieta Campos no sólo compartió con el grupo muchos intereses estéticos y un estilo narrativo preocupado por la experimentación con la forma y el lenguaje, sino que también, como ellos, practicó asiduamente el oficio de la crítica.¹¹ Por otra parte, como se verá en seguida, estuvo involucrada con la mayoría de las instituciones culturales aludidas. Así, si bien su integración al panorama literario de México no fue inmediata ni fácil, muy pronto se encontró en el centro mismo de la actividad cultural.

Pocos años después de empezar a vivir en México, la autora ya estaba colaborando con ensayos en las revistas y suplementos culturales mencionados. De esta forma, desde muy pronto se dio a conocer por su producción crítica, cuya publicación fue paralela a la de su obra creativa.¹² Cuatro libros reúnen su extenso trabajo como crítica literaria: *La imagen en el espejo* (1965a), recopilación de sus ensayos escritos durante los siete años anterior-

¹¹ De todos los escritores de su generación, con quien más coincidió Julieta Campos fue con Salvador Elizondo, tanto en su biografía como en su ensayística y narrativa, como lo demuestra Luzelena Gutiérrez de Velasco (2004). Cabe señalar que el interés de la autora por Elizondo tuvo nula correspondencia por parte del escritor: "Julieta Campos no recibe la atención de Elizondo, tal vez una ligera mención. El escritor tampoco establece un diálogo ensayístico con su colega del comité editorial. Su mundo literario se encuentra más en Inglaterra y Francia, y en la auto-reflexión sobre sus propios textos y experiencias de escritura" (Gutiérrez de Velasco, 2004: 133). Serán otros los autores que publiquen textos sobre la obra de Campos, entre ellos Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Margo Glantz y Huberto Batis.

¹² Sobre la estrecha relación entre la crítica y la narrativa de Julieta Campos véase Barreto, 2002.

res; *Oficio de leer* (1971), que colecciona su trabajo como reseñista en *La Cultura en México* entre 1968 y 1969; *Función de la novela* (1973), el más teórico de sus escritos, en el que Campos se dedica a estudiar de cerca el género novelístico pero, en un sentido más amplio, también abarca ciertas problemáticas del arte en general; y, por último, *Un heroísmo secreto* (1988a), libro que recoge ensayos publicados entre 1975 y 1982 en *Plural*, *Vuelta* y la *Revista de la Universidad de México*.¹³ Considerada en su conjunto, la larga trayectoria de la escritora cubano-mexicana en el terreno de la crítica la acredita como una lectora ávida, reflexiva y muy consciente de las tendencias teóricas y artísticas de su tiempo. Es constante su inquietud acerca de los problemas esenciales que plantea el arte literario; más específicamente el proceso de escritura, su relación con la realidad y su recepción por parte de los lectores. Las respuestas las busca explorando en la obra y los testimonios de otros autores, aunque también indaga en su propio proceso de creación e, incluso, en los resultados mismos de su escritura.

No obstante, la relación de la autora con el ámbito de las revistas del país no se limita a la colaboración. Junto con otros escritores importantes —entre ellos Gabriel Zaid, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi y Enrique Krauze— fue miembro del consejo editorial de *Vuelta*, fundada y dirigida por Octavio Paz, con quien mantuvo siempre una estrecha amistad. Además, entre 1981 y 1984 fue directora de la *Revista de la Universidad de México*. Muchos escritores de la generación de Campos se dedicaron tanto a la narrativa como a la ensayística literaria. Sin embargo, Fabienne Bradu advierte que entre los años cincuenta y ochenta era poco común que una mujer destacara como crítica en revistas literarias y suplementos culturales mexicanos, como lo hizo Julieta Campos:

Otras novelistas, cuentistas y poetas han sido sus contemporáneas, pero ninguna de ellas asumió el “oficio de leer” con la palmaria constancia de Julieta Campos. En las dos revistas que marcaron la era moderna de la literatura nacio-

¹³ Gran parte de sus casi cien reseñas y ensayos de teoría y crítica literaria —incluyendo algunos que no fueron recopilados anteriormente en los libros de la autora— se reeditó en dos volúmenes titulados *Obras reunidas. Razones y pasiones. Ensayos escogidos* (Campos, 2005-2006).

nal, me refiero a *Plural* y a *Vuelta*, ella era prácticamente la única voz femenina que contrapunteaba el ilustre coro crítico. Y hasta donde yo sé, de 1981 a 1984 fue la primera y única mujer que dirigió una revista de prestigio en el país, como entonces todavía lo era la *Revista de la Universidad de México* (Bradú, 2005: 12).

No se pueden dejar de anotar otras facetas importantes de la participación de la autora en el ámbito cultural mexicano. Julieta Campos tradujo del inglés y del francés cerca de cuarenta libros sobre economía, sociología, historia y psicología para el Fondo de Cultura Económica y la Editorial Siglo XXI; fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (1966-1967); investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (1969-1970); profesora de la ENEP, Acatlán (1976-1982); y directora del PEN Club de México (1978-1982), con Elena Poniatowska como tesorera. Más tarde, en Tabasco, cuando su marido Enrique González Pedrero fue gobernador de este estado al sureste de México, fundó junto con María Alicia Martínez Medrano el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, un proyecto en el cual se montaban obras dramáticas clásicas en escenarios naturales al aire libre, con participación de las comunidades indígenas.

La estancia de la autora en Tabasco en la década de los ochenta significó un cambio radical en su trayectoria profesional. Durante los veinticuatro años que distan entre la publicación de *El miedo de perder a Euridice* y su última novela *La fuerza del destino*, su escritura tomó un rumbo muy diferente, el de la sociología. Su ensayo *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación* (1995a) fue el más difundido de los que escribió entonces.¹⁴

La experiencia de la etapa político-social en la vida de la autora seguramente tuvo un notable influjo en su última novela, en la que por primera vez aparecen explícitamente una dimensión histórica y una postura ante el contexto político, social y cultural de Cuba. Si bien no fue sino hasta mucho

¹⁴ Otros ensayos sociológicos de la autora son *Bajo el signo de Ix Bolon* (1988c), sobre indios Chontales; *El lujo del sol* (1988d), sobre arte popular en Tabasco; y *Tabasco: un jaguar despertado. Alternativas para la pobreza* (1996). Campos escribió también en esa época *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas* (1982).

tiempo después, en 1997, cuando Campos retomó la escritura ficticia al redactar *La fuerza del destino*, el proyecto, a decir suyo, comenzó a tomar forma quince años atrás. En la novela en cuestión la autora se aleja significativamente de su estilo anterior. Aunque el texto no deja de tener elementos experimentales, como sus primeras setenta páginas, los cambios frecuentes y sorprendidos de la voz narrativa o la fragmentación de la historia en múltiples historias, tiene un argumento claro y respeta, en su mayor parte, la lógica temporal y espacial. Su diseño sigue el de una larga genealogía en la que se involucran ampliamente la historia de Cuba y también, hacia el final, ciertos elementos autobiográficos. Es verdad que la novela comparte en mayor o menor grado algunas características de la llamada “nueva novela histórica hispanoamericana” señaladas por Seymour Menton;¹⁵ me refiero a la ficcionalización de personajes históricos, la intertextualidad, la metaficción, la heteroglosia y la dialogicidad (Menton, 1993: 42-44).¹⁶ Sin embargo, señala Rafael Rojas, “por su largo aliento y su densidad histórica”, *La fuerza del destino* se inscribe, más que en esta modalidad genérica, o en la nueva ola de novela histórica cubana escrita dentro y fuera de la isla a partir de los años noventa y la crisis económica en la que se ve envuelta Cuba, en otra vertiente de la tradición: la de los “proyectos de narración integradora del tiempo cubano” (Rojas, 2004: 290).¹⁷

No obstante las nombradas diferencias entre las novelas de Campos, éstas presentan ciertas constantes que le dan cohesión a toda su obra y en las que reside, en gran parte, su originalidad. Una de ellas, la que tiene un mayor interés para esta investigación, reitero, es la preocupación permanente

¹⁵ No se olvide que, en la segunda mitad del siglo xx, tanto México como Cuba (y Argentina) fueron cuna de algunos de los ejemplos más valiosos de tal tipo de novela.

¹⁶ A pesar de que la lista de novelas históricas al inicio de este estudio sugiere un interés escaso de la literatura cubana por los temas históricos, éstos, por el contrario, han constituido una línea muy importante de la novelística en Cuba tanto del siglo xix como del xx, según lo comprueba Álvarez Conesa (1990-1991).

¹⁷ En opinión de Rojas, *La consagración de la primavera* (1978) de Carpentier, *Los niños se despiden* (1968) de Pablo Armando Fernández y *Vista del amanecer en el trópico* (1974) de Guillermo Cabrera Infante son algunos de aquellos proyectos con los que se puede emparentar *La fuerza del destino* (Rojas, 2004).

por la figura de la isla y la compleja reflexión que su narrativa propone en torno a ella. Las diferentes miradas con las que las novelas de Julieta Campos exploran la isla —ya sea con un lente de acercamiento que permita percibir sus más mínimos e íntimos detalles (*Muerte por agua*) o viéndola desde lejos en el horizonte del mar (*Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*); ya sea examinando en movimiento sus cualidades universales (*El miedo de perder a Eurídice*) o deteniéndose para adentrarse en la manifestación de un contexto históricossocial determinado (*La fuerza del destino*)— las diferentes miradas, decía, se complementan entre sí, otorgándole un valor singular al conjunto de su obra.

En la última etapa de su vida, Julieta Campos estuvo todavía bastante ligada al ámbito político, al fungir como Secretaria de Turismo del Distrito Federal, durante la administración de Andrés Manuel López Obrador como Jefe de Gobierno de esa misma entidad (2000-2006). Pero no por ello se alejó de la escritura creativa, pues también en esta etapa final preparó el manuscrito de su último libro, *Cuadernos de viaje*, publicado póstumamente por la editorial Alfaguara (2008). Tras una larga lucha contra el cáncer en los pulmones que padecía, la autora falleció el 5 de septiembre de 2007 en la ciudad de México, a la edad de setenta y cinco años. Los varios homenajes que desde entonces se le han hecho, como la publicación de los libros *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos* (González Pedrero, 2008) y *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice* (Gutiérrez de Velasco, 2010a), o bien, aquel otro homenaje más reciente que se organizó en mayo de 2012 en el Palacio de Bellas Artes, en vísperas del que hubiera sido su cumpleaños número ochenta, dan testimonio de la profunda huella que dejó esta escritora insular (en tantos sentidos), en el ámbito cultural mexicano y en el campo de las letras hispanoamericanas.

2. LA ISLA IMAGINADA

Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano
y el golfo: ahí está.

GUILLERMO CABRERA INFANTE, *Vista del amanecer en el trópico*

En los ensayos y testimonios de Julieta Campos sobresalen determinados temas que fueron de interés principal para la autora y sobre los que reflexionó a conciencia a lo largo de las diferentes etapas de su producción literaria. Algunos de ellos son la relación entre el arte y la realidad; la función de la escritura como medio privilegiado para darle un sentido al mundo; y el complejo proceso simbiótico (o de mutua asociación) entre la lectura, la escritura y la reescritura. La perspectiva de la autora sobre tales temas y problemáticas aporta claves de interpretación fundamentales para comprender mejor su narrativa, la cual, en cierto sentido, también gira alrededor de esas mismas cuestiones.¹ Por ello, en este capítulo rastreo las ideas de Julieta Campos al respecto; pero además, procuro dilucidar la naturaleza de su vinculación con la noción de isla.

¹ Como ya lo ha señalado la crítica, la ensayística de la autora está íntimamente relacionada con su narrativa. “Una lectura de los ensayos de Campos a la par de su literatura muestra que sus ideas principales acerca de la escritura también resultan ser los temas fundamentales de sus narraciones, las mayores preocupaciones teóricas de sus narradores y las estructuras que dan forma a sus textos” (Barreto, 2002: 16; en el original: “A reading of Campos’s essays alongside her literature indicates that her main ideas about writing also happen to be the primary themes of her narratives, the major theoretical concerns of her narrators, and the structures that shape her texts”).

Los apartados en los que se divide este capítulo corresponden a cuatro conceptos básicos en torno a los cuales organizo las ideas de la autora: la representación, el espacio, la intertextualidad y la utopía. Sus respectivos títulos están compuestos por citas de la novela *El miedo de perder a Eurídice*, específicamente, del diario de viaje que en ella escribe Monsieur N. Se trata de cuatro definiciones de la isla propuestas por la autora a través de su personaje. Ellas sintetizan los cuatro caminos de reflexión que sigue esta investigación. Cabe aclarar que el orden elegido al presentarlos simplemente busca la claridad en la exposición, y no responde a un criterio jerárquico, pues no se puede encontrar entre estos conceptos ninguna relación de subordinación, sino más bien de yuxtaposición o quizá incluso de superposición.

En el primer apartado, “Representación de la isla: «embriagadora improbabilidad de la ficción»”, identifiqué las ideas más importantes de Julieta Campos acerca de la representación, su postura ante la antigua discusión sobre la relación entre el arte y la realidad, y su concepción de la función del lenguaje literario. Al mismo tiempo, situé sus ideas en el contexto teórico en el que se generaron y, finalmente, señalé otras tendencias narrativas con las que sus novelas se emparentan, en cuanto a que llevan a la práctica puntos de vista semejantes sobre esta misma problemática. El concepto de representación sigue siendo central en el segundo apartado, “Cartografías de la isla: «espacio imaginario del discurso»”, ya que en él se definen los principales sentidos que Julieta Campos le atribuye a la isla, y uno de ellos es justamente el de la isla como metáfora de la representación misma. Sin embargo, la perspectiva que rige aquí no es tanto la de la estética o la teoría narrativa, sino la del espacio.

Tanto los modos en que la autora interpreta la noción de isla, como también las diferentes formas que la isla va adoptando en su narrativa, están relacionados con una serie de textos y voces que también han hablado previamente de la isla. En efecto, *El miedo de perder a Eurídice* y *La fuerza del destino* se construyen con base en una multiplicidad de referencias intertextuales sobre la isla, ya sea que éstas respondan a determinados modelos y contextos culturales o históricos, o bien que provengan de otras manifestaciones artísticas propiamente dichas. En consecuencia, el concepto de intertextualidad resulta una

herramienta de sumo provecho para el análisis de esta narrativa. Por ello, en el apartado “Archipiélagos intertextuales: «todos los textos son islas»” se exponen primero las ideas que expresó la autora sobre las relaciones dinámicas entre el texto, el autor, el lector y la crítica, para después ubicarlas en el debate teórico que se ha dado alrededor de la intertextualidad; en seguida se aclara en qué sentido se entiende aquí el término y cuáles planteamientos teóricos se van a tomar en cuenta al utilizarlo en el análisis de los textos.

Sin embargo, entre todas las representaciones de la isla que entran en juego tanto en la ensayística como en la narrativa de la autora, hay una que es predominante: el de la isla como utopía. En el último apartado de este capítulo, “El sueño de la isla: «luminosa utopía»”, procuro dilucidar desde qué perspectiva la autora utiliza el concepto de utopía, cómo (bajo la influencia de una larga tradición en la cultura occidental) relaciona la utopía con la isla, y, finalmente, por qué esta manera específica de concebir la isla tiene una repercusión tan fuerte en sus novelas.

2.1 REPRESENTACIÓN DE LA ISLA: “EMBRIAGADORA IMPROBABILIDAD DE LA FICCIÓN”

Al igual que en sus narraciones, el tema de la representación² en el arte ocupa un lugar central en los trabajos de crítica y teoría literaria de Julieta Campos,

² W. J. T. Mitchell (1990) propone entender la estructura general de la representación —ya sea ésta semiótica, estética o política— por medio de una relación triangular: la representación siempre es *de* algo o alguien (objeto representado), *por* algo o alguien (medio de representación) y *para* alguien (receptor). A este esquema añade una cuarta dimensión, la de quien representa (autor). Según Mitchell, toda representación está regida por un “sistema” o “código”, es decir, un conjunto de reglas para combinar y descifrar los signos representacionales (por ejemplo, el lenguaje); y en cada representación se puede distinguir la “manera” particular en que este código ha sido empleado (algunas de estas maneras se institucionalizan en estilos o géneros). Ambos aspectos son convenciones sociales. Además, aclara siguiendo a Charles Sanders Peirce, los semióticos distinguen tres tipos de relaciones representacionales: la *icónica*, a partir de la semejanza (mímesis o imitación); la *simbólica*, por estipulación arbitraria (símbolo o alegoría); y la *indicial*, por causa y efecto (el caso de una huella, por

como lo deja adivinar el título de su primer libro ensayístico, *La imagen en el espejo* (1965a). Ya las primeras líneas que introducen esta obra manifiestan la postura que adopta la escritora ante el problema de la relación entre el arte y la realidad: “No es verdad que el arte sea únicamente un espejo del mundo. El arte es un espejo y hay una imagen. Pero esa imagen, por un proceso de transfiguración que no conocen las demás expresiones de la realidad, no es una representación idéntica ni una reproducción absolutamente fiel. Esa imagen del mundo que crea el arte es más bien otro mundo, un mundo que empieza a existir con su propia vigencia y su propia libertad” (Campos, 1965a: 5). La misma perspectiva seguirá presente en sus ensayos posteriores, especialmente en *Función de la novela* (1973), donde la autora insiste en el carácter autónomo de ese otro universo paralelo creado por el arte y subraya además su facultad para producir la ilusión de desplazar el mundo real, de existir incluso con mayor fuerza e intensidad que éste. “El mundo de la novela no sólo no imita la realidad sino que, en cierta medida, la sustituye” (Campos, 1973: 30).³ Según la autora, al convertirse en arte, la realidad pasa por un proceso de transformación que la vuelve expresiva y significativa. “La realidad carece de diseño. Es la conciencia del hombre la que traza los diseños, la que vuelve expresiva la realidad. Objetivación de la conciencia, el arte vuelve a crear al mundo y el mundo existe para el hombre como algo lleno de significación gracias a los indicios, los signos que el arte pone a su alcance” (Campos, 1973: 14).

ejemplo). Según Niels Werber (2002), si bien el término *representación* se emplea con alta frecuencia en el discurso sobre el arte, éste no puede considerarse uno de los conceptos básicos de la Estética, ya que no ha sido objeto de una reflexión continua a lo largo de la historia, ni tampoco se ha procurado precisar su definición, como sí ha ocurrido, por ejemplo, con el concepto de *mimesis*. Sólo a partir de la filosofía y la historia del arte del siglo xx, y más todavía bajo la mirada postestructuralista, postmoderna y deconstructivista del arte y la literatura, el significado del término se vuelve relativamente estable, si bien, irónicamente, bajo el supuesto de un fin o por lo menos una crisis de la representación.

³ En sus ensayos Julieta Campos tiende a equiparar el concepto de *novela* con los de *arte* y *literatura*, usándolos indistintamente cuando hace aseveraciones generales, como la que aparece en esta cita. Otras veces, en cambio, respeta el significado específico del término *novela* como género literario.

No es difícil reconocer en las ideas de Campos el espíritu de su época, para el cual el principio aristotélico de la *mimesis* o imitación de la realidad como finalidad del arte había sido superado en múltiples sentidos.⁴ Desde el siglo XVIII las teorías estéticas y filosóficas del romanticismo inglés y alemán transformaron radicalmente esta forma de concebir la representación estética, al sustituir la noción de la *imitación* por la del *genio creador*.⁵ Es posible encontrar ciertos ecos del pensamiento romántico en los ensayos de Julieta Campos. La autora se refiere con frecuencia, por ejemplo, a cómo el artista, por medio de un proceso espontáneo del cual casi no es consciente ni puede controlar, *ilumina* la realidad, expresa *algo más* que la realidad.⁶ Pero a pesar de las posibles coincidencias, no se debe olvidar que la propia autora señala al inicio de *Función de la novela* que la metáfora del artista como efluvio de luz tiene un origen mucho más antiguo, ni tampoco que es justamente este origen mítico el que más le interesa (así lo evidencia su novela *El miedo de perder a Eurídice*):

La noción romántica del artista, a la vez vehículo de una lucidez divina y poseído por una naturaleza fáustica que acaba por consumirlo en la consecución de un destino fatal, no es sino la cristalización de un mito, el del artis-

⁴ Como se sabe, el concepto de *mimesis* que Aristóteles propone en su *Poética* —el cual no sólo incluye la recreación de lo existente, sino también la posibilidad de transformar las cualidades y las acciones individuales en algo bello y universal, siguiendo los principios de verosimilitud y necesidad— tuvo una influencia determinante en el desarrollo de la historia del arte occidental (véase Metscher y Holz, 2002).

⁵ Las teorías expresivas de los románticos, aclara M. H. Abrams, definen la poesía como “el desborde, exteriorización o proyección del pensamiento y sentimientos del poeta; o dicho de otro modo (en la principal de las variantes de esa formulación) la poesía es definida por referencia al proceso imaginativo que modifica y sintetiza las imágenes, pensamientos y sentimientos del poeta” (Abrams, 1962: 38).

⁶ En opinión de Reina Barreto, aunque Julieta Campos no emplee como tal la metáfora de la lámpara, la cual fue tan representativa del romanticismo en opinión de Abrams, la recurrencia en sus ensayos de esta idea de que el arte ilumina la realidad, y de otras ideas como la del poder del artista (concebido como descubridor, inventor, mago o alquimista) para transformar la realidad gracias a su intensa sensibilidad y su particular receptividad, la acerca a los lineamientos de dicha corriente estética (véase Barreto, 2002: 23-25).

ta-héroe, que nació en Grecia. De la tradición hebrea nos viene la atribución a la palabra, al Verbo, de una facultad taumatúrgica: hacer la luz en medio del caos. A Orfeo le es dado introducir esa claridad en el reino de las tinieblas, pero la grandeza desmesurada de su misión lo conduce a un trágico término (Campos, 1973: 9).

Por otra parte, resulta claro que la argumentación de Campos no se fundamenta en la defensa romántica del genio artístico, su estado de ánimo y sus emociones, sino que se basa más bien en la idea de una composición deliberada, o en otras palabras, un proceso de estructuración. La forma de la novela, dice la escritora, “es susceptible de ser percibida, manifestándose como una cohesión que dirige, en determinado sentido, a todos los elementos que la componen” (Campos, 1973: 72). De hecho, es precisamente este ordenamiento de la realidad el que la ilumina: “Se trata de explorar, a través de la búsqueda de una estructura, un mundo que antes de la aparición de esa estructura no rinde significados ni desprende luz alguna” (Campos, 1973: 69). Aún más, si Campos le concede al arte un inmenso poder, al sostener que sólo él es capaz de revelar los sentidos de la realidad, no alude a una facultad casi divina o sobrenatural del artista, sino más bien se refiere a la única respuesta posible que puede encontrar la conciencia desgarrada característica de la modernidad: sólo a través del arte es posible colmar los vacíos de la realidad e incluso “conjurar la amenaza constante del deterioro, del acabamiento y de la muerte” (Campos, 1973: 147). En esencia, es ésta la función de la novela según el argumento de sus ensayos de mediados de los años setenta. En este sentido, su posición en el panorama de la crítica y la teoría de la literatura, más que asemejarse a las teorías románticas, se acerca a las propuestas posteriores del estructuralismo, las cuales se estaban gestando y difundiendo justamente en los años en los que ella escribía los ensayos aludidos.⁷

⁷ Al respecto, no deja de ser interesante el hecho de que unos años antes de publicar *Función de la novela*, Campos colaboró en la traducción al español del libro *Problemas del estructuralismo* (1967), una colección de ensayos de varios autores franceses, entre ellos Pierre Bourdieu, Algirdas Julien Greimas y Jean Pouillon. Igualmente relevante resulta su reseña de

Las repetidas alusiones a la novela europea del siglo XIX que hace Julieta Campos en sus reflexiones sobre la literatura le sirven de apoyo para explicar que los contornos estables y bien definidos del género —contornos afianzados paralelamente a la formación de la burguesía— comenzaron a ser insuficientes, conforme se acercaba el cambio de siglo, para hablar de un mundo desprovisto de asideros, incierto y desintegrado. Como se sabe, la novela “tradicional” retomó como paradigma literario el principio estético del realismo que deriva de la mimesis, no siguiendo el modelo clásico, sino interpretando el concepto de la imitación de una forma distinta.⁸ A muy grandes rasgos, una de las diferencias más relevantes al respecto consiste en que si antes el objeto de la imitación eran los hechos del mundo *tal como hubieran podido ser*, a partir del siglo XVIII se pretende, en cambio, imitar el mundo empírico, es decir, los hechos *tal como efectivamente sucedieron o suceden*.⁹ En las

las entrevistas que George Charbonnier le hace a Claude Lévi-Strauss (Campos, 1968b). En ese texto la autora explica con sus palabras la idea de que el arte “supone un descubrimiento y a la vez la adición de algo al mundo de la realidad” y a continuación escribe: “veamos cómo lo dice Lévi-Strauss: «En la medida en que la obra de arte es un signo del objeto, y no una reproducción literal, manifiesta algo que no estaba inmediatamente dado a la percepción que tenemos del objeto, y que es su estructura, porque el carácter particular del lenguaje del arte es que existe siempre una homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante”». Se pueden observar aquí claramente algunas de las similitudes entre los planteamientos del estructuralismo y el discurso de la autora.

⁸ De hecho, para Hans Robert Jauss, “El camino por el que la novela consiguió su propia teoría [...] es un capítulo en la historia de las interpretaciones que experimentó el principio de la imitación entre el clasicismo y la modernidad” (Jauss, 1964: 157; en el original: “Der Weg, auf dem der Roman zu einer eigene Theorie gelangte [...] ist ein Kapitel in der Geschichte der Auslegungen, die das Nachahmungsprinzip zwischen Klassik und Moderne erfuh”).

⁹ Una de las consecuencias que tuvo esta nueva perspectiva en el siglo XIX fue que se estrechó la relación entre los géneros historia y novela. Sobre el caso de la literatura inglesa, por ejemplo, Iser señala: “La novela inglesa de la temprana Ilustración basó sus exigencias de veracidad en la afirmación de que la narración presentaba una reproducción fiable de las propias experiencias. Lo que Robinson Crusoe siempre dijo de la serie de extraños acontecimientos que se sucedieron como aventurada consecuencia de su vida: son *todos históricos y verdaderos de hecho*” (Iser, 1964: 135; en el original: “Der englische Roman der Frühaufklärung gründet seinen Wahrheitsanspruch auf die Behauptung, dass die Erzählung eine verlässliche Wiedergabe des Selbsterlebten darstelle. Was immer Robinson Crusoe von den

reflexiones programáticas que acompañaron el proceso de consolidación del género se retomó la metáfora del espejo (a la cual se refiere constantemente Julieta Campos) para indicar la fidelidad que un tipo determinado de novela mantenía con respecto a la verdad.¹⁰ No obstante, hacia mediados del siglo XIX la imitación artística deja de pensarse como un reflejo puro o directo. Flaubert, por ejemplo, introduce su principio de la “falsedad de la perspectiva” y —en drástica oposición al concepto de verdad de la escuela realista— afirma que lo único verdadero es la manera en que nosotros percibimos los objetos (Jauss, 1964: 176). Al problematizar la representación, pone de relieve que ésta implica un punto de vista y un proceso de selección, por lo que no es posible lograr una reproducción “objetiva” de la realidad. En este mismo sentido, Julieta Campos afirma muchos años más tarde: “El artista sería un espejo que refleja al mundo, pero una vez que lo ha interiorizado y que devuelve un mundo a su imagen: la obra no ilustra sino que representa” (Campos, 1973: 29); o en otras palabras: “Lo que la obra dice no es el mundo sino los reflejos —deformados o enriquecidos— que proyecta la imaginación del creador, que multiplica el mundo en infinitos espejos” (Campos en Polidori, 1987: 8). Así, según esta línea de pensamiento, la obra debe convencer por su coherencia interna, no por su fidelidad referencial.

Sin embargo, no fue sino hasta las primeras décadas del siglo pasado cuando la imposibilidad de reflejar fielmente la realidad a través del lenguaje

sonderbaren Ereignissen berichtet, die sich zur abenteuerlichen Folge seines Lebens aneinanderreihen: sie sind *all historical and true in fact*”). Este punto de partida sienta las bases para la novela histórica, cuya vertiente inglesa tuvo un éxito paradigmático.

¹⁰ Aunque no fue el único, el ejemplo más conocido de este uso de la metáfora es el de Stendhal, quien en *Rouge y Negro* escribe: “una novela es un espejo que se pasea a través de un largo camino. Ora refleja a vuestros ojos el azul de los cielos, ora el fango de los charcos del camino” (1988: 937; en el original: “un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route”, *Le Rouge et le Noir*, segunda parte, capítulo XIX). Evidentemente, las opiniones sobre cómo era posible lograr dicha fidelidad variaron de un autor a otro: ya sea imitando los pequeños detalles verdaderos de la vida cotidiana (Diderot), la experiencia humana (Fielding), los hechos de los que se ha sido testigo (Scott), la totalidad de la vida y sus contrastes (Victor Hugo), o la cara del mundo que se presenta ante nuestra percepción (Stendhal), por nombrar sólo algunos ejemplos (véase Jauss, 1964; Metscher y Holz, 2002).

se evidenció de forma radical, a partir de una serie de desarrollos en el pensamiento occidental que ahora se conocen con el nombre general de *giro lingüístico*. Fundado en gran parte en los trabajos de Ferdinand de Saussure e impulsado más tarde por el formalismo y sobre todo por el estructuralismo, el giro lingüístico significó un creciente escepticismo ante el lenguaje: éste se dejó de concebir como un medio transparente entre el sujeto y la realidad, capaz de comunicar cabalmente los procesos del pensamiento; por el contrario, el lenguaje se definió desde entonces como un sistema de signos constituido a partir de semejanzas y diferencias, como una entidad independiente, con sus propios límites y condicionamientos, los cuales determinan tanto el pensamiento como la realidad. Si nuestro conocimiento de la realidad se estructura a través del lenguaje (todo análisis de la realidad pasa por el filtro del lenguaje), no existe, en consecuencia, una realidad más allá de él, o por lo menos ella nos es inaccesible. Siguiendo este razonamiento, la realidad misma también se puede concebir, al igual que el lenguaje, como un sistema de signos: “Si entendemos como texto una trama de signos que tiende a comunicar uno o múltiples mensajes, todo lo que nos rodea participa de esa naturaleza textual”, explica Julieta Campos misma en uno de sus ensayos de 1979 (Campos, 1988a: 105). Por todo lo anterior, el giro lingüístico supuso un fundamental y

estricto alejamiento del positivismo, que hasta bien entrados los años sesenta volvía al conocimiento de la realidad por medio de datos cuantificables. Por el contrario, el giro lingüístico parte del supuesto de que no es posible tener acceso a una realidad “auténtica”. Con el lenguaje no se describe ninguna realidad independiente, detrás de éste. En lugar de ser un instrumento para la descripción de la realidad, el lenguaje es más bien un instrumento para la constitución de la realidad [...] *Linguistic turn* significa: comprensión del constructivismo (fundado en el lenguaje) de la realidad (Bachmann-Medick, 2006: 35-36).¹¹

¹¹ En el original: “Grundlegend ist seine strikte Abkehr von Positivismus, der bis in die 1960er Jahre hinein Wirklichkeitserkenntnis auf quantifizierbare Daten zurückgeführt hat. Im Gegensatz dazu geht er davon aus, dass kein Zugang zu einer «authentischen» Wirklichkeit möglich ist. Mit Sprache werde keine von ihr unabhängige, darunter liegende Wirk-

Este gran salto en la comprensión de la relación entre el lenguaje y el mundo real trajo consigo un importante cambio en el enfoque con el cual se estudiaba dicha relación en el arte: en lugar de atender primordialmente al grado de semejanza con el objeto representado, se enfatizó, en cambio, el medio mismo de la representación (en el caso de la literatura: el lenguaje). Una de las definiciones de la “poeticidad” que formuló en Praga Roman Jakobson ejemplifica claramente ese traslado del lenguaje al primer plano: “¿Pero cómo se manifiesta la poeticidad? En que la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión emotiva. En que las palabras y su sintaxis, su significación y su forma externa e interna no son meros índices indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor” (Jakobson, 1973: 124).¹² Se puede suponer, entonces, que cuando Julieta Campos subraya en una de las conclusiones principales de *Función de la novela* que “la novela es la *construcción* de una realidad hecha exclusivamente de palabras” (Campos, 1973: 149; yo subrayo), está respondiendo de manera congruente a las reflexiones sobre el lenguaje que impregnaban el aire de su tiempo.

Ahora bien, el cambio observado en el campo de la teoría también se experimentó de forma decisiva en las manifestaciones literarias. La reflexión crítica sobre los alcances y los problemas del lenguaje se vuelve consustancial a la escritura creativa, o más exactamente, a aquella escritura creativa que se caracteriza por un esfuerzo sostenido por liberar a la palabra literaria de su función instrumental, “al servicio de una ideología triunfante” (Bar-

lichkeit beschrieben. Statt eines Instruments zur Beschreibung von Wirklichkeit sei Sprache vielmehr ein Instrument zur Konstitution von Wirklichkeit [...] *Linguistic turn* bedeutet: Einsicht in den (sprachbegründeten) Konstruktivismus von Realität”.

¹² En el original: “Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l’objet nommé ni comme explosion d’émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur”. Décadas más tarde Michel Foucault afirmaría que en el umbral de la época moderna: “Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. [...] Las palabras y las cosas van a separarse. [...] El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice” (Foucault, 1968: 50).

thes, 2000: 79). Así lo explica Roland Barthes al comenzar a estudiar, en el contexto francés, lo que él llama “la historia de los Signos de la Literatura”:

la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, [...] en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era; y [...] por el contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en *una problemática del lenguaje* (Barthes, 2000: 12-13; yo subrayo).

La consiguiente y deliberada afirmación de la función creadora del lenguaje y la puesta en tela de juicio de los esquemas establecidos por los géneros y las prácticas de lectura, incluido el hecho mismo de narrar, no fueron en absoluto exclusivas de la tradición francesa. Sin embargo, de entre la pluralidad de búsquedas y escrituras novelísticas modernas, como ya se ha visto, fue un movimiento literario francés que surgió en los años cuarenta y los cincuenta del siglo pasado el que tuvo una de las mayores influencias en la obra de Julieta Campos: el *nouveau roman*.

Inscrita ya en la “era del recelo”, en la que el lector deja de creer en lo que la imaginación del autor le propone (Sarraute, 1967: 50), esta nueva forma de escritura se distingue, entre otras razones, por su minuciosa descripción de los objetos “como puramente exteriores y superficiales”, por medio de un “adjetivo óptico [...] que se limita a medir, a situar, a delimitar, a definir” (Robbe-Grillet, 1965: 69, 31). Los objetos —precisa Robbe-Grillet en sus ensayos— ya no importan por su significado ni por su relación con el hombre sino por su sola presencia: “El mundo no es significativo ni absurdo. *Es, sencillamente*” (Robbe-Grillet, 1965: 25). Cabe señalar que el *nouveau roman* no pretende, como muchos lo creyeron, alcanzar una forma “pura” de objetividad. El mismo autor afirma que: “La objetividad en el sentido corriente del término —impersonalidad total de la vista—

es, a todas luces, una quimera”, y agrega: “Pero la *libertad* por lo menos sí debería ser posible, y tampoco lo es. A cada instante, retazos de cultura (psicología, moral, metafísica, etc.), vienen a añadirse a las cosas, confiriéndoles un aspecto menos extraño, más comprensible, más tranquilizador” (Robbe-Grillet, 1965: 24). Por el contrario, lo que aproxima entre sí a la diversidad de propuestas de escritura que se reúnen bajo el nombre de *nouveau roman* es el hecho de que, más que hacer creer en una realidad determinada, intentan reflejar la complejidad de esa realidad: “Lo *verdadero*, lo *falso* y el *hacer creer* se han convertido en mayor o menor medida en el tema de toda obra moderna; en vez de pretender ser un trozo de realidad, ésta se desarrolla como reflexión sobre la realidad (o sobre *la poca realidad*, si se prefiere)” (Robbe-Grillet, 1965: 168).¹³

Más allá de las coincidencias que hay entre algunas características formales de la narrativa del *nouveau roman* y las primeras novelas de Julieta Campos, la autora se acerca a los escritores de este movimiento esencialmente porque ella también se muestra atenta “a la multiplicidad, a la complejidad y a la conexión de los fenómenos de la realidad” (Bloch, 1967: 31), y medita además sobre las posibilidades del arte para expresar tal complejidad. Ello se puede observar no sólo en sus ensayos sino también en sus novelas. Al igual que muchos de los autores del *nouveau roman*, Julieta Campos introduce en sus narraciones un alto contenido de metaficción: sus novelas se cuestionan a sí mismas en la medida en que se construyen y, en ese sentido, son un reflejo del proceso de escritura. Por ello, la constante autorreferencialidad de sus narraciones se puede traducir como la representación del acto mismo de representar.¹⁴

¹³ Varios años antes Michel Butor hablaba ya de la novela como un espacio ideal para reflexionar sobre la realidad: “Mientras que el relato verídico tiene siempre el apoyo y recurso de la evidencia exterior, la novela debe bastar para suscitar aquello de que nos habla. He aquí por qué es el terreno fenomenológico por excelencia, el lugar por excelencia para estudiar de qué manera la realidad se nos aparece o puede aparecérsenos” (Butor, 1967: 9).

¹⁴ Así explica la propia autora el fenómeno de la metaficción, el cual constituye uno de los intereses principales de su ensayos: “Cuando el artista se mira en el acto de crear y se introduce en el espacio de la obra mirándose en el acto de crear está proponiendo al espectador, o al lector, que entre al juego laberíntico de especularidades. La obra, que puede formu-

No se debe olvidar, sin embargo, que la primera narrativa de Julieta Campos también está marcada por la influencia de los escritores hispanoamericanos (Cortázar, Lezama Lima y Cabrera Infante entre muchos otros, incluyendo a varios autores mexicanos de la Generación de Medio Siglo), quienes por esos mismos años estaban escribiendo otra “nueva novela”, inscrita en la corriente de la “novela del lenguaje”, como la llamó Emir Rodríguez Monegal.

El lenguaje, pues, pasa a primer plano para definir el sistema de cada libro. No se trata ya, como se creyó en la época modernista, de la preeminencia del lenguaje como decoración, el lenguaje como adorno, el lenguaje como medio para un fin que le era (al fin y al cabo) ajeno. Aquí la decoración es inseparable de lo decorado, no hay sino adorno, el medio es el mensaje. De ahí que las habituales distinciones entre la superficie y la profundidad de determinada escritura, la discusión de los significados como algo ajeno a la estructura verbal misma, toda la polémica sobre el “compromiso”, adquieren una distinta significación. No hay otra profundidad que la superficie, no hay significados sino significaciones, no hay otro compromiso que el de la escritura misma (Rodríguez Monegal, 1972: 11).

En las numerosas reseñas que escribió, Julieta Campos siempre manifestó su admiración ante la escritura cuyo manejo de la palabra lograra crear un mundo autosuficiente, un universo literario genuino.¹⁵ Sus novelas permiten comprobar que también su propia escritura tiene muy presente este objetivo. Por otra parte, la postura de la autora en el debate que tiempo atrás había desatado Jean-Paul Sartre sobre la responsabilidad del escritor con respecto a su contexto histórico y social fue clara. El único compromiso que debe guardar la literatura, afirma, es un compromiso silencioso con la liber-

larse como otras metáforas o encerrar varias en su interior, como las cajas chinas, se vuelve entonces, además, una metáfora del arte mismo: se refleja en un espejo que la refleja” (Campos en Polidori, 1987: 8).

¹⁵ Véase, por ejemplo, su reseña a *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas en Campos, 1971: 152-154.

tad del movimiento del alma que la origina y no con nada exterior a ésta. “No es el contenido ideológico lo que hace de toda literatura, sin excepción, un discurso de protesta. Ninguna obra auténtica es la celebración de un orden sino el ofrecimiento de algo que la realidad no da, la satisfacción de una promesa que sólo es formulable en el espacio de lo imaginario: su condición única es la libertad. Por eso sólo con la libertad puede comprometerse legítimamente el escritor” (Campos, 1988a: 121-122). No obstante, esto no significa necesariamente un alejamiento absoluto del mundo real. Al respecto, es pertinente recordar la diferencia que señala Mario Vargas Llosa entre la “novela primitiva” o costumbrista, que comienza a producirse desde finales del siglo XIX, y la “novela de creación”, cuyas primeras manifestaciones datan de los años cincuenta. La novelas de creación, dice Vargas Llosa, en lugar de servir a la realidad, se sirven ahora de ella. “Ya no se esfuerzan por expresar «una» realidad, sino visiones y obsesiones personales: «su» realidad. Pero los mundos que crean sus ficciones, y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles, representaciones (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina. [...] las palabras han sido manipuladas, organizadas de tal modo que ya no aluden a otra realidad que a la que ellas mismas van creando en el curso avasallador del relato” (Vargas Llosa, 1969: 31). Si la obra es en sí misma su propia realidad, existe, por lo tanto, cierta simultaneidad entre la creación de la novela y el conocimiento del mundo que ésta proporciona: el mundo se va revelando únicamente conforme la novela se crea. Para Julieta Campos, “Sólo en este sentido puede decirse que el arte es una forma de conocimiento: el artista conoce al descubrir un mundo de relaciones nuevas entre las cosas, pero su conocimiento no es previo a la obra, es la obra misma” (Campos, 1965a: 81).¹⁶

¹⁶ En diversas ocasiones la autora señala que intentar cambiar la realidad por medio del arte es una postura idealista, difícilmente realizable. “Nadie comparte ya [aseguraba en 1973] la ilusión de que la realidad sea susceptible de modificarse a través de la imagen del arte: la realidad sólo se transforma con métodos reales y la novela, que crea un mundo paralelo al real, puede aspirar cuando más a modificar, en las conciencias, la imagen de ese mundo” (Campos, 1973: 45). Para Campos, la política y la literatura implican dos operaciones tan distintas —una práctica y otra imaginativa— que si bien no son excluyentes (un escritor

Toda esta serie de cambios, aquí sólo descritos de forma sucinta, provocó que la oposición entre literatura y realidad que animó por tanto tiempo la noción tradicional de la representación literaria se viera desplazada. Sin embargo, ello no dejó de tener repercusiones inesperadas. W. J. T. Mitchell aclara que, no mucho tiempo después, la estructura misma de la representación, como una relación de significación (*as a relation of standing for*), regresó con fuerza al centro de la escena: “La cultura postmoderna se caracteriza comúnmente como una era de la «hiper-representación» [...] y la realidad misma comienza a ser experimentada como una red interminable de representaciones” (Mitchell, 1990: 16).¹⁷ Los avances tecnológicos, la cultura de masas, los medios de información y la publicidad han demostrado que todo se puede reproducir y representar indefinidamente. Pero es necesario aclarar que la proliferación de representaciones no es tanto cuantitativa sino cualitativa. Es decir, con la llamada postmodernidad ocurre un triple fenómeno: 1) no existe una representación única; 2) no existe un único objeto representable; por tanto, 3) la representación se vuelve heteróclita, diversa y no sintetizable. En este sentido, el renovado énfasis postmoderno en la representación no supone en absoluto una vuelta de su función mimética; no se intenta ya representar *el* mundo, dando por hecho su existencia objetiva y anterior a la obra artística, sino que se pone al descubierto cómo la representación en sí misma crea, a partir del lenguaje, un universo propio, una realidad construida.

En un impulso que se puede calificar de postmoderno, Julieta Campos construye la realidad de la isla, el universo literario de su ficción, a través de una red de representaciones de la isla, red que está constituida por alusiones y referencias, por voces, fragmentos, citas de otras obras, literarias y de la cultura occidental en general. No obstante, en sus novelas, no es un espejo el

puede, por supuesto, asumir como individuo posturas políticas), sí resultan independientes entre sí, pues sólo excepcionalmente su ejercicio puede llegar a coincidir sin deterioro de lo literario (véase Campos, 1976).

¹⁷ En el original: “Postmodern culture is often characterized as an era of «hiper-representation» [...] and reality itself begins to be experienced as an endless network of representations”.

que devuelve la imagen de la isla; ésta se reconoce en múltiples espejos que componen un juego infinito de reflejos entrecruzados. Al mismo tiempo que aprovecha “la red interminable de representaciones” de la isla como parte de su materia narrativa, siempre instaurando relaciones entre éstas, la autora subraya, pone en evidencia, cuestiona esta posibilidad en sí misma y sus potenciales consecuencias. Por lo tanto, es viable identificar en sus novelas una intensa tematización y problematización del proceso de representación mismo por medio del cual la isla se convierte, en la obra narrativa, en una producción/construcción del lenguaje, significante y expresiva, en la que entran en juego múltiples convenciones culturales.

2.2 CARTOGRAFÍAS DE LA ISLA: “ESPACIO IMAGINARIO DEL DISCURSO”

Como se ha visto, Julieta Campos afirma en sus ensayos que, por medio del complejo fenómeno de la representación a través del lenguaje, el texto literario crea un mundo paralelo a la realidad, un mundo “con su propia vigencia y su propia libertad” (Campos, 1965a: 5). Así pues, el universo diegético que construyen sus novelas *Muerte por agua*, *El miedo de perder a Eurídice* y *La fuerza del destino* —cada una de una manera particular— es un universo insular. Primero, porque la isla es el espacio imaginario por excelencia en estas tres narraciones; y segundo, porque además hay otros elementos narrativos en sus textos que también se vinculan con la noción de insularidad. Sin embargo, en términos más generales, la isla tiene otro papel central en el discurso de la autora: se utiliza como metáfora de sentido, de orden, de estructura; por lo tanto, la isla para Campos puede leerse también como metáfora de la escritura, según su propia concepción de ésta. En ambos casos, ya sea como espacio imaginario de sus representaciones literarias, o bien como metáfora de la representación misma, la isla presenta una doble naturaleza. Por una parte, constituye un universo completo en sí mismo, autosuficiente; pero por otra, toma dicha forma a partir de su carácter relacional. Apoyándome en recientes reflexiones y concepciones sobre la categoría del espacio aplicadas a la isla y su posible interpretación, a continuación analizo los

principales significados y funciones que puede adoptar la noción de isla para Julieta Campos. Ello servirá como un primer acercamiento general, que sólo se verá confirmado con el análisis minucioso de las múltiples y variadas manifestaciones de la isla y la insularidad en cada una de las tres novelas.

Una manera particular de concebir la isla predominó en la tradición occidental, desde los griegos hasta mucho tiempo más tarde. En opinión del investigador Christian Moser (2005: 408-409), esta concepción se fundamentaba en dos oposiciones jerárquicas. Según la primera de ellas, se veía al continente en una posición central y a la isla, en cambio, se le ubicaba en los márgenes o la periferia; más aún, la isla era considerada como un derivado del continente, como si fuera un pedazo de sus orillas que en algún momento se desprendió y se alejó de él. Se creía que dicho alejamiento condicionaba el hecho de que la isla quedara fuera de la circulación de bienes materiales y culturales que recorría el continente. En consecuencia, mientras que éste parecía ser dinámico y siempre cambiante (por ejemplo, en lo que respectaba a sus fronteras geopolíticas), aquélla, protegida por el agua circundante de toda transformación o influencia externa, se percibía como un territorio fijo y estable, capaz incluso de mantener su estado originario.

En la segunda oposición que menciona Moser, se contrastaban el mar y la tierra. El primero era visto como algo fluido y amorfo, y la tierra se concebía como una entidad fija y con una forma muy bien definida. Esta oposición se remonta a la cosmovisión de la cultura griega arcaica. En aquel tiempo se pensaba que la Tierra era una gran isla claramente delimitada, conformada por los tres continentes hasta entonces conocidos. Se creía también que esta isla se encontraba rodeada en su totalidad por un vasto río, el Océano, un espacio de una extensión ilimitada, que constituía una aterradora, inaccesible y al mismo tiempo fascinante región, dominada por la confusión y el desorden cósmico (véase Romm, 1992: 9-44). Ahora bien, como lo aclara Moser, a pesar de que este contraste entre agua y tierra es válido tanto para el continente como para la isla, pierde fuerza en el caso de la masa continental, pues su inmenso tamaño la vuelve tan inaprensible e inabarcable como el mar. En cambio, el espacio insular, reducido y delimitado, hace mucho más patente la diferencia entre lo fijo y lo dinámico. “En medio del

inconmensurable desierto de agua en el que la mirada se pierde, [la isla] parece poder ofrecerle al ojo un punto de referencia fijo. Rodeada del amenazante, siempre dinámico y cambiante elemento de lo fluido, la isla promete orientación, seguridad y estabilidad. Por lo tanto, ella parece ser la esencia de un lugar claramente definido” (Moser, 2005: 409).¹⁸

Es verdad que muchas otras formas de percibir la isla convivieron con las mencionadas, no sólo en las culturas no occidentalizadas. Como lo han estudiado varios autores —incluido Moser en el artículo citado— y como lo hacen patente múltiples ejemplos literarios, aun en el seno mismo de la tradición occidental se pueden encontrar numerosas concepciones alternativas de la isla: las islas flotantes, maravillosas, escatológicas, o bien las islas consideradas y utilizadas como puntos estratégicos para el control político o la comunicación entre distintas comunidades, por nombrar sólo algunos ejemplos. No obstante, cuanto más se pretendía que las dos oposiciones antes mencionadas reflejaban una realidad espacial dada de antemano por la naturaleza, negando con ello su carácter de construcción cultural, más fuerza fueron cobrando éstas en el pensamiento occidental. Tanto llegaron a arraigarse tales ideas que no ha sido nada fácil, por ejemplo, superar aquella manera de ver las islas como territorios en espera de ser descubiertos, conquistados y colonizados;¹⁹ ni tampoco trascender la idea convencional del supuesto aislamiento histórico y sociocultural de las islas, que las convertía

¹⁸ En el original: “Inmitten der unermesslichen Wasserwüste, in der sich der Blick verliert, scheint sie dem Auge einen festen Anhaltspunkt geben zu können. Umgeben von bedrohlichen, stets bewegten und wandelbaren Element des Flüssigen, verheißt sie Orientierung, Sicherheit und Stabilität. Sie erscheint somit als der Inbegriff eines deutlich markierten Ortes”.

¹⁹ “Como lo comprendieron tanto Bougainville como Shakespeare, las islas parecen ser colonias naturales. Esto no sólo se debe al deseo de poseer lo paradisiaco o utópico, sino porque las islas, a diferencia de los continentes, se ven como propiedad”, afirma Rod Edmond, sintentizando una variante de la concepción de las islas como marginales que por tanto tiempo rigió en la cultura occidental (Edmond y Smith, 2003: 1; en el original: “And as Bougainville and Shakespeare both understood, islands seem to be natural colonies. This is not just because of the desire to possess what is paradisaical or utopian, but because islands, unlike continents, look like property”).

en unidades de análisis ideales a los ojos de algunas ciencias, como la antropología y la arqueología (véase Fitzpatrick, 2004). En términos generales, es posible aseverar que en la percepción que actualmente se tiene en Occidente acerca de las islas todavía prevalecen rasgos de esta forma tradicional de concebirlas. Y esto es válido también para la manera en como Julieta Campos interpreta la isla.

Sin embargo, a pesar de los paralelismos, existe una gran diferencia entre las concepciones de la isla que imperaron en el pasado y las actuales. En las últimas décadas, varias disciplinas le han puesto una mayor atención al concepto del espacio y a las nociones de simultaneidad, contigüidad y relationalidad; esto contrasta con el predominio que antes tenían la categoría del tiempo y los conceptos de historia, evolución, desarrollo y progreso.²⁰ Gracias a ello, se ha comenzado a entender el espacio desde nuevas perspectivas.²¹ Éste ha dejado de percibirse como algo simplemente dado, como una

²⁰ Ya en 1967 Michel Foucault llamaba la atención sobre esta transición: “La gran obsesión del siglo XIX fue, como sabemos, la historia: temas del desarrollo y de la paralización, temas de la crisis y del ciclo, temas de la acumulación del pasado [...] La época actual sería más bien quizá la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y de lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso. Estamos en un momento en el que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se despliega a través del tiempo que como una red que entrelaza puntos y que entrecruza su madeja” (Foucault, 1999: 431).

²¹ Me refiero al cambio de paradigma cultural conocido en los últimos años como *spacial turn*. Según Karl Schlögel, éste fue propiciado por la transformación radical de nuestra experiencia del tiempo y el espacio en el siglo XX, así como por determinadas condiciones políticas, históricas y sociales, entre ellas el proceso de globalización, las nuevas tecnologías de información y, más recientemente, también por las revoluciones espaciales de 1989 y 2001. En otras palabras, tiene como fondo la desestabilización y la anulación de los ordenamientos sociales que durante mucho tiempo permanecieron relativamente estables (Schlögel, 2003: 62-63). Por su parte, Doris Bachmann-Medick subraya además como origen del *spacial turn* el impulso postcolonial que promueve “el reconocimiento de la simultaneidad de distintas culturas y que conduce al re-mapeo crítico de los centros hegemónicos y las periferias marginalizadas de la sociedad mundial en formación” (Bachmann-Medick, 2006: 41; en el original: “die Gleichzeitigkeit verschiedener Kulturen anzuerkennen und auf ein kritisches Re-Mapping der hegemonialen Zentren und marginalisierten Peripherien in der entstehenden Weltgesellschaft hinzusteuern”).

especie de contenedor físico o recipiente natural, pasivo e indiferente.²² Por el contrario, ahora se le considera una producción cultural, históricamente variable. Lo que afirma Gaston Bachelard en su *Poética del espacio* (1957) sintetiza bien este cambio de paradigma: “el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (Bachelard, 1975: 28). Reconociendo una disparidad entre el espacio físico “indiferente” y el espacio vivido “imaginado”, el autor subraya la interacción continua entre ambas instancias: el espacio físico influye activamente en nuestra subjetividad, y viceversa.

En la misma línea de pensamiento, la nueva manera de entender el concepto del espacio ha puesto en evidencia que cualquier sentido que a éste se le atribuya está modelado por la cultura y que, por lo tanto, tal sentido es relativo y depende de la perspectiva y la intención de quien lo instaure. En otras palabras, “El espacio no es nunca neutro. Incripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado” (Aínsa, 2006: 27). Así, a decir de Doris Bachmann-Medick, el concepto del espacio pierde su validez como territorio físico y, en su lugar, gana fuerza como concepto relacional, que acentúa la construcción del espacio por medio de la percepción, la utilización, la apropiación y las relaciones de poder, todas ellas íntimamente ligadas a su representación simbólica (Bachmann-Medick, 2006: 292).

Después de este enorme cambio en los modelos del pensamiento sobre el espacio, difícilmente se podría poner en duda que atributos tales como la marginalidad, el aislamiento, la estabilidad, la homogeneidad y la maleabilidad percibidos en la isla (como ocurría en las concepciones simplistas al principio mencionadas) son resultado, no de determinadas condiciones naturales, sino de representaciones simbólicas en las que entran en juego factores culturales y vivenciales. En opinión del historiador John R. Gillis,

²² Para un panorama bastante completo del desarrollo de las concepciones del espacio más importantes e influyentes desde el punto de vista de la física y la metafísica véase Dünne y Günzel, 2006: 19-43; Gross, 1981-1982.

“Hoy, en una segunda gran era de expansión global, las distinciones geográficas que alguna vez parecieron ser tan firmes se están disolviendo. Recientemente, la noción del continente ha sido desafiada y es posible ver que la idea de la isla es también una construcción, variable tanto en el tiempo así como en cada cultura” (Gillis, 2003: 19).²³

En este sentido, si bien Julieta Campos alude en sus ensayos y en su narrativa a concepciones de la isla que frecuentemente remiten a las dos oposiciones jerárquicas antes descritas (aunque sin limitarse a ellas), la autora es plenamente consciente de que tales sentidos son relativos y dependen en gran medida de su manera personal de entender el mundo, según lo demuestran sus testimonios en entrevistas. Pero no sólo asume que todo sentido que se le atribuya a la isla es una construcción del discurso influida por la cultura, sino que además cuestiona y explota este hecho en su narrativa. Especialmente en sus últimas dos novelas, *El miedo de perder a Eurídice* y *La fuerza del destino*, se pueden encontrar, por ejemplo, múltiples formas diferentes de percibir la isla (ya se trate de la isla en general o bien la isla de Cuba) coexistiendo con la que cada una de sus novelas propone; con ello se acentúa el carácter relativo de cualquier representación que se haga de la isla. No obstante, para la presente investigación resulta de suma importancia identificar cuáles son los sentidos y las funciones principales que la autora le da al espacio insular y qué ordenamientos socioculturales están influyendo en ellos.

En esencia, toda isla surge de una oposición elemental entre la tierra de la que está formada y el agua circundante, que la define. Como se ha visto, este antagonismo intrínseco se reproduce en muchas de las representaciones que se han hecho de la isla, las cuales le dan a sus elementos constitutivos valores contrarios. Así ocurre con los universos narrativos de Julieta Campos. En sus espacios imaginarios, el agua es un símbolo con una presencia dominante; sin embargo, dentro del contexto ficticio que ellos crean, el agua

²³ En el original: “Today, in a second great era of global expansion, what once seemed such firm geographical distinctions are dissolving. The notion of the continent has recently been challenged, and it is possible to see that the idea of the island is also a construction, variable by time as well as by culture”.

no sólo significa aislamiento, sino también anegamiento, deterioro, disolución o bien desintegración. En sus palabras: “El agua licua y liquida, anega y sumerge, devuelve el mundo a sus orígenes, a la indiferenciación inicial” (Campos en Sedeño, 1975: 8). Lo anterior se puede observar claramente en su primera novela, *Muerte por agua*, en la cual la permanente lluvia aísla a los personajes y, al mismo tiempo, “licua todos los contornos de un mundo que se está desvaneciendo, que se está muriendo” (Campos en Reyes-Nevarés, 1966: 15). Tal carga simbólica responde a una preocupación de orden existencial por parte de la autora, que tiene mucho que ver con la temporalidad vista como progresión inevitable hacia el olvido, la destrucción y la muerte, según su propia explicación al respecto:

Me ha acosado desde un principio la obsesión por la usura del tiempo, por el aniquilamiento de los seres y las cosas, por el olvido; la necesidad de encontrar ciertos signos, de rescatar ciertas imágenes y ciertas palabras antes de que se escapen definitivamente por las grietas del tiempo y se me pierdan del todo. El agua, que es quizá el elemento más significativo de mi espacio imaginario, liquida la realidad, borra los contornos y los límites, devuelve el mundo a la indiferenciación, como que es el símbolo del destino entrópico que pende sobre el universo y sobre cada uno de nosotros, de esa tendencia a la muerte que es el otro rostro de la vida (Campos en Millán, 1975: 6).

En la escritura literaria, Julieta Campos encuentra una posible forma de ir en contra de los efectos negativos del paso del tiempo, apresando y fijando con palabras determinados elementos de la realidad, que el artista vuelve significativos. Podría decirse que el texto queda al margen de la temporalidad y constituye, por ello, un espacio libre de sus consecuencias, un espacio de excepción. Desde la perspectiva de la autora, si el agua se relaciona con las nociones de pérdida, decadencia o muerte, la isla —esa concentración de tierra que ella misma equipara a la escritura que da cohesión e integración a los fragmentos del mundo— supone salvación: “la isla, el texto, precario territorio a salvo, rescatado de un naufragio siempre probable, siempre amenazante” (Campos en García Flores, 1979: 254).

No obstante, el naufragio —imagen recurrente en toda la obra de la escritora— está lejos de ser únicamente material. Es cierto que el agua deteriora los contornos físicos del mundo. Pero también diluye sus posibles sentidos, haciendo que todo aquello que lo conforma regrese a un estado primario de indeterminación. Esta concepción del origen del mundo a partir de un estado amorfo e indefinido relacionado con el agua es reminiscente de muchas cosmogonías que comienzan con un caos acuático; en ellas, cuando aparece la tierra, ésta es necesariamente una isla (Tuan, 1974: 118). Así, para Julieta Campos, el escritor, emulando una especie de acto de creación divina, da vida con sus textos a mundos completamente nuevos, hace surgir del caos, del mar silencioso, sentidos que antes permanecían ocultos o desconocidos. La escritura, afirma la autora, “emerge del naufragio del mundo. Salen a flote como islas, los textos. Las palabras son rebotes del obstinado silencio de las cosas” (Campos en Polidori, 1987: 6). “El espacio del texto es un islote de significación en el océano inmenso de lo que no dice, de todo lo que permanece opaco: un islote de vida negando la uniformidad de la muerte. Texto: punto luminoso” (Campos, 1988a: 137).

La isla para Campos, entonces, colma los vacíos de la realidad y conjura la amenaza del naufragio, de la muerte, inherente a esa realidad; a la vez, la isla es un principio ordenador que vuelve significativo el mundo, que lo ilumina. Así, resulta natural que la autora la compare con un texto, pues para ella isla y obra literaria cumplen la misma función. Asimismo, lo anterior le permite equiparar la isla con otra figura: la ciudad.

La noción de *ciudad* y la de *texto*, vinculadas en feliz alianza, aluden a un orden que se articularía donde antes era el caos, a una forma que emerge de lo indiferenciado: un espacio real o un espacio imaginario, un cosmos, se constituye como se aísla un espacio sagrado en el espacio profano. Se insinúa ahora una metáfora, la metáfora de la Isla: ciudad y texto son islas, estructuras de piedra, de ladrillo o de asfalto o estructuras de palabras que surgen del vacío, del silencio, como islas en el océano (Campos: 1988a: 105).

El texto describe y representa simbólicamente el espacio; la ciudad se construye sobre éste para volverlo habitable. En ambos casos, se aísla una

parte del mundo indeterminado y se le da una forma, un ordenamiento, un diseño; pero, sobre todo, se le asigna un sentido. El texto, la ciudad y la isla tienen en común el hecho de ser espacios con un sentido particular que los hace distinguirse del resto del mundo que los circunda.

Ahora bien, en una primera impresión podría parecer que, en la interpretación que propone Campos, la isla (al igual que el texto o la ciudad) es un espacio fijo y cerrado en tanto que sus valores, sentidos y ordenamientos están establecidos; mientras que el mar, al mantener su extrañeza, además de implicar amenaza, también implica libertad y apertura. No obstante, esta oposición no describe con fidelidad la concepción que Campos tiene de la figura de la isla. Para entenderla mejor, hay que tomar muy en cuenta que, para ella, el signo del mar también conlleva la fantasía del viaje hacia otros espacios reales o imaginarios; y en contraparte, es sólo a través de ese viaje (por lo general una navegación) que se puede acceder a la isla. Su novela *El miedo de perder a Eurídice* constata esta otra dimensión del símbolo del mar con respecto a la isla. Conforme a lo anterior, si en el discurso de la autora las islas son textos, travesía hacia la isla son la escritura y por ende también la lectura: “Travesía y escritura aluden, por igual, al desplazamiento de un sujeto que desea hacia el objeto de su deseo: isla de las narraciones antiguas hacia la cual navega el héroe o texto-isla que se configura en el *mare alienum* de todas las palabras posibles. En el espacio de lo imaginario, el viaje y su objeto coinciden. Queda inscrita, en la intensa carga de significaciones del texto poético, la huella del trayecto” (Campos, 1988a: 136-137).

En este sentido, para la escritora la isla no puede ser una entidad completamente fija o estable porque, de alguna forma, en ella está contenida la travesía necesaria para alcanzarla. Desde su punto de vista, todo texto está conformado por el cruce de un sinfín de movimientos que en él se despliegan, de numerosas lecturas y escrituras —ajenas o propias— cuyos vestigios subsisten en él, e incluso pueden ser puestos al descubierto intencionalmente (de hecho, así sucede en su propia obra, en la que el grado de intertextualidad y metaficción es muy alto). Siempre queda en el texto, afirma Campos, “la huella del trayecto”. De esta manera, el viaje (la escritura o la lectura) y su objeto (la obra) se confunden. Asimismo, visto desde el ángulo opuesto,

el texto no llega a ser una entidad conclusa precisamente por ser “el trazado de un camino, el itinerario secreto de un viaje [...]” (Campos, 1988a: 106). Para volver efectivos sus sentidos y la configuración que instaaura hay que transitarlo, descifrarlo. Así, el texto siempre motiva nuevas travesías, da pie a nuevas interpretaciones, ninguna de las cuales agota sus significados.

Por todo lo anterior, para precisar el sentido que adquiere el espacio insular en el discurso de la escritora no es suficiente con señalar la oposición tradicional entre el mar (dinámico y cambiante) y la tierra (fija y bien definida). Este esquema necesita complementarse con una descripción alternativa de la isla, en la cual no quede anulada su doble naturaleza, a la vez definida y abierta, estable y dinámica. En un ensayo sobre el mundo insular del Caribe, Ottmar Ette hace un planteamiento con respecto a la noción de la isla que cito a continuación, porque ayuda a entender mejor el sentido que le atribuye a ésta Julieta Campos. Una isla, dice el investigador, “no es una formación estática fija, sino que debe entenderse vectorialmente como lugar en el que se cruzan y traslapan los más diversos movimientos históricos acumulados; como un campo de fuerzas en el que se conservan esos movimientos. Por consiguiente, una isla podría definirse (y territorializarse) como un lugar de movimiento a cuyos patrones móviles y vectores históricamente acumulados se puede acceder siempre a discreción” (Ette, 2004: 133).²⁴

De acuerdo con esta interpretación, es posible pensar que una isla (al igual que un texto o una ciudad) es un lugar ambivalente, un “lugar de movimiento”. Considerando estas tres nociones —isla, texto y ciudad— desde la perspectiva del espacio, salta a la vista la importancia radical que en ellas tiene el plano vital en su construcción misma. Con respecto al texto, se han mencionado los procesos de su producción y recepción. Pero también es importante subrayar las múltiples formas, modos, prácticas y sucesos de vida que éste representa y proyecta. De igual manera, las figuras de la isla y la ciudad son medios en los que se acumulan y circulan una amplia gama de

²⁴ No se debe perder de vista que, aunque distinta, esta innovadora interpretación de la isla no deja de ser, también ella, una construcción cultural condicionada por su contexto.

afluentes sociales, culturales, ideológicas, históricas y políticas, entre muchas otras, siempre en una relación interactiva y cambiante.

Sería imposible nombrar todos los movimientos que cruzan las islas de Julieta Campos, tanto sus textos narrativos, como sus espacios insulares imaginarios. Sin embargo, se pueden destacar determinados agentes que provocan y concentran gran parte de ellos, agentes cuya presencia es constante y dirige las lecturas que se puedan hacer de estas islas literarias. En primer lugar, el contexto cubano. En el capítulo anterior se mencionó el hecho de que en las narraciones de Julieta Campos las nociones de la isla y la insularidad están íntimamente vinculadas con un espacio real, Cuba, su isla natal, la isla que marca profundamente su experiencia vital. Sin duda, la obra narrativa de la autora está condicionada por factores históricos, sociales y culturales de este espacio insular en concreto y, de manera especial, por las constantes transformaciones de sus límites —quizá Cuba sea por ello uno de los mejores ejemplos de la interpretación de la isla que hace Ette—. Por una parte, al interior de Cuba conviven una multiplicidad de pueblos y culturas, que llegan en continuas oleadas migratorias —indios continentales, españoles, africanos, judíos, portugueses, ingleses, franceses, norteamericanos y asiáticos—, las cuales pasan por un doble trance de desajuste y reajuste, que se sintetiza finalmente en un complejo y muy intrincado proceso de *transculturación*, como lo llamó Fernando Ortiz. “En todos los pueblos”, nos dice el teórico cultural cubano, “la evolución histórica significa siempre un tránsito vital de culturas a ritmo más o menos reposado o veloz; pero en Cuba han sido tantas y tan diversas en posiciones de espacio y categorías estructurales las culturas que han influido en la formación de su pueblo, que ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepaja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico” (Ortiz, 1978: 93). Por otra parte, desde el primer tercio del siglo XIX, como consecuencia del exilio de Cuba por las ideas independentistas que ya en ese entonces comenzaban a gestarse, se empieza a desarrollar una cultura cubana “cuyas fronteras no coinciden con los contornos de la isla” (Ette, 2006: 47). Es cierto que desde los primeros años de la Revolución cubana de 1959 hasta casi mediados de la década de los ochenta, los límites territoriales de la isla se impusieron como una rígida barrera, pues durante esos años “un dentro y un fuera de la Revo-

lución [...] se identifican con las fronteras del Estado insular” (Ette, 2006: 50-51). No obstante, eso no ha impedido sino más bien originado, explica Ottmar Ette, que en tiempos más recientes la cultura cubana camine hacia una especie de liberación (*Entgrenzung*): “Las fronteras todavía rígidas entre exilio e isla empiezan a hacerse más penetrables. [...] la isla, después de una larga fase de homogeneización forzada, estalló en una multitud de diferentes islas, mientras en el exilio se multiplicaron los islotes topográfica, ideológica y culturalmente” (Ette, 2006: 53-54).

Todos estos factores contextuales, así como los movimientos y transformaciones que ellos incluyen, quedan plasmados en *La fuerza del destino*, la novela de la autora que explícitamente se vincula con la historia de Cuba y su desarrollo; sin embargo, también es posible notar la fuerte repercusión de algunos de ellos en *Muerte por agua* y *El miedo de perder a Eurídice*. Más que para simplemente descubrir las relaciones entre un espacio real, Cuba, y los mundos imaginarios de las novelas en cuestión, tomar en cuenta este antecedente es importante porque es un parámetro de orientación sumamente útil al procurar analizar el nivel, ya no referencial, sino ideológico de los textos y de la imagen de la isla que ellos construyen.

Esto conduce a otra red de relaciones presente en los tres textos, conformada por determinados símbolos y conceptos a los que Julieta Campos recurre para construir con ellos sus espacios imaginarios insulares. En el momento de trazar el mapa de sus islas, la autora recurrió a un sinfín de convenciones culturales; en consecuencia, al leer sus textos e interpretarlos, se vuelve necesario conocer éstas aunque sea mínimamente. Al hablar de convenciones no me refiero únicamente a las percepciones de la isla que han predominado en Occidente, de las cuales, reitero, se pueden encontrar múltiples derivaciones, variantes o alternativas en estas novelas, gracias a las numerosas referencias intertextuales que entran en juego en ellas. En un plano más amplio, aludo también a otro tipo de mediaciones: aquellos sistemas conceptuales o configuraciones semánticas preexistentes sobre los cuales se organizan las descripciones de estos espacios.²⁵ Modelos taxonómicos

²⁵ Como lo explica Luz Aurora Pimentel, las descripciones del espacio en un texto literario se organizan a partir de determinados modelos extratextuales, que “van desde los dis-

de la espacialidad como el adentro y el afuera, lo cercano y lo lejano, o la unidad y la fragmentación, por ejemplo; o bien ciertos mitos, géneros literarios, obras pictóricas o musicales, etc. A través de la redundancia semántica, todos ellos operan en el nivel ideológico de las representaciones de la isla en estas narraciones.

Al respecto, existe una construcción semántica sobresaliente en las novelas, en la medida que constituye tanto uno de los sistemas descriptivos más utilizados en ellas, como una de sus referencias intertextuales más intensa; además, está profundamente vinculada al desarrollo de la cultura cubana. Se trata de la idea de la isla como utopía. Más adelante en este mismo capítulo examino con cuidado el significado específico que tiene la noción de utopía en el discurso de Julieta Campos. Pero antes hago una escala en el campo de la intertextualidad. Esta parada es necesaria, dado que el concepto de la intertextualidad será fundamental en la interpretación del valor temático, simbólico e ideológico que cobra la utopía en las narraciones estudiadas.

2.3 ARCHIPIÉLAGOS INTERTEXTUALES: “TODOS LOS TEXTOS SON ISLAS”

La frecuencia con que la figura de la isla se ha utilizado como tema, símbolo o metáfora en el arte y el pensamiento de la tradición occidental ha creado un arsenal de muy diversas imágenes e interpretaciones sobre ella. Las nuevas representaciones que se hacen de la isla no pueden ser indiferentes a la influencia de este cúmulo de representaciones pasadas. En otras palabras, lo que se dice sobre las islas se inscribe sobre lo antes dicho. Por esta razón, si la literatura en general se puede definir como un complejo e imbricado pro-

cursos del saber oficial y/o popular, que clasifican y segmentan la realidad (historia natural, anatomía, etc.), pasando por los modelos lógico lingüísticos de organización textual (como aquellos que dan cuenta de las relaciones que guardan entre sí un conjunto de objetos en el espacio), hasta los modelos provistos por otras artes, en especial el de la pintura” (Pimentel, 2001: 22-23). La excepción la constituyen ese otro tipo de descripciones más simples, que sólo siguen la forma del inventario o catálogo, es decir, la mera enumeración irrestricta de las propiedades del objeto descrito.

ceso en el que la escritura y la lectura se confunden, este hecho es particularmente patente en el caso de la literatura insular.

Ejemplo de ello son las novelas estudiadas, en cuyas páginas concurren tantas otras voces. Un recurso creativo totalmente voluntario y consciente, como lo deja por sentado la autora en la introducción a su antología *Reunión de familia*, en donde, al describir sus propias obras afirma que ellas “se aluden entre sí y encuentran resquicios para entretorse 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” (Campos, 1997: 16).

La última expresión parecería ser una clara alusión a la teoría de la intertextualidad.²⁶ Incluso podría interpretarse como una paráfrasis de las afirmaciones hechas por la teórica búlgara Julia Kristeva, quien acuña el término en 1966 (Kristeva, 1997) en el contexto de una situación ideológico-cultural revolucionaria en Francia, y quien asume que es el texto mismo el que produce el sentido, prescindiendo de la subjetividad o intención del autor: “todo texto se lee como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1997: 3).

Campos conocía esta teoría, pero pocas veces utilizó literalmente el término en sus escritos. En realidad no le daba mucha importancia, puesto que desde su perspectiva el concepto sólo nombraba una característica de la literatura que le resultaba bastante evidente. “He leído muy poco a Julia Kristeva”, afirmaba a mediados de los años setenta. “Confieso que me resulta bastante impenetrable. Si se llama intertextualidad a la incidencia en cualquier texto contemporáneo de algo, mucho, o todo lo que se ha escrito antes,

²⁶ Para una revisión del desarrollo de esta teoría y las perspectivas más relevantes que se han ido delineando desde el surgimiento del término hasta nuestros días, véase Marc Ange-not (1997), Manfred Pfister (1985), Ottmar Ette (1985) y Heinrich F. Plett (2004). El investigador y crítico cubano Desiderio Navarro ha realizado excelentes traducciones al español de múltiples ensayos sobre la teoría de la intertextualidad; en adelante, se citarán estas fuentes por su traducción, ofreciendo también al lector en la bibliografía la referencia completa de la publicación original.

supongo que es inevitable, se lo proponga o no conscientemente el escritor. No hay texto contemporáneo que no sea, de cierta manera, un palimpsesto, como diría Borges” (Campos en Gutiérrez de Velasco, 2010c: 192).

No obstante, como se puede observar, esta concepción de la coincidencia entre textos como una propiedad inherente a toda obra concuerda con la vertiente más radical y subversiva de la teoría de la intertextualidad, caracterizada, en primer lugar, por entender la noción de “texto” en un sentido extremadamente amplio —que incluye tanto el escrito literario como cualquier otra estructura significativa o sistema cultural (no necesariamente lingüístico), como pueden ser, por ejemplo, la sociedad o la historia, los cuales también son susceptibles de ser “leídos”— y, en segundo lugar, por su crítica a la noción del sujeto o autor (crítica presente ya en el estructuralismo), cuya disolución se extendería más adelante también al texto y al lector, según el postestructuralismo y, en un último extremo, la teoría de la deconstrucción.²⁷

²⁷ En un lúcido ensayo sobre la relación entre la teoría de la deconstrucción y la crítica literaria, Manuel Asensi concluye que la deconstrucción puede concebirse como una intertextualidad radicalizada, por varias razones: primero, porque mientras que para la intertextualidad la absorción de otras textualidades se resuelve en una nueva unidad de sentido, la deconstrucción evita toda unicidad de sentido; segundo, porque para la deconstrucción, no es posible identificar ni determinar el injerto “en términos de unidades que habitan un espacio-ahí del texto”; y finalmente, porque para ella la distinción entre extranjero y local deja de ser pertinente: “la teoría del injerto no diferencia entre el texto como cita, el texto como intimación y el texto local, sino que más bien considera todas esas diferencias como productos de una misma citabilidad general que podría resolverse, como sugiere Derrida, en una teoría de la modalidad injertual. Si toda huella se caracteriza por su iterabilidad y si nada escapa a la huella, ¿no es lógico que para la deconstrucción todo en el texto sea extranjero y local a la vez y en un mismo lugar?” (Asensi, 1990: 66-67). Lo anterior puede comprenderse mejor si se recuerda que, para Derrida, no existe la posibilidad de llegar a un “original” al que se hace referencia, sino que “el pensamiento mismo de la huella hace vacilar, tachándolo, el concepto del origen. [...] el rasgo singular de la huella derrideana es precisamente *la imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata*. La imposibilidad de toda referencia originaria es una necesidad dictada por la estructura misma de la archi-huella o archi-escritura. Cada huella es la huella de otra huella y así hasta el infinito. No hay huella originaria. El concepto de origen, de *archia*, está de este modo sometido a la operación de la *rature*, de la tachadura” (Peretti, 1989: 72).

Efectivamente, Julieta Campos hizo numerosas afirmaciones en sus ensayos y entrevistas que dejan claro que concebía al texto como una entidad autónoma con respecto a su autor, una entidad que aunque se ofrecía al público materialmente concluida, permanecía abierta a ser interpretada de diferentes maneras por sus lectores. Así, por ejemplo, explica:

Considero que un libro no está completamente terminado mientras no se establece el diálogo, a través de él, entre autor y lector. En este sentido no se acaba nunca o puede completarse al infinito, mientras encuentre un lector dispuesto a recrearlo a su manera, a poner en el libro algo que sólo él podrá añadir. Me atrevería a decir que hay tantos libros como lectores posibles. Para el autor es un estímulo insustituible, la seguridad de que ese objeto suyo que ya está fuera de él sigue y seguirá vivo, aunque el autor mismo no pueda añadirle ya nada (Campos en Escañuela, 1966: 7).

En este sentido, para ella siempre existía la posibilidad de que cualquier texto formara parte de otras escrituras posteriores, ajenas o propias. “Sólo así se garantiza la perdurabilidad de los libros” afirmaba, “en la recreación que los enriquece, los reconstruye, les añade, los integra en nuevos universos” (Campos, 1971: 36). Es decir, acepta que una vez abierto el diálogo entre la obra y el lector es imposible intentar controlarlo, y que en realidad son los lectores (cada vez más activos debido a las complejas exigencias de la literatura contemporánea) los que “producen” o “actualizan” los textos al interpretarlos, como afirmaba Roland Barthes al hablar de la muerte del autor.

No obstante, Campos —quien, como se ha visto, siempre sostuvo que la función de la novela y del arte en general era la de crear universos nuevos con un orden propio— tuvo el cuidado de aclarar por qué, desde otra perspectiva, esto no era del todo cierto:

también creo que al dar por terminada la afluencia de palabras que constituyen una obra cualquiera, de corta o larga extensión, el autor ha cuajado algo que antes no estaba en ninguna parte sino en estado de latencia, y que ese “algo”, que ya queda añadido al mundo y al *corpus* de todo lo escrito a través de los espa-

cios y los tiempos, constituye un haz de significados, o de sentidos, que incitan a ser interpretados o descifrados. Toda lectura, por creativa que sea, es la relectura de otra lectura previa que el autor hizo del mundo: de la expresión de una “visión”, por intentar decirlo de alguna manera inteligible (Campos, 2003b: 51).

Así pues, a pesar de la aparente apertura con la que concibe el texto, la autora defiende todavía con ímpetu la voluntad creativa de la figura del escritor. Justamente por esta razón, argumenta que la interpretación de un texto no puede ser fortuita ni completamente libre; es fundamental para entender una obra intentar encontrar su estructura, esa cohesión que dirige a todos sus elementos dándole un sentido determinado, algo que “puede ser tan difícil y tan sugestivo como construir un rompecabezas, volver a seguir un camino ya recorrido por el novelista y, en cierto sentido, repetir la creación” (Campos: 1973: 73).

En suma, la escritora cubana es consciente de que el proceso de creación no se agota de ninguna manera en el autor, y sabe bien que una lectura profunda y cuidadosa podría incluso revelar algo sobre la obra que el autor mismo no vio en su momento; sin embargo, eso no implica que el lector, en especial el crítico literario, pueda hacer a un lado al autor, olvidarse de él como si no existiera. Al contrario:

Es difícil entender un libro si no se ha realizado, en el acto de la lectura, un acto de amor. Yo entiendo la crítica como una recreación, como un intento de reconstruir la travesía interior del autor, que culmina en el libro. El arte es una forma apasionada de conocimiento y la única crítica valiosa es, yo creo, la que participa de ese conocimiento apasionado que propicia la obra de arte [...]. Y me temo que la preparación sólida no basta tampoco, si no va acompañada de una disposición del ser, como un todo, para percibir y compartir el hecho literario. Sólo una actitud creadora puede hacerse partícipe de otra actitud creadora. El acto de leer tiene que ser, también, un acto de creación. Yo no entiendo la crítica como ejercicio académico, sino como testimonio de un encuentro apasionado entre autor y lector en el ámbito de la transparencia, de la iluminación, que abre el libro (Campos en Avilés Fabila, 1975: 82-83).

Por ende, puede afirmarse que tanto en su pensamiento crítico como en su narrativa, las nociones de texto y autor conservan cierta estabilidad y la intertextualidad sigue considerándose como producto de una voluntad de expresión, o incluso como un estrategia creativa elegida entre otras alternativas. En consecuencia, al identificar los procesos intertextuales y activar así los sentidos potenciales de un texto, la creatividad asociativa del lector o del crítico (dotados de un mayor o menor bagaje cultural) se ve estimulada, pero también limitada por las pautas que le marca la lectura.²⁸

En todo caso, dos hechos son irrefutables desde cualquiera de las perspectivas adoptadas por Campos (y en general también por las dos vertientes en que se puede dividir esta teoría, radical o conservadora). Primero, que la intertextualidad representa un desafío a los modelos epistemológicos que conciben el texto como algo cerrado, fijo, unívoco y autónomo, enfrentándolos en mayor o menor medida a “una problemática de la multiplicidad, de lo heterogéneo, de la exterioridad” y, es muy importante subrayar también (por razones que se verán más adelante), de lo dinámico (Angenot, 1997: 49). Y segundo, que la intertextualidad implica siempre la fluctuación y la inestabilidad del sentido, una “explosión semántica que ocurre en el contacto de los textos, [...] la producción de una diferencia estética y semántica” (Lachmann, 2004: 17).

En esta investigación, en sintonía con la ambivalencia con la que concibe el fenómeno intertextual Julieta Campos (no porque ello fuere estrictamente necesario, sino porque es en sí mismo el camino que resulta más práctico y provechoso para el análisis de las novelas), se optará deliberadamente por una posición ecléctica, semejante a la que propone Manfred Pfister (2004a: 43). Así, el concepto de la intertextualidad se entenderá desde un punto de vista moderadamente restringido; es decir, definiéndolo como las relaciones de asimilación y transformación, implícitas o explícitas, pero objetivamente

²⁸ En 1976, en un ensayo que tuvo gran influencia en la línea más conservadora de la teoría de la intertextualidad, Laurent Jenny afirmaba: “la intertextualidad designa no una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de varios textos operado por un texto centrador que conserva el liderazgo del sentido” (Jenny, 1997: 110).

identificables, entre un texto determinado —en este caso, las novelas estudiadas— y otros textos no necesariamente literarios. Además, se partirá del supuesto de que tales relaciones intertextuales han sido aprovechadas consciente e intencionalmente por la autora, invitando (de múltiples formas) al lector a identificarlas para despertar todo el potencial semántico de su escritura. En este sentido, serán considerados tanto el aspecto de la producción como el de la recepción de los textos.²⁹ No obstante, cabe aclarar que definitivamente no es mi objetivo atender de manera exhaustiva a todas las relaciones y alusiones intertextuales que se establecen en las novelas estudiadas, algo que resultaría improductivo, por no decir imposible de llevar a cabo.

Con respecto a la recepción, Laurent Jenny sostiene que la intertextualidad introduce un nuevo modo de lectura, una lectura:

que hace estallar la linealidad del texto. Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa: o bien proseguir la lectura no viendo allí sino un fragmento como otro cualquiera, que forma parte integrante de la sintagmática del texto, o bien regresar hacia el texto-origen operando una especie de anamnesis intertextual en la que la referencia intertextual aparece como un elemento paradigmático “desplazado” y proviene de una sintagmática olvidada (Jenny, 1997: 115).³⁰

En la mayoría de los casos, las referencias intertextuales en la narrativa de Julieta Campos son tan evidentes que es imposible no notarlas; lejos de procurar disimular las junturas entre su propia obra y las ajenas, entre su propia voz y la de otros, la autora consciente e intencionalmente las exhibe, y no sólo eso, también cuestiona y problematiza algunas de ellas. Hay una gran cantidad de citas directas y alusiones muy bien marcadas, acompaña-

²⁹ Para estudiar la intertextualidad en las tres novelas de Julieta Campos me apoyaré en los modelos y términos taxonómicos propuestos por distintos autores, especialmente: Pfister (2004a), Genette (1989 y 2001), Schulte-Middelich (1985) y Dällenbach (1991). Además, tomaré en cuenta otras dimensiones extraliterarias que las condicionan, como la historia de Cuba y algunos de los discursos políticos, históricos, sociales y testimoniales incluidas en las novelas (sobre todo en *La fuerza del destino*).

³⁰ Sobre el mismo asunto, véase también Riffaterre, 1997.

das por el nombre del autor o el título de la obra, el nombre del personaje (ficticio o real) o la edición en cuestión, por ejemplo, y en ocasiones presentadas además con un formato tipográfico distinto; si, por el contrario, las fuentes no son nombradas explícitamente o las alusiones son más bien veladas, casi siempre la autora da indicios suficientes que permiten deducir su origen. Además, el juego intertextual se establece también con otros géneros literarios (diario de viaje, islario, genealogía, memorias, autobiografía), con otras formas de expresión artística (música, pintura, cine o arquitectura), con otras áreas del conocimiento (filosofía, geografía, mitología clásica) y con otro tipo de discursos culturales (como el histórico, el político, el didáctico o el de la divulgación de noticias). Y todo esto se complementa con la intratextualidad con otras obras de Campos, así como entre los diferentes elementos que conforman sus narraciones, sin olvidar los paratextos (Genette, 1989), como títulos, epígrafes, versiones del texto anteriores, etc. Por si fuera poco, las maneras en que las novelas de Campos interactúan con los pretextos que incluyen también varían notablemente en cuanto al grado de intensidad con que éstos se trabajan o al tipo de tensión ideológica y semántica que con ellos se establece —ya sea afirmativa, crítica o neutral— (Schulte-Middelich, 1985: 214 y ss.).

En efecto, en las novelas estudiadas los procedimientos y las funciones de la intertextualidad no sólo se aprovechan ampliamente a nivel ficcional, sino que además se tematizan y se ponen en duda a un nivel metafictional.³¹ Si bien, según señala Pfister, “la intertextualidad siempre hace que surja, en cierto grado, metatextualidad que comenta, pone en perspectiva e interpreta el pre-texto y así tematiza el establecimiento de una ligazón con él o la toma de distancia respecto de él” (Pfister, 2004a: 45), en el caso de la narrativa de

³¹ Cabe recordar que según el criterio de *autorreflexividad* de Pfister, la intertextualidad aumenta cuando un autor tematiza, justifica o problematiza los supuestos y los resultados de ésta en el texto mismo (Pfister, 2004a: 46). Schulte-Middelich, por su parte, habla de cómo una de las funciones de la intertextualidad se da en un meta-nivel comunicativo más alto (más allá del pre-texto o del texto sucesivo), en donde se pueden tematizar y problematizar los procesos y funciones del lenguaje, del arte o de la propia intertextualidad (Schulte-Middelich, 1985: 230).

Julieta Campos este fenómeno se da en un grado notablemente alto y sobre todo de manera bastante explícita. A este respecto *Muerte por agua* es una excepción, pero la reflexión metaficcional predominará en todas las siguientes novelas de la autora.

Varios investigadores que han empezado a aventurar respuestas sobre si la intertextualidad es o no un rasgo característico de ciertos períodos de la literatura y el arte consideran que el poner de relieve “programáticamente el carácter intertextual de sus textos como constituyente decisivo” es uno de los aspectos distintivos de la literatura moderna y la postmoderna, ambas ya de por sí fuertemente intertextuales (podría decirse, casi por definición) (Broich, 2004:105).³² En este sentido, Pfister afirma: “El texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un «metatexto», o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que éste está basado. En el centro temático de esta metacomunicación del texto postmodernista sobre sí mismo hallamos una y otra vez su intertextualidad” (Pfister, 2004b: 151).

No sorprende, entonces, que la crítica haya destacado las novelas en cuestión, sobre todo *El miedo de perder a Eurídice*, como parte de las primeras manifestaciones del postmodernismo latinoamericano. Así, por ejemplo, Cynthia M. Tompkins defiende la posición vanguardista de Campos con relación a su contexto literario:

El miedo de perder a Eurídice de Julieta Campos muestra claramente el Postmodernismo al poner en escena la intertextualidad como *differance*. Más aún, los vínculos estilísticos con el surrealismo, el *nouveau roman* y el “boom” latinoamericano nos llevan a afirmar que el texto constituye un ejemplo paradigmá-

³² Los términos moderno y postmoderno, así como sus variantes, modernista y postmodernista respectivamente, no aluden en el contexto de este trabajo a lo que en los estudios literarios se conoce como el “Modernismo”, es decir, el período literario que floreció en América Latina a finales del siglo XIX, y cuyo representante más destacado es Rubén Darío. Estos términos designan, en cambio, de manera general a toda una corriente estética y de pensamiento, toda una actitud vital que caracteriza las formas experimentales del arte, la literatura y la cultura en el siglo XX.

tico de la fertilización cruzada entre el estructuralismo, el post-estructuralismo, el modernismo y el post-modernismo, fertilización de doble sentido a través del Atlántico. Así, además de insistir en la importancia de Campos como una precursora de la *écriture féminine*, reclamamos el valor canónico de la *Eurídice* de Campos como uno de los ejemplos más vitales del postmodernismo latinoamericano (Tompkins, 1996: 157).³³

Es comprensible que, a pesar de ser tan firme en su juicio sobre *El miedo de perder a Eurídice*, Tompkins considere la novela todavía en un punto intermedio, o de comunicación mejor dicho, entre el modernismo y el post-modernismo. El problema de la diferencia entre ambas estéticas está lejos de ser resuelto del todo; sin embargo, algunas hipótesis al respecto ya se han adelantado. Así, hablando en términos de intertextualidad, Pfister señala la siguiente distinción: “Arriesgándonos a un cierto grado de simplificación, podríamos decir que los pre-textos del texto *modernista* son canonizados y normativos [...] Este acto de concederle una prerrogativa a las piezas más prestigiosas de nuestra herencia cultural es eliminado elegante y resueltamente en el texto *postmodernista*”; y más adelante especifica: “El museo imaginario del postmodernismo es una mezcla al azar de pasado y presente, clásico y pop, arte y comercio, todos ellos reducidos al mismo status de materiales desechables y estímulos de superficie” (Pfister, 2004b: 155-156).

³³ En el original: “Julietta Campos’ *El miedo de perder a Eurídice* showcases Postmodernism by staging intertextuality as *differance*. Moreover, the stylistic ties to Surrealism, the nouveau roman and the Latin American «boom» lead us to claim that the text constitutes a paradigmatic example of a two-way cross-fertilization between Structuralism, Post-Structuralism, High-Modernism and Post-Modernism across the Atlantic. Thus, in addition to restating Campos’ importance as a forerunner of *écriture féminine*, we reclaim the canonical value of Campos’ *Eurídice* as among the most vital examples of Latin American Postmodernism”. Luzelena Gutiérrez de Velasco coincide con Tompkins al asignar a *El miedo de perder a Eurídice* un carácter precursor, en sus propias palabras, ésta es “una novela que se adelanta a su época en el uso de las técnicas que aprovechan el juego intertextual” (Gutiérrez de Velasco, 2002: 143). Asimismo, considera este texto, junto con otros de Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco, entre los primeros representantes de la postmodernidad literaria en México (Gutiérrez de Velasco, 2002: 146-147).

Teniendo en cuenta este enfoque, *El miedo de perder a Eurídice* tiende más bien hacia el postmodernismo, pues aunque una parte considerable de sus referentes intertextuales pertenecen a la cultura occidental canonizada, subversivamente, éstos se yuxtaponen en un mismo nivel con muchos otros intertextos que no se consideran clásicos.

Lo anterior se refuerza si, al poner en la balanza *El miedo de perder a Eurídice* y en este caso también *La fuerza del destino*, se toma en cuenta otro de los parámetros propuestos sobre las diferencias entre modernismo y postmodernismo: el del efecto final que logra la intertextualidad en cada uno de estos períodos. Linda Hutcheon, apoyándose en una cita de William Spanos, formula así sus propias conclusiones al respecto:

la del postmodernismo es una ironía que “a diferencia de la ironía balanceada y solucionadora del modernismo, se niega a satisfacer la expectativa de clausura o a proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria [...] ha inscrito en la conciencia colectiva de los lectores occidentales” [...].

Los supuestos no reconocidos de esa “conciencia colectiva” son lo que el postmodernismo se propone revelar y desconstruir: supuestos sobre la clausura, la distancia, la autonomía artística, y la naturaleza apolítica de la representación (Hutcheon, 1993: 193).

Efectivamente, uno de los principales procedimientos de estas dos novelas de Julieta Campos —sin ofrecer al final ningún sentido o solución reconfortante al lector— es realizar una relectura y una revisión críticas de la historia de las representaciones de la isla y la insularidad, en la cultura occidental en general, por un lado, y por otro, en torno a las circunstancias específicas de Cuba. Como muchas otras manifestaciones del arte postmoderno, por medio de un doble proceso de legitimación y de subversión, los textos estudiados señalan “cómo las representaciones presentes viven de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (Hutcheon, 1993: 187). En este sentido, reconocen y ponen en evidencia las contradicciones internas y los límites del mecanismo de la representación, pero también su poder de influencia.

2.4 EL SUEÑO DE LA ISLA: “LUMINOSA UTOPIA”

Entre todas las interpretaciones que, en la tradición occidental, se han hecho de la isla existe una que indudablemente destaca por su mayor alcance e influencia: la de la isla como espacio de utopía. Esta lectura tiene una clara resonancia en el pensamiento y la narrativa de Julieta Campos. Cuando en una entrevista le plantearon la pregunta directa: “¿A qué metáfora corresponde la Isla en su obra?”, la autora respondió: “Es *el* espacio imaginario, el espacio a donde se viaja en la escritura. Es, también, el espacio de todos los sueños, el espacio del deseo. Y el deseo genera la escritura, es decir, La Isla. Todas las islas son espacios de la fantasía, aun las que están en los mapas: son sitios de utopía” (Campos en García Flores, 1979: 253). Ya se ha visto que para la escritora la isla es el espacio imaginario por excelencia y también se ha explicado desde qué perspectiva asocia metafóricamente el espacio insular con la escritura artística y el viaje. Hace falta, ahora, empezar a definir qué sentido particular tiene el concepto de la utopía en su obra, así como cuál es la naturaleza del vínculo que la autora persistentemente establece entre la utopía y las nociones del sueño, el deseo, el amor y la isla.

“La isla no es otra cosa que el sueño de los hombres”, escribió Gilles Deleuze en un ensayo donde profundiza en la esencia filosófica de las islas desiertas. Según su argumentación, los movimientos de la imaginación sobre las islas repiten los movimientos de la naturaleza que las producen, ya se trate de *islas continentales*, separadas de la masa continental por el hundimiento de la tierra o la elevación del nivel del agua; o bien de *islas oceánicas*, originadas a partir de formaciones de coral o de erupciones volcánicas submarinas. Así lo explica él:

El impulso que empuja al hombre hacia las islas, ya sea con angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea. Hay islas derivadas, pero la isla es también aquello hacia lo cual se deriva, así como hay islas originarias, pero *la isla también es el origen*, el origen radical y absoluto [...]. Así pues, el movimiento de la

imaginación de las islas recupera el movimiento de su producción, pero ambos tienen distinto objeto. Es el mismo movimiento, pero no es el mismo móvil. Ya no es la isla la que se separa del continente, sino el hombre quien se encuentra separado del mundo al estar en la isla. No es ya la isla que surge del fondo de la tierra a través de las aguas, es el hombre quien recrea el mundo a partir de la isla y sobre las aguas (Deleuze, 2005: 16).

Los dos sueños de los que habla acertadamente Deleuze, el sueño de la separación y el sueño de la recreación, son justamente los que alimentan la figura de la isla utópica en la cultura occidental. Aunque con matices distintos, separación y recreación son también los principios a partir de los cuales se construye la isla utópica en Julieta Campos; lo cual resulta natural, dada la enorme repercusión que tiene la tradición cultural en su obra. Por ello, si se quiere entender el concepto de utopía vinculado a la isla que propone la escritora, se deben considerar previamente, aunque sea de forma sucinta, las diferentes manifestaciones de la imagen de la isla utópica en las que ella se fundamenta. Este paso es imprescindible pues, por las razones tratadas en apartados anteriores, la isla de la que habla la narrativa estudiada no es una isla real, sino la imagen que nuestra cultura ha creado de ella: “Es una isla que no está en los mapas. ¿Una isla volcánica, la cima de un continente sumergido? Una isla precaria que depende, para persistir, de que alguien se obstine en reconocerla. Del océano, memoria oscura, emerge como todas las islas” (ME: 22). Es verdad que esta isla surgida de la memoria cultural está relacionada con Cuba; pero dicha relación no es (no podría serlo) con la Cuba real, sino con las diferentes interpretaciones que a lo largo de su historia se le han dado a su condición de insularidad con respecto a hechos y eventos sociales, políticos, económicos, culturales, etc., desarrollados en dicho espacio. Evidentemente tales interpretaciones están, asimismo, estrechamente vinculadas con la imagen de la isla utópica que ha sido construida, en un nivel más general, por nuestra tradición. Así pues, tomo el tema de las islas utópicas en la tradición occidental como punto de partida; en seguida hablo brevemente de la utopía americana y de la utopía en Cuba, y con ello desemboco en el sentido específico que adquiere esta noción en la obra de Julieta Campos.

2.4.1 *Las islas utópicas en la tradición occidental*

El origen de la relación entre las islas y la utopía en Occidente se puede remontar hasta la antigüedad clásica, o incluso antes. Es verdad que el término *utopía* fue acuñado por Tomás Moro después del descubrimiento de América³⁴ —mejor dicho, siguiendo a Edmundo O’Gorman (2003), de la invención de América— y que el desarrollo del concepto moderno estuvo directamente relacionado con este magno evento. Pero también es cierto que desde mucho tiempo atrás el hombre ya había imaginado espacios esencialmente utópicos, en tanto que en ellos las condiciones de vida se consideraban mejores, más agradables o más justas. Estos espacios dichosos, así como las sociedades ideales concebidas con mayor frecuencia a partir del Renacimiento, comúnmente se situaron en tierras lejanas, inaccesibles y sin una localización geográfica precisa; tierras, casi siempre, *rodeadas de agua*.

Al respecto, sin embargo, cabe hacer una distinción entre dos tipos de utopías según su función principal.³⁵ Por un lado existen las *utopías de evasión*, que, como medio de escape o compensación, buscan una liberación inmediata de las dificultades o frustraciones de la realidad, dejando el mundo externo tal como está. En estas utopías rige sobre todo el deseo de una *separación*: la necesidad de evadirse de la dureza de la realidad presente que el hombre ha experimentado desde que tiene conciencia de su situación en el cosmos y de su condición mortal, necesidad que lo ha llevado a soñar con lugares ideales fuera del tiempo o del espacio conocidos. Ejemplo de esta clase de utopías ubicadas en espacios insulares son las Islas de los Bienaventurados,³⁶ los Campos Elíseos y el paraíso terrenal (espacios relacionados con

³⁴ El ensayo de Tomás Moro, hoy conocido bajo el título de *Utopía*, fue publicado por primera vez en 1516 en Lovaina.

³⁵ Sigo la definición de las utopías de Lewis Mumford (1922: 15), cuyas ideas coinciden con las de Gilles Deleuze respecto a los dos tipos de impulsos que llevan al hombre a soñar con las islas.

³⁶ La traducción del sintagma griego *makaron nesoi* no ha sido constante. Algunas veces los latinos lo tradujeron por *fortunatorum insulae*, expresión que derivó en la designación geográfica *Fortunatae Insulae*, en español “Islas Afortunadas”. Dicho nombre se aplicó posteriormente a los archipiélagos del Atlántico Sur: en algún momento de su historia, tanto las

los ámbitos escatológico o soteriológico).³⁷ También pertenecen al conjunto de las utopías de evasión otras islas simplemente más cercanas a una vida ideal y en extremo placentera: algunas islas homéricas como Ogigia, Esqueria y Siria;³⁸ o bien, el jardín de las Hespérides, la isla de los Hiperbóreos o las islas de Yámbulo también conocidas como las islas del Sol;³⁹ sin olvidar las islas utópicas de la cultura celta, como Mag Mell, la Isla de las Mujeres o la Isla de la Alegría.⁴⁰

islas Canarias como las Azores, Madeira y Cabo Verde fueron llamadas así. Otras variantes en su traducción al español pueden ser Islas de los Dichosos, Islas de los Felices, Islas de los Beatos, Islas de los Dioses e incluso Islas de los Muertos (Martínez Hernández, 1999: 243-244).

³⁷ Sobre las Islas de los Bienaventurados, véase Hesiodo, *Los trabajos y los días*, vv. 106-201 y la segunda *Olímpica* de Píndaro. De los Campos Elíseos se habla en el canto iv de la *Odisea* y más tarde Virgilio los describe extensamente en el libro iv de la *Eneida*. Finalmente, las descripciones más difundidas del paraíso terrenal son las de Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, libro xiv, 3 (en donde el paraíso terrenal aparece aislado por el fuego), y la del diario de la navegación de San Brendano por las islas del Atlántico, cuya versión más conocida es la del *Viaje de san Brandán* que, con base en la *Navigatio Sancti Brendanis* (s. ix o x), compuso en anglo-normando el arzobispo Benedeit en el siglo xii.

³⁸ Descritas en los cantos v, vi y xv respectivamente de la *Odisea*.

³⁹ Muchos fueron los autores que hablaron en su tiempo de las islas donde se encontraban las manzanas de oro del jardín de las Hespérides; entre ellos Pomponio Mela, Plinio el Viejo, Ptolomeo, Solino, Dionisio Perigeta e Isidoro de Sevilla. En la historiografía canaria ha sido común identificar las islas Canarias con las Hespérides. En cuanto a los hiperbóreos, dos de las más completas descripciones son las de Diodoro de Sicilia en su *Biblioteca histórica* (ii, 47) y las de Plinio el Viejo (*Historia natural*, iv). Respecto a las islas de Yámbulo, narrador sirio o fenicio que probablemente vivió entre los siglos ii y i a. C., sólo se conocen gracias al resumen de su texto que hace Diodoro de Sicilia (*Biblioteca histórica*, ii, 55-60). Las islas de Yámbulo gozaron de cierta popularidad en el siglo xvi gracias a que Giovanni Battista Ramusio tradujo en el primer volumen de sus *Navigazioni et viaggi* (1550) el pasaje de la *Biblioteca histórica* en el que se habla de ellas.

⁴⁰ Ellas aparecen en los *imrama* de la cultura celta, siendo éstos “relatos de viajes a las islas dispersas, normalmente narrados por un superviviente, en los que se hacía hincapié y se daba mucha importancia al elemento maravilloso” (Vigneras, 1976: 20). Si bien los primeros *imrama* se fundaban en la mitología celta, paulatinamente el proceso de cristianización fue transformando su naturaleza, por lo que los ejemplos más tardíos del género se convirtieron en vidas de santos o relatos de peregrinaciones, como el relato de san Brendano antes mencionado, el más extenso de los *imrama* que se conservan. Al respecto véase Johnson Westropp, 1912.

Los ejemplos citados comparten más de un rasgo en común. Por lo regular, se trata de islas dichosas, donde se vive en paz y sosiego. En ellas la muerte no existe o llega suavemente después de muchos años;⁴¹ tampoco hay fatiga o sufrimientos, ni enfermedad, dolor, vejez, discordias o pobreza. Son espacios caracterizados por su extraordinaria belleza y por la abundancia de sus riquezas naturales, según el tópico del *locus amoenus* o paraje ameno. Es decir, suelen incluir árboles frutales y de sombra, así como viñas y campos de olivos; hay también hermosos valles y prados, refrescados por arroyos y ríos de corrientes mansas, o bien por fuentes de las que mana agua dulce, leche, vino o miel. Asimismo es recurrente en estas descripciones la abundancia de animales, por lo que la caza y la pesca son excelentes. Por último, en sus diferentes variantes, estas tierras felices se benefician siempre de un clima templado o benévolo, y gracias a ello son fértiles durante todo el año y espontáneamente proveen a sus habitantes de todo lo necesario para que lleven una vida placentera, sin esfuerzo alguno de su parte para obtener cualquier cosa que deseen. De acuerdo con lo anterior, Diodoro de Sicilia finaliza su exposición sobre una de tales islas afirmando: “parecería que la isla, por su dicha excepcional, fuera morada de una raza de dioses y no de hombres” (Diodoro de Sicilia, 1933-1984: v, 19).⁴²

Por otro lado, existen también las *utopías de reconstrucción*, que intentan proveer las condiciones necesarias para que la liberación de las contrariedades de la realidad se lleve a cabo en términos prácticos en un futuro; es decir, buscan transformar el mundo en el que se producen. Con este fin, realizan una crítica al orden sociopolítico existente y al mismo tiempo proponen un nuevo modelo a seguir, apelando a la voluntad, la razón y la acción del hom-

⁴¹ Plinio el viejo, por ejemplo, al hablar de la Isla de los Hiperbóreos, relata que sólo después de mucho tiempo, una vez saciados de la vida, sus habitantes la terminaban dichosamente lanzándose desde una roca al mar (Plinio el viejo, 1938-1962: IV, XII). En cambio, según Diodoro de Sicilia, los habitantes de las islas de Yámbulo —quienes también vivían largamente, incluso hasta la edad de 150 años— cuando querían morir se acostaban sobre una planta cuya naturaleza peculiar hacía que suave e imperceptiblemente se quedaran dormidos y murieran (Diodoro de Sicilia, 1933-1984: II, 57).

⁴² En el original: “[...] it would appear that the island, because of its exceptional felicity, were a dwelling-place of a race of gods and not of men”.

bre. La fuerza que motiva estas otras utopías de carácter sociopolítico es el sueño de una *recreación*, ese anhelo de volver a construir el mundo o la sociedad desde cero, haciendo tabla rasa de sus defectos y decadencias presentes. Fueron numerosas las utopías de reconstrucción que se idearon a partir del encuentro con el mundo americano, una vez que, llegado el Renacimiento y trascendidos, al conquistar el Océano, los límites del mundo hasta entonces conocido, el hombre de la cultura europea reclamó para sí la soberanía sobre la realidad universal. Sin embargo, ya en la antigüedad también se habían ideado utopías de esta índole; de hecho, gran parte de las utopías literarias, filosóficas y políticas modernas tienen como fundamento la más conocida de ellas: *La República* de Platón.

Si se pueden encontrar numerosos ejemplos de utopías de evasión insulares, no son pocas las utopías de reconstrucción vinculadas asimismo con la figura de la isla: la Atlántida descrita por Platón en sus diálogos *Timeo* y *Critias*; la nueva isla de Utopía ideada por Tomás Moro; la isla de Taprobana donde se encuentra la Ciudad del Sol de Tomasso Campanella y la isla de Bensalem descrita por Francis Bacon en su *Nueva Atlántida*, son sólo las que tuvieron mayor influencia en las posteriores manifestaciones del género. Tal parece, sugiere Alfonso Reyes, “que la misma regla poética del género impulsara a las utopías la condición de islas, esto es, de tierras «aisladas», solas, sin comunicación ni contaminaciones con el resto del mundo, incólumes e inocentes: las aguas las rodean y las defienden” (Reyes, 1960b: 352).

Es importante notar que las características espaciales de la figura de la isla que resultan centrales para efectos de una utopía político-social son distintas a las asociadas con las utopías de evasión. En ambos casos, es posible que se haga énfasis en el viaje necesario para llegar a la isla, el cual sólo unos pocos elegidos pueden realizar con éxito. Pero mientras que para las utopías de evasión se trata de un viaje iniciático, simbolizado por las enormes dificultades que una persona debe librar con el fin de ganarse la entrada a dichos espacios privilegiados, en las utopías de reconstrucción la travesía a la isla resulta ser además un viaje de desprendimiento, pues al pasar de un espacio determinado a otro, idealmente el mundo y el orden sociopolítico conocidos se dejan atrás, en el olvido. Por otra parte, al igual que en las utopías de

evasión, en las utopías de reconstrucción la insularidad sirve como medida de protección. Pero en estas últimas tiene otra función adicional: mantener restringido el contacto con el mundo exterior para salvaguardar la pureza tanto moral como atmosférica de estas tierras de promisión. Finalmente, otras ventajas que tienen las islas para las utopías de reconstrucción se derivan de su tamaño reducido: éste no sólo permite el control sobre la población, sino que también propicia el sentimiento colectivo de comunidad y el que sus habitantes compartan tanto sus necesidades como los medios para satisfacerlas, aspectos que resultan fundamentales cuando se quiere combatir la noción de propiedad o la tendencia a acumular bienes y riquezas.

Es fácil imaginar por qué estas ventajas con respecto al tamaño del espacio vital insular no guardan ninguna relevancia en el ámbito de las islas donde se sitúan las utopías de evasión: tan sólo hay que recordar que en ellas el orden social es naturalmente perfecto y la noción de propiedad inoperante, pues cualquier necesidad o apetencia de sus moradores se ve espontáneamente satisfecha por la propia isla. Lo anterior no quiere decir que las islas en donde se establecen las utopías de reconstrucción no sean igualmente “un buen lugar” además de ser un “no lugar”. Sin embargo, hay una enorme diferencia respecto a los beneficios de sus tierras: en ellas no son algo dado de antemano ni espontáneamente, sino que se consiguen a través de los propios recursos humanos; sus habitantes se dan a la tarea de encontrar los mejores medios para aprovechar las cualidades del territorio donde se establecen.

Ahora bien, si las islas donde se sitúan tanto las utopías de evasión como las de reconstrucción constituyen ámbitos ideales en el sentido espacial, también lo hacen en el sentido temporal. Ellas se vinculan con una Edad de Oro en la que el hombre participa del ámbito de lo divino y convive en consonancia con la naturaleza; un tiempo en el que era posible la unión armónica de los contrarios. En términos generales, las manifestaciones que se conocen del mito de las edades,⁴³ aunque provengan de diferentes tradiciones, aluden todas a un tiempo remoto perfecto, próspero e inocente, anterior a cierto

⁴³ Sobre este mito y algunas de sus variantes en distintas tradiciones véase Eliade, 2001; y Bauzá, 1993.

evento mítico que marca el distanciamiento entre el hombre y lo divino, tras el cual siguen una o varias etapas de progresiva decadencia. Desde entonces el hombre ha experimentado una “nostalgia del paraíso”, como la ha definido Mircea Eliade: el anhelo permanente de recuperar su condición esencial perdida, “el deseo de recobrar el estado de libertad y de beatitud anterior a «la caída», la voluntad de restaurar la comunicación entre la Tierra y el Cielo; en una palabra, de abolir todo lo que ha sido modificado en la estructura misma del Cosmos y en la forma de ser del hombre como consecuencia de la ruptura primordial” (Eliade, 1957: 87).⁴⁴

La variante de este mito más conocida en Occidente es, por supuesto, la que se basa en el *Antiguo testamento*.⁴⁵ Pero ésta coincide con muchas otras cosmogonías en situar el paraíso —que por lo general surge de un caos acuático— en islas o en lugares aislados. La isla aparece, entonces, desde el principio de los tiempos. Además, en tanto que espacio originario y sagrado, no pocas veces ella representa un lugar fuera del tiempo lineal, capaz de mantener indefinidamente su primer estado, o bien un lugar con una lógica temporal distinta, que de alguna forma facilita, ya sea el regreso a dicho estado de perfección, ya sea su recreación. Así, la isla, “dispuesta a reiniciar el mundo” (Deleuze, 2005: 17), resulta sumamente atractiva y conveniente en términos de la utopía también a nivel temporal, pues promete la realización tanto del sueño de una *separación* —salir del tiempo o la edad actual y regresar a la

⁴⁴ En el original: “[...] le désir de retrouver l'état de liberté et de béatitude d'avant la «chute», la volonté de restaurer la communication entre la Terre et le Ciel; en un mot d'abolir tout ce qui a été modifié dans la structure même du Cosmos et dans le mode d'être de l'homme à la suite de la rupture primordiale”.

⁴⁵ Las coincidencias entre la imagen del paraíso expuesta en el Génesis y las representaciones de otros ámbitos ideales en la cultura grecolatina facilitaron el posterior sincretismo de todas estas visiones utópicas. Desde el punto de vista de Bauzá, “La esperanza en la existencia de esas tierras distantes y privilegiadas [de los poemas homéricos] pasó a formar parte de las utopías griegas del común de las gentes y luego se enriqueció merced al influjo de diversas doctrinas religiosas de corte soteriológico, las que prometían una vida ultraterrena en una morada excelsa, ya para los elegidos, ya para quienes, a través de la virtud, se hubieran hecho merecedores a ella. Estos sitios privilegiados ideados en la Antigüedad clásica se vieron enriquecidos, más tarde, por la noción de paraíso terrenal procedente de la tradición testamentaria” (Bauzá, 1993: 95).

perfección de la Edad de Oro—, como del sueño de una *recreación*—volver a crear, en el momento presente o en un futuro, las condiciones perdidas de perfecta y total armonía—. A partir de la isla, sostiene Deleuze, “todo vuelve a empezar. La isla es el mínimo necesario para este nuevo comienzo, el material que ha sobrevivido al origen primero, el núcleo o el huevo radiante que debe bastar para reproducirlo todo” (Deleuze, 2005: 19).

2.4.2 *América es una utopía*

La ilusión de poder alcanzar el sueño utópico a pesar de parecer éste, por definición, irrealizable debido a los enormes riesgos y dificultades implicados en la empresa, se vio intensificada durante la época de los grandes descubrimientos geográficos, en la que las nuevas realidades encontradas suponían una prueba tangible de la existencia de mundos ideales semejantes a los imaginados, o bien los lugares óptimos para construirlos. Ya anteriormente, los libros de maravillas, libros de viaje y novelas de caballería de la Edad Media, tan aficionada a los *mirabilia* o hechos admirables considerados maravilla y milagro al mismo tiempo, habían contribuido grandemente a difundir el tema de las islas utópicas. “Ambos conceptos nos legó el latín en esta sola palabra [*mirabilia*], que reúne la aventura interior, *quête* caballeresca, peregrinaje o viaje iniciático, con el descubrimiento de otros mundos”, señala Marie-José Lamerchand. “Resulta ajena a la cultura medieval cualquier separación o frontera entre esos dos mundos, por lo cual no existe solución de continuidad entre la aventura interior de la peregrinación hacia el Más Allá y el navegar o caminar en busca de islas de un Ultramar fabuloso” (Lamerchand en Benedeit y Mandeville, 2002: 11).

Pero más allá de la literatura, la firme y difundida creencia en la existencia de islas ideales, tan presente en la mente de navegantes y viajeros, y alimentada por los testimonios que aseguraban haberlas visto desde alguna costa o durante algún viaje,⁴⁶ quedó también reflejada en la cartografía. Alre-

⁴⁶ Al principio de su *Diario de abordo* Colón registra que varios hombres aseguraban haber visto una isla al oeste de las islas Canarias (cf. Colón, 1982: 75-76). Pareciera que

dedor del siglo xvi comenzaron a dibujarse en los mapas una serie de islas hoy en día conocidas como “islas fantasma”, es decir, “islas que nunca han existido y que han ido desapareciendo de los mapas a medida que progresaba el conocimiento empírico del mundo y se comprobaba su inexistencia” (Martínez Hernández, 1997: 21). Las islas de Brandán, Brasil, Antilia o de las Siete ciudades, Man, Thule, Satanazio y Frislandia son algunas de las más recordadas.⁴⁷ Durante varios siglos los europeos mantuvieron la esperanza de descubrir alguna de estas islas en los lugares distantes a los que se aventuraban; ellas tenían tanta fuerza sugestiva que incluso se llegaron a organizar varias expediciones con el único objetivo de encontrarlas. Qué mejor ejemplo del poder que tuvo el sueño de la isla perfecta que el de su incidencia en la aventura del descubrimiento de América, la cual en gran parte fue inspirada y solventada por la posibilidad abierta de encontrar estas islas prometedoras en medio del océano, lo que hacía que el largo viaje pareciera mucho más atractivo y un poco menos riesgoso.⁴⁸

En lo que respecta a Cristóbal Colón en particular, mucho se ha especulado sobre qué tan enterado pudo haber estado de estos mitos y leyendas, y hasta qué grado motivaron sus viajes por el Atlántico.⁴⁹ Lo cierto es que,

auguraba, con ello, la fabulosa aparición del archipiélago del Caribe en el escenario cultural europeo.

⁴⁷ Algunas de estas islas fantasma siguieron representándose hasta el siglo xviii; la isla de Brasil incluso siguió figurando en los mapas todavía hasta mediados del siglo xix.

⁴⁸ Edmundo O’Gorman comenta al respecto: “el acuerdo de patrocinar la empresa encontró aliciente en la posibilidad de obtener para España alguna o algunas de las islas que la cartografía medieval ubicaba en el Atlántico y que nada tenían que ver con el supuesto archipiélago adyacente a las costas de Asia. Semejante posibilidad parece explicar, por lo menos parcialmente, por qué motivo las capitulaciones firmadas con Colón (Villa de Santa Fe de Granada, 17 de abril de 1492) presentan la empresa como una mera exploración oceánica que, claro está, no tenían por qué excluir el objetivo asiático. Pero en esta particularidad del célebre y discutido documento, estriba, a nuestro parecer, un motivo más que refuerza la decisión de los reyes de España [...]: el deseo y oportunidad de ejercer un acto de soberanía, en esa época enteramente inusitado, sobre las aguas del Océano” (O’Gorman, 2003: 81-82).

⁴⁹ Una de las primeras hipótesis en este sentido fue la de Gonzalo Fernández de Oviedo. En su *Historia general y natural de las Indias* sostiene que Colón se aventuró a descubrir estas tierras porque, siendo un hombre leído y docto en la cosmografía, se había enterado

como se puede leer en sus relaciones, Colón encareció reiteradamente las islas americanas destacando aquellas características típicas de las islas ideales como las aquí mencionadas; es decir: belleza natural, templanza del clima, fertilidad de la tierra y abundancia de riquezas.⁵⁰ Tales características lo llevaron a creer que las tierras a las que había llegado se encontraban muy próximas al paraíso terrenal (cf. Colón, 1982: 132, 218-219). Pero si bien esta sospecha está presente desde su primera gran travesía, se agudizó durante su tercer viaje, debido a un hecho para él impredecible: navegando hacia el sur llega, no al paso marítimo hacia el Océano Índico que esperaba encontrar, sino al Golfo de Paria en Venezuela, un gran golfo de agua dulce que indicaba la presencia de ríos caudalosos y, por lo tanto, de una enorme e inesperada extensión de tierra en esas latitudes al sur del Ecuador. Evidentemente, tal circunstancia invalidaba sus esquemas geográficos. Sin embargo, aceptar la posibilidad de la existencia de una de aquellas tierras antípodas hubiera implicado —y de hecho implicó más tarde— grandes dificultades desde el punto de vista antropológico y religioso, por el hecho de estar habitadas.⁵¹

previamente de la existencia de las Indias y había caído en la cuenta de que ellas eran las Hespérides mencionadas por los escritores antiguos, hipótesis que el propio Oviedo sostiene y argumenta largamente: “yo tengo estas Indias por aquellas famosas islas Hespérides, así llamadas del duodécimo rey de España, dicho Hespero” (Fernández de Oviedo, 1959: 17). En efecto, no fueron pocos quienes inmediatamente identificaron los territorios encontrados al otro lado del Atlántico con alguna de las islas maravillosas que figuraban en la cartografía de la época. Incluso por esta razón los nombres de algunas islas fantasma, como por ejemplo Antilia, se transfirieron a dichas tierras. Ya en sus *Décadas. De Orbe Novo*, en un registro fechado en noviembre de 1493, Pedro Mártir de Anglería cuenta cómo Colón estaba convencido de que la isla que nombró Española era nada menos que la isla bíblica de Ofir del rey Salomón, a lo que en seguida contrapone su propia creencia: “pero bien examinados los diseños de los cosmógrafos, aquellas son las Antilas y otras islas adyacentes” (Anglería, 1964: I, 105). Igualmente, Américo Vespucio creía que una de las islas halladas por Colón, probablemente la Española, era la isla Antilia (cf. Vespucio, 1951: 246).

⁵⁰ Véase, por ejemplo, la descripción que hace de una de estas islas en su *Diario del primer viaje*, con fecha del 14 de noviembre (Colón, 1982: 57-58).

⁵¹ Sobre la concepción de las tierras antípodas u *orbis alterius* que mencionaban los paganos y rechazaban los padres de la Iglesia (esas otras tierras comparables a la llamada Isla de la Tierra u *orbis terrarum* formada por Europa, Asia y África), véase O’Gorman, 2003: 60-64.

Así pues, Colón optó en cambio por aferrarse a la explicación alternativa: la de que en efecto se encontraba cerca del paraíso terrenal. En el relato de su tercer viaje defendió la idea de que el globo terrestre tenía la forma de una pera en cuyo punto más alto (el fin oriental de la Isla de la Tierra) se ubicaba el paraíso terrenal. Según sus cálculos, también lo anterior explicaba la presencia de tantas islas en la zona, pues ellas se formaban, suponía, a causa de la gran afluencia de las corrientes provocadas por los ríos del paraíso: “Muy cognosçido tengo que las aguas de la mar llevan su curso de Oriente a Occidente con los cielos y que allí en esta comarca quando passan lievan más veloçe camino, y por esto an comido tanta parte de la tierra, porque por eso son acá tantas islas, y ellas mismas hazen d’esto testimonio [...]. Y aquí en ellas todas nasçen cosas preciosas por la suave temperançia que les proçede del cielo, por estar hazia el más alto del mundo” (Colón, 1982: 216).

La deducción anterior también se vio reforzada por el hecho de que, a los ojos del Almirante y sus contemporáneos, las sociedades autóctonas que habitaban las islas encontradas se conservaban en un estado de inocencia y libertad (manifestado claramente en su desnudez) y llevaban una existencia simple y sana, pero sobre todo feliz y en comunión con la naturaleza, manteniéndose aún lejos de la corrupción de la civilización. Desde su primera perspectiva, era casi como si estos pueblos vivieran todavía en una Edad de Oro o fueran sus últimos vestigios. Justamente, advierte Stelio Cro, la importante novedad en Colón es que en su pensamiento “el mito clásico de la edad de oro y del buen salvaje está decididamente asimilado a la tradición bíblica de la caída del Paraíso Terrenal y del redescubrimiento del mismo en el Nuevo Mundo” (Cro, 1977: 48).

Más tarde este razonamiento se presentaría también en muchos otros protagonistas y cronistas del descubrimiento y la conquista de América. Sin embargo, según la visión de estos hombres, influida por el humanismo y el Renacimiento, más que un lugar próximo al paraíso terrenal, el Nuevo Mundo era la sede ideal para construirlo por sus propios medios. El mito del buen salvaje que hacía del “hombre nuevo” un ejemplo de virtud en lo relativo a su conducta familiar y social, y a su forma de concebir la propiedad o la división justa y equitativa del trabajo, entre otros aspectos, convivió casi

desde un principio con su contraparte negativa, según la cual los indígenas se veían como caníbales, bárbaros, brutos, débiles, perezosos, mentirosos, y reacios a recibir la nueva fe y a olvidar sus propias creencias.⁵² No obstante, ya sea que se adoptara una u otra perspectiva, por el hecho de haber permanecido al margen de las enseñanzas del Evangelio, las sociedades americanas fueron valoradas únicamente en tanto naturales, pero “el ser *sui generis* que hoy se les aprecia quedó cancelado como carente de significación histórica «verdadera» y reducido a la nula posibilidad de recibir los valores de la cultura europea” (O’Gorman, 2003: 151). Bajo este principio, América, esa inmensa isla,⁵³ significó la oportunidad de una profunda renovación de las civilizaciones del Viejo Mundo concebidas en decadencia, la posibilidad de volver a comenzar de nuevo; representó, además, el terreno ideal para proyectar las sociedades perfectas soñadas tanto desde una visión cristiana, como desde otra humanista. En este sentido, el Nuevo Mundo resulta ser, desde un principio, el lugar por excelencia de la utopía. En palabras de Alfonso Reyes: “La declinación de nuestra América es segura como la de un astro. Empezó siendo un ideal y sigue siendo un ideal. América es una Utopía” (Reyes, 1960a: 60).

El vínculo entre América y la utopía ha sido, sobre todo, de carácter ideal, como lo señala Reyes; pero también se ha manifestado en una serie de hechos concretos de la historia del continente que bien se pueden considerar “heterotopías”, según el concepto de Michel Foucault.⁵⁴ Durante la época

⁵² Sobre las distintas formas en que los europeos concibieron a los habitantes del Nuevo Mundo y cómo ellas quedaron reflejadas en la iconografía y la literatura europea véase Rojas Mix, 1992: 116-175.

⁵³ En la *Cosmographiae Introductio* (Academia de Saint-Dié, 1507) que incluye en traducción latina la *Letra di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quatro suoi viaggi* (Lisboa, 4 de septiembre 1504), y que acompaña el famoso mapamundi de Martin Waldseemüller (1507) en el que América aparece representada como una inmensa aunque estrecha isla, se especifica que la “cuarta parte” del mundo recién descubierta “es una isla, a diferencia de las otras tres partes que son «continentes», es decir, tierras no separadas por el mar, sino vecinas y continuas” (O’Gorman, 2003: 135).

⁵⁴ Foucault define las *utopías* como emplazamientos esencialmente irreales (no tienen lugar), cuya relación con la sociedad real es directa —la sociedad perfeccionada—, o bien

colonial en América, hubo varios experimentos sociales en los que efectivamente se pusieron en práctica los ideales utópicos. Si no todas las colonias que crearon espacios utópicos en el Nuevo Mundo se fundaron en islas en el estricto sentido geográfico, sí lo hicieron, por regla general, en lugares aislados o incomunicados; lugares reales, pero “fuera de todos los lugares”. Las aldeas-hospitales fundadas en México en el siglo xvi por el obispo de Michoacán Vasco de Quiroga y las reducciones jesuitas en Paraguay (que funcionaron desde principios del siglo xvii hasta 1767) son dos ejemplos de sociedades de este tipo creadas para proteger a los indios, en las que se restringía lo más posible el contacto con la “decadencia de Occidente”. Tiempo después, otras comunidades semejantes formadas en su mayoría por migrantes europeos, más bien indiferentes y aun hostiles frente a los nativos, se fueron asentando en los territorios todavía no colonizados del continente; “la América del siglo xix se prestaba a ello, tanto más que el tropismo occidental de los buscadores de esperanza coincidió con la voluntad política de los estados latinoamericanos: poblar los vastos desiertos de su territorio” (Abramson, 1999: 201).⁵⁵ Por consiguiente, dichos experimentos se ubicaban igualmente en lugares aislados: los primeros falansterios en el Nuevo Mundo, establecidos en 1480 al sur de Brasil, en la isla de Santa Catarina (hoy Florianópolis) y en la península del Sahy frente a la isla de São Francisco; la metrópoli socialista fundada por Albert Owen (1879) en el estrecho de Topolobambo, sobre la costa pacífica al norte de Sinaloa, México; y la Nueva Australia fundada por William Lane en 1893 en Paraguay, cerca de Villarrica, son algunas de estas tentativas comunitarias encerradas en sí mismas. En su estudio comparativo sobre el tema, el historiador Abramson afirma:

inversa —el reverso de la sociedad—. Por el contrario, explica, las *heterotopías* son más bien contraemplazamientos: lugares localizables, reales, incluso diseñados en la misma institución de la sociedad, pero que paradójicamente están fuera de todos los lugares; se trata de “una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos [...]” (Foucault, 1999: 434-435).

⁵⁵ Este estudio incluye en anexo una lista de las comunidades utopistas de América Latina en el siglo xix (Abramson, 1999: 357-358).

Todos los participantes de estos experimentos, incluso quienes no tenían el deseo de esquivar la compañía de los hombres, se encerraron en una especie de isla. [...] La imagen de la isla, lugar simbólico o materialmente estanco, destinado a la fundación o a la refundación —ya se trate del territorio de la futura Roma, limitado por un surco; del paraíso entre sus ríos; de la montaña sagrada, o del valle maravilloso—, parece estar dotada de una fuerza tan grande, que proporciona una coherencia profunda a todos estos experimentos y ayuda a reflexionar sobre la similitud que hay entre ellos (Abramson, 1999: 323).⁵⁶

2.4.3 “*¡Perla del mar! ¡Cuba hermosa!*”

Siendo literalmente una isla, y más aún, siendo uno de los primeros territorios del Nuevo Mundo a los que llegaron los exploradores europeos a finales del siglo xv, Cuba sobresale entre todos los espacios americanos en los que se han proyectado utopías o se han ensayado heterotopías. Si bien desde su descubrimiento hasta la fecha Cuba no ha logrado realmente conformar una sociedad perfecta, en cambio —y quizá como ninguna otra sociedad americana—, sí ha construido gran parte de su identidad nacional y ha basado algunas de sus más relevantes decisiones históricas (especialmente independentistas y revolucionarias) en una imagen positiva e idealizada de su propia condición de insularidad, ya sea que ésta se elogie, o bien que se intente recuperar.

La relación entre Cuba y la utopía va más allá de la interesante hipótesis sostenida por Ezequiel Martínez Estrada, quien argumenta que la descripción del descubrimiento y la exploración del litoral cubano hecha por Pedro Mártir de Anglería en la primera de sus *Décadas del Mundo Nuevo* (publicada en ediciones clandestinas antes de 1516) fue nada menos que el modelo que inspiró a Tomas Moro al imaginar su isla de Utopía (Martínez Estrada,

⁵⁶ Cabe mencionar que el carácter aislado de este tipo de experimentos no dio buenos resultados a la larga, según concluye Abramson: “A la luz de nuestros ejemplos, parece posible enunciar una regla: cuanto mayor es el aislamiento, más graves son las querellas intestinas” (Abramson, 1999: 327).

1963). Al parecer, las afianzadas raíces del vínculo entre la mayor de las Antillas y la idea de la isla perfecta se remontan hasta aquel lejano tiempo en el que la isla fue nombrada por los aborígenes que llegaron a ella tras migrar de las costas de Sudamérica y pasar previamente por otras islas caribeñas de menor tamaño. En el contexto de estas primeras exploraciones, explica José Juan Arrom, la voz *Cuba*, que significa “tierra”, “territorio”, o en otras palabras, “la tierra por antonomasia”, contiene ya la carga del “misterioso signo del país tras cuyos confines se hunde el sol, donde termina el mundo conocido, donde no hay más allá, es decir, la última Thule taína”, invocando con ello la imagen de la isla que “preludia a las demás e inicia la tradición” (Arrom, 1985: 135).

Más adelante, esta tradición tendrá su sonado ingreso en el imaginario de la cultura occidental —a la vez que su origen en la literatura— a través de las conocidas palabras del Almirante, quien, sin poder siquiera imaginarlo, sellaba con ellas el destino manifiesto de Cuba, su destino de paraíso añorado o recuperado. En efecto, la minuciosa e hiperbólica descripción que hizo Colón de la tierra a la que acababa de llegar, en los registros de su *Diario del primer viaje* del 28 de octubre de 1492 y los siguientes días, reproduce casi al pie de la letra los tópicos del paisaje característico de las islas utópicas de evasión aquí comentados. Dada su importancia, cito su relato en extenso:

Dize el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto cada uno de su manera; aves muchas y paxaritos que cantavan muy dulçemente; avía gran cantidad de palmas de otra manera que las de Guinea y de las nuestras, de una estatura mediana y los pies sin aquella camisa y las hojas muy grandes con las cuales cobijan las casas; la tierra muy llana. [...] La yerva era grande, como en el Andalucía por Abril y Mayo. Halló verdelagas muchas y bledos. Tornóse a la barca y anduvo por el río arriba un buen rato y era diz que gran plazer ver aquellas verduras y arboledas, y de las aves que no podía dexallas para se bolver. Dize que es aquella isla la más hermosa que ojos ayan visto, llena de muy buenos puertos y ríos hondos, y la mar que parecía que nunca se devía de alçar [...] Dezían los indios que en aquella isla avía

minas de oro y perlas y vido el Almirante lugar apto para ellas y almejas, qu'es señal d'ellas.

[...] aquella isla es muy grande y tan hermosa que no se hartava [a] dezir bien d'ella. Dize que halló árboles y frutas de muy maravilloso sabor, y dize que deve aver vacas en ella y otros ganados [...] Aves y paxaritos y el cantar de los grillos en toda la noche con que se holgavan todos. Los aires sabrosos y dulçes toda la noche, ni frío ni caliente [...]

Toda aquesta tierra dize ser baja y hermosa y fonda la mar [...]

Dize que todo era tan hermoso lo que veía, que no podía cansar los ojos de ver tanta lindeza [...] (Colón, 1982: 45-48, 50).

Las islas imaginadas en la antigüedad clásica y en la Edad Media, el mito de la Edad de Oro, la creencia en la existencia del Paraíso Terrenal, las islas fantasma de la cartografía de la época, todos ellos son elementos que, como se alcanza a ver reflejado en esta larga cita, tuvieron una fuerte influencia en la fantasía de Colón. Pero no sólo en la suya, sino también en la de tantos poetas isleños que tiempo después alabarían la belleza y la riqueza natural de Cuba, así como las virtudes de sus pobladores; ellos también mitificarían a la isla caribeña, no pocas veces en términos greco-latinos; ellos también asumirían plenamente la idea de que el destino de esta isla privilegiada, de esta tierra prodigiosa, era el de ser un Edén insular, una Arcadía tropical.

El eclecticismo anterior puede constatarse ya en el primer poema conocido escrito en la isla. Su autor, Silvestre de Balboa, hace desfilar en su *Espejo de paciencia* a las deidades de la mitología clásica, quienes pasan ofreciendo al obispo de Cuba las riquezas de la abundante flora y fauna de la isla antillana, enumeradas detalladamente por sus nombres indígenas, los cuales aparecen entre otras originales evocaciones nativistas. Por su parte, Lorenzo Laso de la Vega, él sí natural de Cuba, en uno de los sonetos laudatorios que antecede esta obra, alaba con el mismo orgullo la naturaleza de la “isla dichosa”, esa “Dorada isla de Cuba o Fernandina/ de cuyas altas cumbres eminentes/ bajan a los arroyos, ríos y fuentes/ el acendrado oro y plata fina” (citado por Arrom, 1985: 141). Los epítetos “dorada” y “dichosa” con los que Laso de la

Vega caracteriza a la isla de Cuba llevan en sí mismos la marca visible de las islas utópicas de la antigua tradición occidental.⁵⁷

Mucho más tarde, en el siglo XIX, en pleno tránsito entre el neoclasicismo y el romanticismo, las descripciones poéticas de la naturaleza insular cubana tomaron un giro diferente: en ellas apareció la comparación entre la isla y el jardín ya no tanto edénico, sino, muy cubanamente, voluptuoso (Arrom, 1985: 148). A su vez, esta metáfora dio origen a otra que se volvió igualmente frecuente en la poesía de Cuba, aquella que compara a la isla —o a su palma— con una mujer hermosa, la mujer cubana, imagen que alcanzó su mayor potencialidad expresiva en la poesía de José Martí escrita durante el exilio.

Porque Cuba no sólo fue observada en su inmediatez o en la intimidad que evocan el jardín o la relación amorosa. Numerosas voces la han nombrado desde la distancia, desde una lejanía que amplifica la perspectiva y la nostalgia del poeta, hasta permitirle distinguir su isla como si fuera un punto luminoso rodeado de otros ámbitos más extensos del universo. “¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!” llamó Gertrudis Gómez de Avellaneda a la “¡Hermosa Cuba!”, a bordo del navío que la alejaría por muchos años de su “patria feliz, Edén querido”, en el soneto titulado “Al partir”, de 1863 (Gómez de Avellaneda, 1945: 60-61). Nótese que la visión distante de la isla no implica un retroceso en el desarrollo de su interiorización poética ni tampoco en su idealización, sino muy al contrario, ensancha sus posibilidades. Un siglo después, sin salir de Cuba, Lezama Lima iría aún más lejos en este mismo sentido, al referirse a ella como: “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos” (Lezama

⁵⁷ En su novela *La fuerza del destino*, Julieta Campos no deja pasar la oportunidad de señalar la relación entre estos precursores poetas de la isla —Silvestre de Balboa y Lorenzo Laso de la Vega— y uno de sus parientes lejanos. Así, hace referencias explícitas a estos dos personajes, al mismo tiempo que menciona al autor de otro de los poemas que acompañan el *Espejo de paciencia*, nada menos que Pedro de la Torre, hijo de María de la Torre y de Diego Sifontes: iniciadores de la extensa línea genealógica a la que pertenece la escritora. Así pues, resulta clara su intención de subrayar que al inicio de su ascendencia se encuentra un poeta, aquél que participó con un soneto laudatorio en una de las primeras obras literarias que describen, en términos utópicos, a la isla de Cuba (cf. FD: 185-191).

Lima, 1981: 198), diferenciando de este modo a su patria del resto del universo o fundiéndola con éste.

Pero independientemente de la forma o el punto de vista que a través del tiempo hayan adoptado las representaciones literarias de Cuba, lo cierto es que en ellas la alabanza fue y es continua. “Sigues siendo la tierra más hermosa que ojos humanos contemplaron. Sigues siendo la novia de Colón, la benjamina bien amada, el Paraíso Encontrado”, escribía a mediados del siglo pasado Dulce María Loynaz (1993: 142). Incluso hasta años más recientes la visión utópica de la isla —mitad originada en la tradición occidental, mitad ya de esencia cubana— no ha dejado de estar presente en la trayectoria de la imagen poética de Cuba (véase Arrom, 1985). Así lo constató, con seguro conocimiento de causa, Cintio Vitier. En la poesía cubana, decía:

hay una sustancia arcádica y eglógica de la isla, más allá de las modas literarias del neoclasicismo [...] En definitiva, Arcadia, vida pastoril, islas lejanas, constituyen diversas formas de un mismo anhelo. Para entonces ya habremos sido capaces de asumir y recrear desde nuestros propios centros esa tradición secular de la égloga pagana, que en el fondo esconde la añoranza de la Edad de Oro, del paraíso perdido [...] Pero esa interpretación [neoclásica] va disipándose como una niebla detrás de la cual resplandece entera y desnuda la naturaleza insular (Vitier, 2002: 57).

Sin embargo, si la poesía cubana tiende a la imagen mitificada de su condición de insularidad, igualmente es cierto el hecho de que esta visión siempre ha estado acompañada, en mayor o menor grado según el momento histórico correspondiente, de su extremo opuesto, el desencanto. En opinión de José Juan Arrom:

[...] siglo tras siglo, para representarla o describirla, los poetas de Cuba han acudido a imágenes que esencialmente son variaciones o metaforizaciones de una idea nuclear. Esa idea nuclear es *tierra*: tierra contemplada de cerca o añorada de lejos, pero siempre tierra. Y a medida que esa imagen prolifera en variantes o se desdobra en metáforas, unas y otras se polarizan hacia dos postu-

ras igualmente constantes: una es eufórica, arcádica, paradisíaca, de gozosa contemplación de su belleza; la otra es patética, angustiada, pesimista, de pesarosa meditación de los males que la asedian (Arrom, 1985: 135).

A la par de la utopía, también el desencanto, advierte el mismo Arrom, apareció en las letras cubanas desde sus inicios, cuando en 1547 un criollo de Santiago de Cuba, Miguel Velázquez, se expresó de su patria en estas angustiadas palabras: “Triste tierra, como tierra tiranizada y de señorío” (citado por Arrom, 1985: 139).⁵⁸

No obstante, utopía y desencanto, antes que contradecirse, sacan mutuo provecho de su convivencia, en tanto que se intensifican uno al otro. Aunque no tan evidente, el desencanto sigue siendo una manifestación de la esperanza, tal vez la más irónica y la más aguerrida, pero quizá también la más sinceramente sentida. Como observa Claudio Magris: “El desencanto es un oxímoron, una contradicción que el intelecto no puede resolver y que sólo la poesía es capaz de expresar y custodiar, porque dice que el encanto no se da, pero sugiere, en el modo y el tono en que lo dice, que a pesar de todo existe y puede reaparecer cuando menos se lo espera [...]. El desencanto, que corrige a la utopía, refuerza su elemento fundamental, la esperanza” (Magris, 2001: 14).

El efecto paradójicamente positivo que tuvo la desilusión general de los cubanos ante la imposición del poder español se hizo particularmente patente en el siglo XIX, siglo que marca el surgimiento definitivo de la conciencia nacional cubana, nutrida de un espíritu liberal y americanista, así como de un ideal de cultura y de progreso (Olivera, 1965: 158), lo que

⁵⁸ Este temprano lamento ya en el siglo XVI no sorprende si se recuerda que, tras una primera fase de optimismo y gran actividad después de su conquista, Cuba pronto se convierte en un territorio olvidado, al verse eclipsado por las riquezas de México y el Perú: en las nuevas expediciones hacia el continente se fueron tanto sus hombres como sus bienes. España sólo volverá a ocuparse de la isla en el siguiente siglo, al percatarse de su valor estratégico. “Pero entonces la mano de hierro del imperio se dejará sentir como nunca, destruyendo definitivamente la autonomía espiritual, y en cierto sentido política, que con el aislamiento se había gozado” (Olivera, 1965: 7). Así comienza la larga historia del conflicto de intereses entre la colonia insular y su metrópoli, en los que una se resistió tenaz y persistentemente a ser mera base de operaciones de la otra.

desencadenó un proceso paulatino de levantamiento y unión de fuerzas en lucha por su autonomía. Porque el profundo anhelo expresado por Félix Varela de ver a Cuba “tan Isla en política como lo es en la naturaleza” poco a poco se haría general y terminaría dándole cohesión a las diferentes facciones en disputa: “todo debe sacrificarse a las simpatías cubanas [...] un pueblo es todos los pueblos de la Isla” proclamaba en 1838 Gaspar Betancourt Cisneros (citados por Olivera, 1965: 80-81).

Así comienza la búsqueda de una expresión propia tanto en la política como en la poesía, dos dimensiones que en el ideal independentista de la naciente “cubanidad” se confunden. Como se sabe, uno de los más claros ejemplos de lo anterior es la paradigmática figura de José María Heredia, a un tiempo portavoz y actor del empeño por la libertad de la isla, papel heroico que después llevaría a su máximo extremo José Martí. Al igual que sus antecesores, Heredia canta al paraíso insular, pero en sus versos el paraíso es un paraíso perdido. Así, en “Himno del desterrado” (1825), el poema que “marca el punto culminante de su exaltación patriótica” (Olivera, 1965: 91), la mirada utópica sobre la que llama “dulce tierra de luz y hermosura”, “suelo feliz” aparece a la sombra del desencanto, de la preocupación, de la indignación:

¡Dulce Cuba! en tu seno se miran
en su grado más alto y profundo,
la belleza del físico mundo,
los horrores del mundo moral.

Te hizo el cielo la flor de la tierra;
mas tu fuerza y destinos ignoras,
y de España en el déspota adoras
al demonio sangriento del mal.

¿Ya qué importa que al cielo te tiendas
de verdura perenne vestida,
y la frente de palmas ceñida
a los besos ofrezcas del mar,

si el clamor del tirano insolente,
 del esclavo el gemir lastimoso,
 y el crujir del azote horroroso
 se oye sólo en tus campos sonar?

No obstante, la nostalgia —agudizada por el destierro— de esa primitiva condición idílica que a la distancia (espacial y temporal) parece tan inasequible es justamente la que acentúa el grito de esperanza y rebeldía con el que finaliza el poema:

¡Cuba! al fin te verás libre y pura
 como el aire de luz que respiras,
 cual las ondas hirvientes que miras
 de tus playas la arena besar.

.....

que no en vano entre Cuba y España
 tiende inmenso las olas el mar

(Heredia, 1965: 98, 100).

El intento por recuperar ese paraíso usurpado implicó para Cuba difíciles luchas intelectuales y largos años de guerra, durante los cuales los poetas, preocupados y dolidos por la oprimida soberanía de su pueblo —primero bajo el dominio español y más tarde bajo la imposición de la autoridad estadounidense y el poder del capitalismo económico— denunciaron la situación de su pueblo con imágenes desoladas, afligidas y coléricas. Ahí están, por supuesto, esos ya clásicos versos de José Martí (varias veces aludidos por Julieta Campos en *La forza del destino*) en donde Cuba se personifica de nuevo en la imagen de una mujer, ahora como una viuda de él mismo que lleva su corazón en la mano:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
 ¿O son una las dos? No bien retira
 Su majestad el sol, con largos velos

Y un clavel en la mano, silenciosa
 Cuba cual triste viuda me aparece.
 ¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
 Que en la mano le tiembla! Está vacío
 Mi pecho, destrozado está y vacío
 En donde estaba el corazón. Ya es hora
 De empezar a morir. La noche es buena
 Para decir adiós. La luz estorba
 Y la palabra humana. El universo
 Habla mejor que el hombre.

Cual bandera

Que invita a batallar, la llama roja
 De la vela flamea. Las ventanas
 Abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
 Las hojas del clavel, como una nube
 Que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

(Martí, 1964: 16, 252)

Con este poema, de una fuerza emotiva y simbólica excepcional, Martí vaticina su propia muerte y el comienzo de la guerra de Independencia. Pero, ese conflicto armado no condujo a la recuperación de la isla prometida: al contrario, el peligro de una invasión imperialista de los Estados Unidos, también predicho tantas veces por Martí, se concretizó. Y no fue el único. Le siguieron varios gobiernos de la República caracterizados por su “entreguismo”, los cuales se guiaron por ambiciones personales más que patrióticas, con lo que fueron desintegrando progresivamente el proceso político hasta entonces logrado. Entre ellos las dictaduras de Gerardo Machado (1925-1933) y de Fulgencio Batista (1952-1959), las cuales agravaron aún más la desilusión, el descontento y la inconformidad de la sociedad cubana. Ya en su poema “La isla en peso” Virgilio Piñera lloraba “La maldita circunstancia del agua por todas partes”, de la cual “¡Nadie puede salir, nadie puede salir!”, “Cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar/ los bordes de la isla más bella del mundo” (Piñera, 2000: 37, 42-43), y Nicolás Guillén describía a la

isla en su “Elegía cubana” como un: “[...] palmar vendido/ sueño descuartizado,/ duro mapa de azúcar y de olvido [...]” (Guillén, 1972: I, 389).

Por todo lo anterior, cuando finalmente llega la Revolución de 1959, las imágenes con las que se representa la isla vuelven a ser contrastantemente positivas, eufóricas y llenas de esperanza. También en la expresión poética de Cuba, la Revolución significa un antes y un después, porque gracias a ella la isla había recobrado un destino del que por tantos años la habían despojado, y vuelve a ser la Isla soñada. La generación que derrota al ejército de Batista, explica Arrom, “ingresa en las letras con una visión de Cuba que se caracteriza por la misma seguridad con que maneja las armas: para ellos Cuba es certidumbre, solidez, firmeza; es montaña, roca, peñasco, raíz, Isla recuperada, tierra verdadera: patria” (Arrom, 1985: 199).

Si desde un principio la isla de Cuba se identificó a sí misma como un lugar diferente, un lugar privilegiado, un lugar de excepción, la figura del comandante Fidel Castro —retomando el mito— representó y sigue representando todavía para muchos la posibilidad viva de crear en la isla, ya dueña de sí misma, la sociedad perfecta en la que tanto añoraban convertirse sus habitantes. Pero no resultó ser así para todos: son innumerables las voces disidentes que (lamentablemente a partir de muy dolorosas experiencias de intolerancia, censura, violencia y subyugación) han criticado con fuerza a la nueva dictadura y que han sido acalladas, o bien, tristemente exiliadas. Aun así, el movimiento revolucionario no se ha logrado traducir en un único y verdadero discurso sobre esta isla por tantos siglos idealizada. Cuba todavía continúa navegando a la deriva, entre la utopía y el desencanto.

2.4.4 *Julieta Campos y la utopía*

Sin duda alguna, tanto las manifestaciones culturales y artísticas del pasado que entrelazan las nociones de la isla y la utopía, como aquellas otras perspectivas que dirigen esta confluencia hacia América y, más específicamente, hacia Cuba, han tenido una influencia radical en el pensamiento y en la escritura de Julieta Campos. Cuando la autora habla de utopía —tómese en

cuenta que su conceptualización de la utopía es bastante libre y metafórica, ya sea que la relacione con el sueño, el deseo, el amor, el universo propio y la nostalgia del paraíso, o bien, con el viaje, la obra artística, la escritura, la reconciliación entre opuestos, la unión de los contrarios y la obra alquímica— se escucha detrás el eco del conjunto de expresiones que, antes que ella, identificaron el vínculo.

La isla es el espacio imaginario por excelencia y fue siempre el espacio de la utopía. Ahora sabemos que las utopías, al realizarse o al pretender realizarse, suelen volver infiernos la imaginación del paraíso. Ya no hay islas afortunadas, como decía Camus. Sólo, en todo caso, las del amor, ese sueño, y las de ese otro sueño, la poesía. Yo diría que sólo en la escritura, en el arte, se concilian el deseo y su objeto. Si *Eurídice* es un conjuro para invocar la Isla (mi espacio imaginario, mi noción de paraíso) es también una probeta alquímica (Campos en Polidori, 1987: 12).

No obstante, si Campos se fundamenta en ese largo camino andado por la tradición occidental, como se puede observar en la cita anterior, casi siempre lo hace con cautela, demostrando ser consciente de que ésta no es la única interpretación posible: “La Isla es el lugar de la utopía y, [...] el lugar del encuentro soñado o del sitio soñado del encuentro. La Isla puede ser también el infierno”, afirmó, por ejemplo, en otra entrevista (Campos en Millán, 1975: 6). Así, de distintas maneras, la autora —en cierto sentido desencantada por la situación sociopolítica que todavía hasta la fecha de su muerte, desde su punto de vista, ahogaba a su isla natal— no deja de poner en evidencia que aquella asociación tan aceptada no es más que una de las construcciones del lenguaje que han predominado tanto en Cuba, como en general en la cultura occidental.

Es tiempo de analizar cómo se ven reflejadas las ideas de Julieta Campos respecto a la representación, el espacio, la intertextualidad y la utopía en sus tres novelas insulares.

3. EN EL PRINCIPIO FUE LA ISLA: *MUERTE POR AGUA*

Those are pearls that were his eyes.
T. S. ELIOT, *The Waste Land*

El punto de partida del viaje que propone mi lectura de las tres novelas insulares de Julieta Campos es la isla. ¿Cuba? ¿Una casa en la ciudad de La Habana? Se pueden encontrar suficientes elementos textuales para así pensarlo. En esta etapa inicial de la trayectoria hay un desplazamiento, pero no se dirige hacia el exterior; el movimiento más bien se produce por la fuerza de atracción de una serie de círculos concéntricos que conducen paulatinamente hasta lo más profundo de la experiencia de la insularidad vivida únicamente por tres personajes: una pareja y la madre de ella, los últimos eslabones de una familia a punto de extinguirse. A pesar de los vestigios de su nostalgia por un pasado mejor o de su deseo de alcanzar un futuro diferente al aislamiento, la inmovilidad y el deterioro que los circunda y los permea hasta asfixiarlos, la isla que ellos habitan termina por diluirse en el océano de la indeterminación y la muerte.

3.1 Y AL SER NOMBRADA, LA ISLA FUE

*Muerte por agua*¹ es una novela que implica dos nacimientos simultáneos y análogos: por un lado, el de Julieta Campos como narradora; y, por otro, el

¹ En un principio, la novela —cuya redacción duró un par de años y pasó por dos versiones anteriores— tuvo otros nombres que la autora consideraba mejores: *Las mamparas siempre están cerradas*, *Naturaleza muerta* y *Una partida de brisca* (véase Campos en Gutiérrez

de la isla en su escritura. La paradoja entre el fúnebre título de la narración y los dos importantes orígenes que ésta encierra es sólo aparente, y refleja la esencial y milenaria contradicción en el simbolismo del elemento del agua que permea todo el texto e incluso gran parte de su narrativa. Un simbolismo doble, en tanto que el agua es asociada con la muerte, pero también, aunque de forma no tan evidente, con su carácter necesario para la vida; es decir, el agua (de la lluvia o del mar) es un elemento que aísla, anega y deteriora, e igualmente es aquella sustancia que permite la transformación, la creación y la subsistencia. Ambas valencias entre la vida y la muerte se entrecruzan continuamente en la novela, de igual manera que en el texto el único tiempo en el que realmente pueden vivir sus tres personajes, el presente, se confunde con (si no es que se desvanece en) los tiempos en los que no se existe: en especial el pasado, recreado desde la nostalgia; pero también el futuro, imaginado a través del sueño de una realidad distinta y preferible. La consecuencia directa y evidente de esta ambigüedad es que el valor que se le atribuye a la figura de la isla —elemento que, en todos los niveles que conforman esta primera novela, es tan patente como su opuesto, el agua— es asimismo un valor que se desdobra: la isla equivale al sentido, el orden y la integridad, pero también a una aplastante e inerte monotonía.

3.1.1 *La isla madre*

Fue justamente el encuentro directo, violento, brutal con la muerte de uno de sus seres más queridos, su madre —quien por ese entonces se encontraba en La Habana, lejos de ella que residía en la ciudad de México— lo que impulsó decisivamente a Julieta Campos a escribir su primera novela, como

rez de Velasco, 2010c: 187-188). Más adelante, en su última edición, la autora cambió definitivamente el título del texto a *Reunión de familia*; es decir, lleva el mismo nombre que el volumen en el cual se recopila (Campos, 1997). A pesar de la opinión de la autora al respecto, el título *Muerte por agua*, encontrado por ella a encargo del editor y extraído conscientemente del poema *La tierra baldía* (1922) de T. S. Eliot, resulta en extremo afortunado, por las razones que a continuación se exponen.

si por medio de las palabras le hubiera parecido factible tapar esa enorme grieta por donde la vida y su equilibrio se escapaban, amenazándola con desaparecer del todo; o como si la escritura hubiera sido la única posibilidad a su alcance de dar coherencia a un mundo, a un pasado, que lenta pero tangible e irreversiblemente se estaba desintegrando. Así describe ella la evolución de los eventos que la llevaron a nacer como escritora de ficción:

[...] *Muerte por agua* es una novela necesaria, un libro que surgió de un imperativo interior insoslayable: escribirlo era una condición previa para poder seguir viviendo. Por primera vez, la muerte lenta, interminable, de mi madre (una larguísima enfermedad cuyo desenlace yo conocí desde un principio), su lejanía, esa insoportable sensación de pérdida me enfrentaron brutalmente con la certidumbre de que hay cosas irrecuperables, de que el tiempo pasa, de que los seres y las cosas más queridas sólo quedan en un momento dado en la memoria, y que aún ahí están expuestos a la dispersión y al olvido.

De esa conciencia de lo irrecuperable surgió el libro como la única posibilidad de recuperar algo (esto no quiere decir que lo haya logrado), de recuperar algo de un pasado [...] del que nunca he podido desprenderme.

[...] En mi memoria había un mundo que se deshacía, que se descomponía, que naufragaba, al que trataba desesperadamente de aferrarme a pesar de que había en mí cierta lucidez que me hacía saberlo muerto, desvanecido (Campos en Castro, 1966: 3).

Dolorosa y sacudidora desde el punto de vista afectivo y emocional, pero igualmente desde la perspectiva existencial, la muerte de su madre resulta ser determinante y sumamente fructuosa con respecto a la veta narrativa que desde entonces seguiría explorando Campos. A partir de la pérdida de aquella vida que la procreó,² la autora se siente incapaz de seguir viviendo. “En mi madre, me moría yo también”, confesaba (Campos en Gutiérrez de Velasco, 2010c: 188). La forma viable que encontró para salir a salvo de ese

² Igualmente en La Habana, el padre de Campos murió a causa de un paro cardíaco un año después que su esposa.

naufragio anímico fue crear un universo ficticio de palabras que la sostuviera a flote, una novela cuya estructura y contenido respondieran, no tanto a un ejercicio intelectual, como a un profundo impulso creativo como medio de supervivencia. No obstante, reproduciendo el tono de su experiencia personal, en ese universo ficticio, las islas, rescatadas de la memoria o inventadas por la imaginación, se encuentran a punto de ser diluidas, ellas también, por el tiempo.

La génesis de *Muerte por agua*, además, guarda una extraña correspondencia con el nombre del texto y con uno de sus temas centrales. La enfermedad que causa la muerte de la madre es el cáncer pulmonar y, curiosamente, una de las características típicas de los tumores cancerígenos en dicho órgano es que provocan derrame pleural; es decir, los pulmones se llenan de un exceso anormal de líquido que dificulta la respiración del enfermo. Debido a tal especie de anegamiento interno, la persona que padece esta agresiva enfermedad suele experimentar, ya sea subjetiva o literalmente, una “muerte por agua”. Por desgracia, varias décadas después de haber escrito su novela (exactamente en septiembre de 2007, en la ciudad de México), Julieta Campos también falleció debido a esta misma enfermedad.³ Aunque sea irrelevante saber si el derrame pleural estuvo presente o no en el caso particular de la autora o en el caso de su madre, no deja de ser inquietante la coincidencia entre varias características de la novela y los síntomas del tipo de enfermedad que propició el inicio de la narrativa de la autora y ocasionó el fin de su vida.

Sin embargo, como se puede observar en el testimonio citado, no sólo en términos de enfermedad se manifestó esta pérdida del origen, de la isla-madre, y con ella el ferviente deseo de recuperarla. Dos factores más la agravaron. Uno de ellos contingente: la lejanía física; el otro, una condición intrínseca de la existencia: el tiempo. Ciertamente hay en Campos y también en su escritura una fuerte añoranza de los espacios o las vivencias de la

³ El final de su vida no fue la única vez que Campos se enfrentó directamente al cáncer; ya en la década de los setenta, cuenta Julieta, la escritura de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* funcionó como conjuro contra la primera amenaza letal de esta enfermedad (véase Campos en Gutiérrez de Velasco, 2010c: 188).

infancia (se vean éstas idealizadas o no), y una nostalgia por un núcleo familiar relativamente armonioso⁴ —algo que parece ser bastante común en la sensibilidad de no pocos escritores—. No obstante, a ello se suman otros abismos insalvables de carácter externo. La isla de Cuba bajo el gobierno revolucionario, a diferencia de lo que Julieta Campos percibió durante los años en los que ella la conoció y la vivió,⁵ poco a poco fue impidiendo el fácil acceso o la salida voluntarios, y la experiencia de la escritora no fue ninguna excepción respecto a esta otra forma de territorialidad. También para ella, los muros políticos fueron volviéndose cada vez más herméticos. Tanto, que ni sus padres pudieron mudarse a México como estaba planeado, ni a ella le fue permitido visitarlos en casa sin que las autoridades obstaculizaran su paso por la isla, lo que agudizaba más la distancia y el anhelo con respecto a su pasado y, simultáneamente, convertía su inicial decisión de salir de la isla (a los 21 años de edad y por motivos personales) en una situación que cada vez más se asemejaba al exilio —sin llegar a serlo en sentido estricto—.

“Me encontré de repente con que todo lo que había sido mi mundo, la casa, la ciudad de mi infancia, los personajes y los objetos que me rodearon

⁴ La autora identificaba claramente cómo la ambigüedad con la que interpretaba su experiencia familiar de infancia siendo hija única tuvo una fuerte influencia en su vida y en su producción como escritora: “En mi hogar había una atmósfera de generosidad, de comunicación, que me dejó una añoranza de signo positivo. Aunque también hubo otra cara de la moneda: una proximidad demasiado extremosa, casi simbiótica, una sobreprotección excesiva. Todo eso me sembró una ambivalencia, entre el deleite de sentirme cobijada en un interior propicio y el miedo de quedarme allí atrapada para siempre. Creo que esa ambivalencia ha regido mi vida, así como mis decisiones y vocaciones” (Campos, 2001: 141).

⁵ Podemos deducir, a partir de *La fuerza del destino*, que durante su infancia Julieta Campos no fue consciente de las consecuencias del régimen autoritario y represivo de Machado y de las pugnas por el poder después de su caída. En el final autobiográfico de esta novela, Terina, la madre de Julieta Campos, describe en cartas a su tío Carlos la encrespada situación política que se vivía en Cuba durante en la década de los treinta, y en esas mismas cartas aclara: “La niña [...] crece sin saber de todo esto” (FD: 716). Unas páginas más adelante en la narración, se lee que la madre “ordena que las persianas de la sala permanezcan cerradas para aislar a la niña, en la penumbra aletargada de un seno materno infinitamente protector, de la estridencia de afuera” (FD: 723).

entonces [...] era irrecuperable”, contaba la autora (Campos en Reyes-Navares, 1966: 15). Por si fuera poco, sobre un terrible sentimiento de no pertenencia espacio-temporal se fue acumulando un alejamiento ideológico —apenas naciente, pero que con el paso de los años se volvería más intenso— en cuanto a determinadas resoluciones del nuevo régimen y sobre todo con relación a los cambios sociales y culturales que ellas implicaban. También en este sentido, la novela surge de una vivencia personal: “lo que motivó conscientemente este libro [*Muerte por agua*] fue la experiencia de una familia como era la mía, en La Habana. Cuando el tiempo histórico se les vino encima con la indolencia de una aplanadora y el terror de una pesadilla” (Campos en Sedeño, 1975: 8).

Por eso mismo, no puede considerarse casual el hecho de que en *Muerte por agua* la autora determine con rigurosa precisión en qué punto de la línea del tiempo se sitúa el día y medio durante el cual se desarrollan las escasas acciones que en ella aparecen: “ese 15 de octubre de mil novecientos cincuenta y nueve” (MA: 64). Sólo un poco más de nueve meses después del 1 de enero de 1959, día de la derrota de Batista y fecha que marca un cambio radical en la historia de Cuba. Pareciera como si con ello la autora quisiera situar su novela en un momento crítico, en el que ni los propios cubanos alcanzaban a ser plenamente conscientes de lo que estaba sucediendo en su país. En uno de los muy escasos pasajes de la novela que dejan entrever el contexto histórico social que se vive afuera de la casa de los protagonistas, aparece una referencia justamente a esta transformación abrupta del orden social. Tras mencionar el sonido del “golpe incesante de un martillo sobre un trozo compacto de hierro que [se] intuye allá afuera” (quizá una alusión a la hoz y el martillo que conforman el símbolo del comunismo), el texto continúa describiendo la escena urbana y habla de “los que van y vuelven a pie por los mismos lugares sin saber que contribuyen a integrar algo, y menos aún que es algo precario, que puede interrumpirse con una alteración de las luces de tránsito o un pequeño accidente o el estallido de una revolución o la declaración de una guerra” (MA: 50).

En efecto, en la Cuba que aparece en *Muerte por agua* sobreviven apenas los últimos vestigios de la isla-madre que Campos conoció; y éstos se retra-

tan, se “fotografían”, en el momento justo en el que su desaparición se intuye inminente. Se escucha aquí un eco de los versos de Eliot: “aquel que vivía ahora está muerto/ nosotros que vivíamos ahora estamos muriendo/ con un poco de paciencia” (Eliot, 1988: 43, vv. 328-330).⁶ En otras palabras, la isla que Julieta Campos —incitada por la muerte tanto de su madre, como de la Cuba de su pasado— crea a través de la escritura de *Muerte por agua* es, también en este sentido, el resultado patente de un intento por rescatar a ambas del olvido; un intento por fijar, a través del lenguaje y la representación, su evocación de este universo original antes de que fuera inexorablemente devorado por la decadencia y el tiempo.⁷

Tal lucidez ante la condición efímera de la vida, y en particular de un mundo que alguna vez fue el propio, no puede menos que provocar una profunda perturbación interior. Siendo justamente éste el tema principal de *Muerte por agua*, resulta comprensible que toda clase de sensaciones negativas subyazcan en la mayor parte de la novela, sensaciones que se ven concretadas en un solo sentimiento: el miedo. Se trata de un miedo incesante, pero a algo que permanece indefinido a lo largo del texto, y que en ocasiones tan sólo llega a percibirse como la intrusión de una misteriosa y soterrada presencia animal-vegetal-líquida, que violenta el orden establecido,

⁶ En el original: “He who was living is now death/ We who were living are now dying/ With a little patience”.

⁷ En su artículo “Escritura y encarnación de espectros. *Muerte por agua* de Julieta Campos”, Aralia López González propone una lectura de la novela que va todavía un paso más adelante en esta línea de interpretación: la investigadora sostiene que esta novela funciona, sí, para recuperar el pasado, pero además también para trascenderlo. “Según mi lectura, esta novela viene a ser un espacio textual donde se entona un réquiem para despedir un duelo, sin aludir explícitamente a ello. El agua, que lo borra todo, permitirá el olvido [...] Y el ejercicio de la escritura, al significar la muerte y suponer el olvido, restituirá la vida”. Se trata, dice la crítica, de “un ejercicio consciente que intenta conectarse ¿con el inconsciente?, para recuperar y despedir la isla-madre” (López González, 2010: 57-58). Aunque esta interpretación es completamente válida si se estudia *Muerte por agua* de manera aislada, pierde un poco su sentido al analizar la novela dentro del cuerpo de la obra narrativa de Campos, en el cual se constata que, lejos de haberse despedido de la isla-madre, la autora volvió a ella reiteradamente. Ésta es justamente una de las tesis que el presente estudio defiende.

pues su expansión, crecimiento, acercamiento o desencadenamiento suponen una inminente crisis.

Al respecto, Nora Pasternac subraya que “El miedo aparece expresado constantemente con dos tipos de imágenes: por un lado, políticas («socavar subrepticamente el orden de su mundo»); por el otro, médicas o mórbitas: «Verlo como el espectro de uno mismo en una radiografía»; «minada por esa inundación solapada de otra vida que podría alimentarse de la suya [...] sorbiendo ávidamente la médula o el tuétano o como se llame de los huesos» [MA: 40]” (Pasternac, 2010: 43). Aunque se pueden encontrar otros ejemplos, son pocas las imágenes de tipo explícitamente político en comparación con las médicas, cuya frecuencia es abrumadora. La investigadora cita en seguida otro fragmento que precisamente refuerza la conexión antes mencionada en cuanto al tipo de enfermedad que padecieron la escritora y su madre. “Una de las primeras apariciones del miedo”, dice Pasternac, “culmina con la descripción de lo que parece el ahogo de una enferma de los pulmones: «Respira pesadamente, con la boca abierta, sintiendo el ruido del aire que entra y sale como si necesitara de esa prueba para saberse viva, para convencerse de que no se ha consumado nada, y con el deseo violento de llenarse la boca de agua helada» [MA: 40]” (Pasternac, 2010: 43).

Por lo demás, las citas son representativas de cómo en la novela, al igual que en el poema de Eliot, conviven muy de cerca dos versiones contrarias de la muerte por agua: el anegamiento y la sequía. Si por una parte en los pasajes aludidos se habla de inundación y asfixia, por la otra, se hace referencia a una radiografía que presenta los huesos secos y vacíos (o a la extraña succión que así los deja), y a una sed extrema.⁸ Pero en contraste con lo que ocurre en *La tierra baldía*, en donde el peligro se observa en escenarios abiertos descritos con imágenes de la naturaleza externa —el naufragio en medio del mar, los paisajes grises, secos, rocosos y estériles, los pozos agotados...—, en la novela de Campos la amenaza latente se experimenta principalmente desde

⁸ Es cierto que en la novela predominan la lluvia y la humedad, pero no por ello debe olvidarse que en ella también aparecen escasas pero eficaces alusiones a la sequía. Cito tan sólo otro ejemplo: “*En los meses de sol, sin ninguna lluvia, el polvo se depositaba sobre los árboles y en las paredes sedientas se acentuaban las grietas y la suciedad*” (MA: 43).

los espacios interiores (“Porque entonces está la sensación de que algo viene detrás, pisándome los talones. Algo que se ha colado. [...] El mar, podría haberse colado el mar” [MA: 9]). En general, se trata de un punto de vista íntimo, pues muchas veces la mirada no sale siquiera del cuerpo mismo, e incluso la narración llega a enfocarse hasta en sus más pequeños detalles y movimientos: “Lo mismo que había sentido cuando miró para adentro, unos minutos antes, y le pareció que se rompía algo, dentro de su cuerpo, un filamento, tan mínimo que no figuraría su nombre en un manual de anatomía, pero tan vital de repente, por ese pequeño accidente, que podría escapársele por allí todo el líquido del cuerpo hasta quedarse hueca, completamente vaciada” (MA: 61).

Sin embargo, no por ello el alcance de las imágenes que construye Julieta Campos es limitado o está desvinculado del contexto histórico-político. Al contrario. No hay que olvidar que en *Muerte por agua* no sólo la ciudad (posiblemente La Habana) es sinécdoque de la isla misma (Cuba), sino también lo son los personajes. Por ello, a la pregunta de Nora Pasternac: “¿Sería muy exagerado leer estos pasajes al mismo tiempo como una diatriba contra la Revolución y contra la enfermedad?” (Pasternac, 2010: 43) podría responderse, no sólo que definitivamente no es exagerado, sino que además, desde la perspectiva recién mencionada, ambas invectivas se pueden entender como una misma. Cuba, personificada en sus habitantes, en los seres, los objetos y los espacios que aparecen en el texto, también se percibe como un ente enfermo que padece un lento proceso de deterioro, pues ya para el momento en que redactaba la novela, la autora no veía cómo los cambios políticos pudieran ser del todo benéficos para su isla natal.

De esta manera, la escritora crea una imagen del mundo homóloga a la que denuncia Eliot en *La tierra baldía*, aunque, claro está, vista desde una escala, una geografía y un momento histórico distintos. Al igual que el poema de Eliot, la novela de Campos es una reflexión acerca de los efectos del tiempo, de la muerte y, sobre todo, acerca de si es posible o no que la integridad persista en un universo de decadencia y esterilidad. ¿Y cómo logra esto? Creando un particular espacio ficticio insular. No obstante, hasta este espacio insular de *Muerte por agua* (ubicado en 1959) llega la resaca de

los cambios que en las primeras décadas del siglo pasado en otras partes del mundo prometían libertad y esperanza, y que no desembocaron más que en miseria, tanto material como espiritual. Así lo deja pensar la otra mención a fechas históricas específicas que aparece en el texto: “Periódicos del 20 de mayo de 1902, o del 31 de diciembre de 1899, o del 4 de agosto de 1914, con titulares gruesos, en letras más bien redondas, anunciando el fin del siglo y el comienzo de otro siglo al día siguiente” (MA: 127). Nótese que un evento histórico local (el día de la Independencia, cuando nace la República de Cuba) se ubica en el mismo plano que otro acontecimiento de repercusión global, la llegada del siglo xx: “en todo el mundo se espera el acontecimiento en medio de un gran júbilo, y que en París y en Nueva York, y que hoy se ha izado la bandera, y que la familia real y la infanta Eulalia y en el Japón y en la Argentina y en Marruecos y las farolas de Paseo del Prado” (MA: 127). Pero en seguida, a ambos hechos festivos se contraponen la alusión a la Primera Guerra Mundial, que inició unos cuantos días antes de la fecha indicada, el 1 de agosto de 1914, y que convulsionó al mundo entero. Tomando esto en cuenta, el poema que Eliot escribió entre 1921 y 1922, es decir, muy poco tiempo después de que la guerra hubiera assolado gran parte del territorio europeo, constituye, pues, un pre-texto fundamental de la novela: *Muerte por agua* recibe por parte de *La tierra baldía* una codificación semántica adicional, sobre todo como consecuencia de la marcada continuidad entre sus respectivas temáticas principales, lo cual incrementa sustancialmente las posibilidades de interpretación de la narración de Campos.

Ahora bien, cabe mencionar que en la última edición de *Muerte por agua* hay un cambio textual que parece mínimo, pero que en realidad resulta sumamente significativo al situar la narración en su contexto histórico y político. En la última edición se lee: “ese 15 de octubre de mil novecientos *cuarenta y nueve*” (Campos, 1997: 73, yo subrayo). Vale la pena reflexionar acerca de los motivos que llevaron a la autora a realizar esta modificación.⁹ Podría pensarse que la variante respondió a un deseo de hacer que el

⁹ Por dos razones es imposible pensar que esta diferencia en el año pudiera deberse a una errata. La más evidente es que el año está expresado con palabras y no con cifras

ambiente (físico y psicológico) de la novela estuviera menos relacionado con los hechos históricos, justamente al desprender la narración de un contexto político específicamente relacionado con la Revolución cubana. Con este cambio, la realidad externa se desvanece en un grado aún mayor y es sustituida más cabalmente por “gestos, descripciones, sensaciones, análisis del deterioro que el tiempo inscribe en los seres y las cosas”, elementos que según José Emilio Pacheco conforman esta novela que “nos trae una nueva conciencia estética del lenguaje, un ahondamiento en la ilimitada exploración de la realidad” (Pacheco, 1966: 35). Además, hay que pensar que entre principios de los años sesenta (cuando Campos inicia la redacción de la novela) y avanzada la década de los noventa (cuando la revisa para su última edición) media una gran distancia. Quizá, tanto tiempo después, la referencia a la Revolución no le pareció tan necesaria. Las otras fechas históricas antes comentadas, en cambio, sí se mantuvieron, posiblemente porque forman parte de un pasado más general o más lejano, y no determinan de forma tan directa el contexto del relato.

Sin embargo, también es probable que la verdadera razón que tuvo la autora para modificar, en su última edición, la fecha que contextualiza la novela haya sido más sencilla: respetar un hecho particular de la historia de su familia. Para entenderlo desde esta perspectiva, es necesario atender al trasfondo autobiográfico en *Muerte por agua*, trasfondo que se revela en *La fuerza del destino*, cuya última parte sí es claramente autobiográfica. Observemos con cuidado dos de las principales coincidencias entre ambas “reuniones de familia”; la primera tiene que ver con los personajes, mientras que la segunda, con los espacios.

Cuando en *La fuerza del destino* se cuenta la historia de la relación entre los padres de Julieta Campos —Terina de la Torre y Aurelio— el lector se entera de que, por razones económicas, ellos se vieron obligados a irse a

(las cuales hubieran sido más fáciles de confundir). La segunda razón es que en el prólogo al volumen *Reunión de familia*, en el que se recopila esta última edición, Campos advierte a sus lectores que en esta novela introdujo “variaciones sustanciales” (Campos, 1997: 21), por lo que no habría por qué poner en duda que el cambio en la fecha mencionada haya sido deliberado.

vivir a la casa de la madre de Terina, Consuelo, formando así un extraño *ménage à trois* (FD: 707), el cual resulta muy semejante al triángulo doméstico que viven los personajes de *Muerte por agua*: Eloísa, su hija Laura y su yerno Andrés. Otras semejanzas entre la caracterización de los personajes refuerzan el reconocimiento de una tríada en la otra. Así, por ejemplo, Eloísa se caracteriza por “las suelas gastadas, adelgazadas, de sus únicos zapatos” (MA: 33) y Consuelo, igualmente, por “las muy gastadas pantuflas de franela” (FD: 751); y como ocurre con Eloísa, también Consuelo habitualmente tiende a viajar en su mente hacia el pasado: tanto que su nieta aprendió a descubrirle “un ligero destello en la mirada, a lo mejor una sonrisa, cuando, en ratos de lucidez, habla de «hace muchos años» cuando pasó esto o lo otro” (FD: 751).

Pero entre las muchas similitudes que se puedan encontrar entre un universo ficticio y otro, la más incuestionable radica en la descripción del lugar que los personajes mencionados habitan. Una simple comparación entre la casa de Eloísa en *Muerte por agua* y la de Consuelo en *La fuerza del destino* permite constatar que son el mismo espacio, el cual —se puede inferir— representa nada menos que la casa familiar en la que Julieta Campos vivió su infancia. En ambos textos hay un cuarto (de retratos o de Julieta Campos niña, respectivamente) separado por una mampara del de la pareja (Laura y Andrés en un texto; los padres de Julieta Campos, en el otro); el cuarto de la pareja colinda, a su vez, con la sala, y entre ambos espacios hay también una mampara. Por otra parte, del otro lado del “cuarto de en medio” (es decir, el de retratos o el de la niña), se encuentra el cuarto de Eloísa o de Consuelo, y, en el extremo de la casa, en los dos textos está presente el “último cuarto” en el que se acumulan objetos guardados dentro de baúles (cf. MA: 30-37, 127; FD: 739, 741, 750). Como se puede observar a partir de este ejemplo específico, los paralelismos entre los dos espacios literarios son innegables y son una manifestación patente del elemento autobiográfico y vivencial que, en un nivel más general, está detrás de las representaciones de la isla y la insularidad en Julieta Campos.

Cuando a mediados de los años noventa la autora revisaba *Muerte por agua* para su última edición, se encontraba al mismo tiempo redactando

La forza del destino.¹⁰ ¿No podría esta convergencia haberla incitado a validar y reforzar aún más el puente autobiográfico intratextual que vincula su primera novela con el final de la última? Si acaso ésta hubiera sido su intención, se entiende perfectamente tanto el cambio del título de *Muerte por agua* a *Reunión de familia*, como el cambio mencionado en la fecha (de 1959 a 1949).

Para el 15 de octubre de 1959 la abuela Consuelo ya había fallecido, por lo que la equiparación de este personaje con el de Eloísa, en sentido estricto, sería incoherente. Según lo que se cuenta en *La forza del destino*, después de un lento deterioro causado por un cáncer y una pulmonía, cuyos efectos la hacían tener “los ojos cerrados y la boca muy abierta, como si la sed fuera infinita” (FD: 752) —otra vez aquí la imagen de una muerte por agua—, la abuela Consuelo fallece en los primeros años de la década de los cincuenta. Así pues, la fecha del 15 de octubre de 1949 resulta mucho más apropiada, considerando que valida la intratextualidad autobiográfica entre estas dos novelas: las escenas de *Muerte por agua* ocurren justo unos años antes de que la muerte alcanzara a Eloísa, si es que efectivamente se le identifica con la abuela de Julieta Campos que aparece al final de *La forza del destino*.¹¹ Desde esta línea de lectura, el tema en *Muerte por agua* del deterioro físico que irremediablemente terminará afectando a todo y a todos se intensifica de manera notable.

Se ha afirmado que en *Muerte por agua* comienza un viaje que no acabará sino hasta el final de *La forza del destino*. No obstante, lo expuesto anteriormente conduce a percibir cierta circularidad en la trayectoria de las narrativas insulares estudiadas. No se trata de un círculo perfecto, sino más bien de una figura semejante a la continuidad de la serpiente que se muerde

¹⁰ El proyecto de *La forza del destino* empezó desde 1980-1981 y tardó muchos años en madurar y otros más en concretizarse en un texto. Pero ya para mediados de la década de los noventa, Campos lo tenía bastante claro y empezaba a avanzar en su redacción.

¹¹ Esta lectura coincidiría, pues, con la que propone Aralia López González, quien explica: “Nunca se dice qué ocurrió ese día [el día en el que se desarrolla *Muerte por agua*] pero en el contexto textual de presagios y anticipos de pérdidas, de muerte, suponemos que podría tratarse del fallecimiento de Eloísa” (López González, 2010: 47).

la cola: el símbolo del eterno ciclo entre la muerte y el renacimiento, en el que repetidamente al fin corresponde un inicio, parecido y al mismo tiempo diferente.

3.1.2 *La palabra*

La aparición de la isla en *Muerte por agua* es inmediata. Surge desde las primeras palabras del entrecortado diálogo con el que comienza la narración: “—Ha llovido toda la noche”. Basta esta sola afirmación para que la casa en la que viven reclusos los tres personajes de la novela se imagine, no sólo como un refugio contra las inclemencias del clima, sino también como un lugar que, al estar continuamente cercado por el agua, permanece aislado del resto del mundo: “—Y va a seguir lloviendo”. Se cumple así una sentencia que bien podría haber sido extraída del comienzo de *El miedo de perder a Euridice*: “en el principio el Verbo engendró a la Isla”.

Es con el predominio del lenguaje como se inaugura la serie de narraciones en las que la representación de la isla será protagónica y pondrá en evidencia el carácter construido del proceso mismo de dicha representación: no es la única posible ni la única verdadera, y tampoco está libre de influencias culturales que sustentan o refuerzan su carga simbólica. En *Muerte por agua*, las palabras de los personajes (en los breves e interrumpidos diálogos) y sus pensamientos (presentados en forma de monólogos interiores), aunados a una voz narradora relativamente omnisciente que los acompaña muy de cerca, van construyendo y comunicando una interpretación específica de su experiencia con respecto al espacio que habitan y a la condición de insularidad de éste. El lector no necesita ver la isla ni que se la describan como tal; no es aquí su contorno, su geografía o su apariencia física lo que importa, sino las sensaciones, emociones y vivencias que se generan a partir de ella.

En este sentido, el universo insular ficticio de la novela es, reitero, un universo íntimo. En primer lugar, porque las pocas acciones que se cuentan suceden en la casa familiar. En segundo, porque, al igual que estas acciones, los pensamientos y las descripciones que las acompañan se mantienen

dentro de esos mismos límites: se habla de algunas partes de la casa, pero sobre todo de las sensaciones y reflexiones internas de los personajes, las cuales se relacionan con su realidad más inmediata: la casa, ellos mismos y los movimientos de su conciencia (proyectados ya sea hacia el pasado o hacia el futuro, o bien emitiendo sus propias invenciones). Los pasajes en cursivas que describen los efectos de la lluvia y la humedad en escenarios *fuera* de la casa (aunque dentro de la ciudad y de la isla, salvo por contadas alusiones al mar), agudizan todavía más la perspectiva intimista, de encierro y aislamiento que subsiste en el resto del texto. “*Las casas se hacían más íntimas a medida que la lluvia era más espesa*”, se lee, por ejemplo, en uno de estos pasajes (MA: 53).

Así pues, por medio de la representación de la isla en *Muerte por agua* la escritora crea una realidad, un universo ficticio, con características muy específicas; simultáneamente, de esta manera vuelve manifiesto el poder de la palabra. El lenguaje aquí ya no es meramente el medio referencial utilizado para describir una realidad determinada; es él mismo quien la crea: la interpreta, la utiliza, la moldea, la habita, le da sentido. En el siguiente apartado se analizarán con detenimiento las cualidades del universo insular en *Muerte por agua*; pero antes de ello, conviene considerar, por una parte, que en la novela hay varias reflexiones explícitas precisamente sobre la importancia o el alcance de las palabras; y, por otra, cómo estas reflexiones se relacionan con cierta interpretación de las nociones mismas de isla e insularidad.

Para empezar esta indagación, tomemos aquel pasaje en el que la mirada de Laura se detiene sobre unas madejas, lo que la lleva a discurrir acerca de la posibilidad de crear con ellas realidades, ya no sólo a partir de su representación visual, sino también con base en el recurso verbal, tomando conciencia de que nombrar un objeto es suficiente para recrearlo:

Las madejas, sobre el bastidor, son también rojas, verdes y moradas y se pueden componer flores y hojas matizadas, con reflejos jugosos y otros apagados, y blancas y amarillas, en las gamas del oro viejo y del canario. Para combinarlas basta tener las manos hábiles, un buen gusto, un instinto que está en los dedos [...] Van formando un paisaje mullido, igual que esas alfombras donde

los tallos y las flores no están sobrepuestos sino que brotan, un poco milagrosamente, del mismo pelo suave y cálido del conjunto. ¿Y si se pusiera a bordar otra cosa, palabras sueltas, al azar, y escribiera asfódelos en amarillo, por ejemplo, o mimosas en índigo o lilas en palo de rosa o espigas en azul celeste? Quizás las palabras se compondrían también solas y podría leer algo, otra cosa distinta que tuviera sentido [...] (MA: 57-58).

La cita pone en evidencia que el lenguaje no es un simple reflejo especular de la realidad, sino que es más bien un canal de interpretación de ésta, con una muy amplia facultad para manipularla, para modificarla. En efecto, no hay una estricta correspondencia entre los colores que se eligen para escribir/ bordar los diferentes tipos de flores y aquellos que éstas por lo regular presentan (los asfódelos no son amarillos, sino blancos con una línea rojiza en cada pétalo; las espigas no son azul celeste, etc.). Justamente, esta propiedad del lenguaje, sumada a su carácter autónomo con respecto tanto al emisor del mensaje —“las palabras se compondrían también solas”—, como al contexto en el que éste se construye —“podría leer algo, otra cosa distinta que tuviera sentido”—, es lo que hace posible la creación de universos ficticios, autónomos, propios, individuales.

No obstante, si las palabras son independientes de la realidad, a la cual interpretan y recrean con un mayor o menor grado de libertad, los seres, los objetos, los espacios, en cambio, no pueden existir plenamente sin las palabras, es decir, sin aquello que les da un sentido que sustenta de alguna forma su propia existencia. Al menos ésta es la perspectiva que se adopta en la novela estudiada: “las cosas, sin palabras, pierden el equilibrio y se quedan flotando, liberadas de la gravedad, a la deriva, girando sin detenerse en un espacio infinito, sin atmósfera” (MA: 52). El campo semántico que la autora construye a través de esta serie de metáforas que describen las cosas aisladas por una inmensidad circundante (ya sea que el lector las imagine en agua, en aire, en algún otro gas o en el espacio exterior) y al mismo tiempo sin sostén alguno, sutil pero no casualmente, invita al lector a pensar en la noción de islas flotantes, sin nada que determine o fije su lugar. Ésa será justamente la función de la palabra: lograr que la figura de la isla —en este

caso, representada por los objetos aislados— se vuelva estable, y en consecuencia, que represente (como lo hace palabra misma) las nociones de definición y de sentido.

Dicho contraste es explícito en varios pasajes del texto. Entre ellos, otra escena en la que Eloísa y Laura permanecen en sus respectivos cuartos, encargándose cada una de la limpieza de ellos, y la hija visualiza a su madre de pie con la escoba abrazada, mirando fijamente un retrato de su familia, “envuelta en esa cosa irreal y lejana de la fotografía” (MA: 32), es decir, imagina a Eloísa “flotando” en los recuerdos de un pasado familiar lejano, “a la deriva” entre las ensoñaciones que la imagen le evoca, y entonces Laura conjetura: “hasta podrían hablarlo tranquilamente, quitarle en todo caso cualquier imprecisión, ese temblor que casi no se nota [...], conversarlo, ponerlo en palabras claras que se recortarían como letreros indudables, dignos de confianza” (MA: 32). Se puede observar aquí cómo la lógica de la novela propone constantemente que es el lenguaje el que define y fija las cosas, incluso aquellas que únicamente existen en la memoria o en la imaginación de los personajes. Más aún, las palabras también se convierten en una herramienta para atraer y apresar el pensamiento y la individualidad del otro: al menos esa es la esperanza de Andrés, quien no logra ni entender ni evitar el ensimismamiento frecuente de su esposa: “Podría ser si yo me decidiera. Bastarían algunas palabras. Dejarlas caer encima como una red. Sin que te dieras cuenta de cómo. Ni te pudieras salir. No darte la oportunidad. No dejar que trates de convencerme. Dar vueltas alrededor como un moscón. Pero para eso tendría que hablar mucho. Y no se me ocurre nada” (MA: 134).

En otro momento de la novela, a Eloísa le basta leer y releer las palabras escritas en las antiguas cartas de su amado, tener “Paciencia para llenarse de palabras. Una por una”, para transportarse al maravilloso lugar “donde danzan y danzan las palabras de la carta”, a esos momentos excepcionales de su vida que desea reconstruir y eternizar: “donde de pronto se están paseando por el campo, sin haber salido del cuarto, y él le enseña el cielo enrojecido donde se está poniendo el sol y ella lo mira” (MA: 128). El lenguaje cumple aquí la misma función que tiene en los rituales sagrados: a partir de su continua repetición es posible desplazar momentáneamente la realidad actual y

recrear o reproducir, en su lugar, una experiencia —real o ficticia— tantas veces como se desee.

En fin, ya sea que se trate de crear universos nuevos o recrear experiencias pasadas, de inventar posibles escenarios o volverlos permanentes, los ejemplos son muestra suficiente de cómo, sin duda alguna, en sus universos ficticios Julieta Campos le confiere a las palabras (aunque éstas no sean pronunciadas) un alcance sumamente poderoso: no sólo le dan forma al mundo, sino que hacen que éste se vuelva expresivo y sobre todo significativo.¹² A través de los diferentes actos del lenguaje representados en su obra, son en gran medida los personajes los que van construyendo la isla que habitan y el sentimiento de insularidad que los envuelve.

3.2 VIAJE HACIA LAS ISLAS INTERNAS

El primer movimiento del largo viaje entre islas que sugiere la lectura de las novelas insulares de Julieta Campos es un movimiento que se dirige progresivamente hacia el interior: hacia la ciudad, la casa, los personajes, sus discursos y sus sueños.¹³ Demarcaciones concéntricas que representan, cada una a su manera, la figura de la isla y la experiencia de la insularidad. Si se toma en cuenta que en toda la novela los personajes no salen del ámbito doméstico (salvo Andrés, quien se dirige a su trabajo, pero a quien el lector no sigue en

¹² En este sentido, en su obra narrativa Campos prolonga la profunda reflexión sobre la relación entre el arte y la realidad que paralelamente lleva a cabo en sus libros ensayísticos.

¹³ Fabienne Bradu dedica un ensayo a analizar esta tendencia progresiva hacia el interior, no sólo en *Muerte por agua*, sino también en las siguientes tres obras narrativas de la autora: “En la cartografía que se dibuja en la obra de Julieta Campos —cartografía del deseo y de la muerte—”, señala, “la circularidad sería, por antonomasia, la forma anhelada y temida a un tiempo. [...] los círculos que se van trazando en su obra dibujan figuras concéntricas a la manera de las muñecas rusas. Se contienen unas a otras y conservan todas esa característica del espacio isleño: abierto por todas partes y cerrado por todas partes, defendido y amenazado por las murallas de agua” (Bradu, 1987: 42). Conuerdo ampliamente con la investigadora cuando concluye que hay en Julieta Campos una necesidad “de erigir diques alrededor de todos sus espacios imaginarios” (Bradu, 1987: 46).

el trayecto y sólo observa cuando está en la casa o regresa a ella), queda claro por qué la interpretación que aquí se propone de *Muerte por agua* reconoce en el texto un desplazamiento hacia el interior, más que hacia el exterior; un desplazamiento temporal, más que espacial. A continuación, examinaré con cuidado las características particulares del universo ficticio creado por esta narración.

3.2.1 *La ciudad*

Los únicos pasajes en los que el lector de *Muerte por agua* se asoma fuera de los límites de la casa que habitan los tres protagonistas son aquellos seis que se distinguen en cursivas y que describen los cambios en la intensidad y el tipo de lluvia, así como sus efectos en la ciudad y en el mar que circundan la morada. Visualmente, gracias a la diferencia tipográfica, y también desde el punto de vista estilístico (los pasajes en cursivas son meramente descriptivos, escritos en una prosa fluida y sinuosa que se acerca bastante a lo poético), estas páginas enmarcan y aíslan entre sí las diferentes fracciones de la novela, como si fueran otra capa más de las que conforman los límites de la casa de los protagonistas, igual que sus persianas, cristales o postigos.

A primera vista, uno podría pensar que estas cuantas páginas guardan poca relación con la trama principal. Sin embargo, un examen más profundo permite reconocer entre estos pasajes y el resto de la novela ciertos vínculos que cumplen una función sumamente importante: al indicar, por medio de los puentes entre ellos, que se trata de una misma realidad, observada casi simultáneamente desde el interior y desde el exterior, es decir, al recordarle al lector que *existe un afuera*, aunque éste no forme parte del ámbito vital de los personajes, se ve pronunciado el agobiante aislamiento en el que ellos viven, así como la constante y pesada sensación de intimidad en la que apenas si se mueven. Pero ¿cuáles y de qué naturaleza son este tipo de vínculos?

Observemos primero los temporales: las descripciones del exterior respetan el ritmo y la naturaleza del día y medio en el que se desarrollan las pocas acciones que ocurren al interior de la casa; ello se sabe principalmente debido

a que las circunstancias de luz y de humedad de los distintos momentos de este corto lapso suelen aparecer marcados con claridad tanto en las secciones de texto en redondas, como en las páginas en cursivas que se intercalan entre aquellas. Por un lado, es posible notar una continuidad en las condiciones del clima. Por ejemplo, “ha llovido toda la noche” y “va a seguir lloviendo” (MA: 9) son las primeras afirmaciones que escuchamos en la escena del desayuno con la que abre *Muerte por agua*, y el pasaje en cursivas que le sigue lo confirma: “*Llovía*”, comienza, para más adelante reafirmarlo, tanto con las palabras “*No pararía de llover*” (MA: 28), como con una larga descripción de los cambios en ese aguacero prolongado, en el que la lluvia va tomando diferentes cualidades: suave, ligera, casi furtiva, gruesa, madura, complacida, pastosa, imperturbable, precipitada, estentórea, violenta, oblicua, vertiginosa, ruidosa, despreocupada, arrasadora, apaciguada...

Por otro lado, el lector también puede distinguir una misma secuencia cronológica en lo que respecta a las indicaciones del transcurso del día y de la noche. Si en la cuarta parte en redondas de la novela se aclara que son las cinco de la tarde y que hay una “luz precaria, plomiza, vagamente violenta” (MA: 55), el siguiente pasaje en cursivas hace eco de esta información diciendo: “*No había crepúsculo sino una luz brillante, gris, reflejada por las nubes, una gran aureola envolvente, plateada y ambigua. Después entraba la noche*” (MA: 75), y termina con la descripción de la gente que regresa a sus casas al final del día. Como Andrés, quien en el siguiente fragmento en redondas —que efectivamente ocurre durante la noche— ya ha vuelto a casa. Sucesivamente, la novela continúa con la descripción de los efectos de la lluvia y la humedad durante la madrugada y al amanecer (en cursivas), con una escena del desayuno del día siguiente (en redondas), otra del mediodía (en cursivas) y, finalmente, de la comida (en redondas).

Una clase distinta de puentes entre los diferentes textos que conforman la novela son los temáticos. Muestra palmaria de este tipo de vínculo es aquella que se relaciona con la descripción del descontrolado y abundante crecimiento de la vegetación que todo lo invade, descripción que está presente tanto en la segunda parte en redondas, como en el pasaje en cursivas que le sigue. Así, al leer acerca de las “*mansiones deterioradas que, habitadas o no,*

tenían en común el mismo aspecto de abandono”, con sus “*jardines, invadidos por hierbas que nadie había sembrado*” (MA: 43), uno no puede menos que remitirse a las impresionantes descripciones con las que cierra el fragmento anterior y que hablan precisamente de cómo, desde la subjetividad de Laura, la vegetación irrumpe en el interior de la casa de los protagonistas, colmando todos sus rincones, hasta desbordarse hacia el exterior: “y sale a la calle y se vierte sobre la ciudad con su proliferación desproporcionada, con la amenaza de una vida incontenible, que derriba puertas y ventanas y se abraza a las columnas y llena los portales y atrapa a la gente con sus tentáculos y se traga como una sola, inmensa, monstruosa planta carnívora” (MA: 39). Aunque en la descripción en redondas la vegetación se presenta animada, transformándose y desplazándose vertiginosamente, mientras que la que le sigue en cursivas crea más bien un ambiente de calma e inercia apenas modificadas por el crecimiento de las plantas paulatino e inmediatamente imperceptible, las dos escenas se enlazan temática y semánticamente.

Más aún, el hecho de que la vegetación invada igualmente a la propia Laura refuerza la analogía sinecdótica entre las diferentes representaciones de la isla que aquí se analizan: la isla toma indistintamente la forma de la ciudad, la casa, los personajes y sus subjetividades. Así, Laura, tan desamparada entre el silencio y la soledad como aquellas grandes construcciones abandonadas “*aisladas entre sí por barrios de viviendas pobres o por vastos terrenos baldíos o cubiertos de monte*” (MA: 43), padece también los efectos destructivos del paso del tiempo manifestados en una vegetación que reclama incansablemente sus antiguos territorios, una vegetación que “la deja sofocada, respirando difícilmente, ávida de llenarse los pulmones, presintiendo la asfixia” (MA: 39). Pero, en lugar de resistirse a esta otra versión de una muerte por agua, Laura “sabe que tendrá que dejarse llevar, que formar parte de esa extraña animalidad vegetal que se aproxima”, pues “ya no quiere aislarse”, aclara el texto (MA: 42), y entonces, efectivamente aparece lista para fundirse con la presencia vegetal que la circunda —a la manera de una pasiva mansión abrazada e invadida por la incontrolable vegetación que en ella crece—, hasta quedarse inmóvil, “como si hubiera encontrado su residencia definitiva” (MA: 42).

Más sutil, en cambio, es otro puente temático que aparece desde el principio de la novela, en donde las voces interrumpen el silencio desacompadadamente (“hablamos en sordina y las palabras parecen inflarse” [MA: 12]), igual que el sonido de las gotas que se describe al principio del pasaje en cursivas con el que continúa el texto: “*caían espaciadas y duras. Había otras en sordina, como un acompañamiento tímido, bastante lejano*” (MA: 28). No pocos de los adjetivos que utiliza Julieta Campos para detallar las distintas modalidades que va tomando la lluvia, adjetivos que cité párrafos atrás, podrían aplicarse también para calificar los constantes cambios que igualmente se pueden percibir en los entrecortados diálogos dispersos en la novela, cambios que a veces alcanzan a ser radicales —como cuando una ligera precipitación se transforma en torrencial—: “Han empezado a hablar muy alto, como si hubiera mucha gente y trataran de sostener una conversación imposible de un extremo a otro de la sala, por encima de las demás voces, de otras conversaciones igualmente elevadas, de mucha gente que hablara atropelladamente al mismo tiempo” (MA: 68).

En fin, es innegable el hecho de que a lo largo de la narración aparecen varias afinidades entre las escenas del interior y las del exterior. Ciertamente, no todo son semejanzas. Al contrario, las diferencias son manifiestas: adentro los personajes viven en un tiempo subjetivo y continuamente anquilosado en el pasado (o a veces incluso trasplantado al futuro); en cambio, lo que ocurre afuera ocurre en el tiempo real y funciona a partir del movimiento y la transformación. Por esta misma razón, adentro persiste el mundo de lo conocido y del recuerdo, mientras que afuera se experimenta el “alejamiento y olvido” (MA: 76). Con el objeto de marcar esta trascendental diferencia, la autora cuida que los verbos en presente predominen en los pasajes en redondas y en las partes en cursivas escribe los verbos en pretérito imperfecto. Así, coloca en relación de oposición dos percepciones distintas del paso del tiempo: por un lado, enfatiza el estancamiento en el que viven los personajes al interior; por otro, la secuencia de los sucesos en el exterior. Gracias a este procedimiento, Campos logra transmitir con éxito su intención:

dar la idea de que estos personajes creían vivir en el presente, pero en realidad toda su experiencia era pasada y lo que ocurría fuera (es decir, lo que está

en cursivas) estaba en pasado; pero en realidad ese sería el tiempo real. [...] Creo que los tres personajes viven totalmente volcados hacia el pasado, de tal manera que la única experiencia viva que tienen está ahí: en el presente no ocurre nada, ni siquiera gozan de la vida; es decir, la única experiencia de felicidad que pueden haber tenido está en el pasado. El presente está muerto (Campos en Agustín, 1966: 1).

Sin embargo, ya se trate de reflejos o de contrastes entre la historia y los pasajes en cursivas que la cercan, ambos recursos ponen un énfasis especial en la frontera entre los dos escenarios, o más precisamente, entre el severo encierro que impone uno sobre el otro.

Por si lo anterior no fuera suficiente, en los pasajes en cursivas se enfatiza todavía más, y ésta vez de manera explícita, el efecto del aislamiento, tanto en un sentido espacial (dejar algo solo y separado de otras cosas), como en un sentido insular (rodear de agua por todas partes). Uno de tales pasajes lo expresa en estos términos: “*La casa se retraía entonces como hacen los caracoles amenazados. El agua la aislaba, la separaba, la convertía en un reducto, en una isla. Las otras casas, los grupos de casas, eran otras islas recludas, vueltas hacia dentro, dispersas en la ciudad convertida en un gran archipiélago sin luces, porque también las ventanas se habían cerrado, y las habitaciones eran verdaderos claustros*” (MA: 75). El mar y la lluvia se convierten, desde las diferentes perspectivas descritas, en fronteras que en estos dos sentidos limitan el espacio vital de los moradores de la ciudad.

3.2.2 *La casa*

El espacio que habitan los tres personajes de *Muerte por agua* constituye un micromundo que se repite múltiples veces en las otras construcciones de la ciudad: todas ellas se visualizan como islas que conforman un gran archipiélago urbano. No obstante, aquella casa particular en la que el texto se enfoca la mayor parte de sus páginas no sólo se encuentra aislada por la lluvia y por el mar. Las anónimas casas vecinas también ayudan a crear este efecto, pues

en apariencia se encuentran deshabitadas. En la casa de enfrente, del otro lado de la calle que está de por medio, nunca se ve nadie, y su ventana abierta es, piensa Laura, “sólo un hueco de sombra que no deja ver para adentro” (MA: 122); por otra parte, la casa de abajo, “esa sí, no hay duda, está vacía” (MA: 123), y la vista hacia la casa de junto está tapada por un muro (MA: 36).

Pero la mayor reclusión implicada en esta narración es efecto de la voluntad de los personajes mismos, quienes no salen ni se asoman fuera de los límites de su espacio doméstico, y tampoco suelen permitir que mucha luz directa ni demasiadas miradas lo penetren. Así, la casa se erige contra los individuos y elementos externos a manera de una serie de parapetos: “una pared amarilla. Con tres ventanas. Con persianas cerradas. Con cornisas. Con hojas de acanto en las cornisas. Con molduras de yeso. Con un barandal retorcido. Con dos medias lunas de reja en los extremos para que nadie pueda pasar de un balcón a otro. Para que no puedan entrar ladrones” (MA: 123). Incluso en determinado momento se habla de la “misión protectora” que tiene la luz que emite una lámpara en la noche: “la de aislar al interior de esa invasión de afuera, trazar una frontera, impedir que se borren las distancias y sea lo mismo estar adentro, al abrigo, que expuestas allá afuera a la tenacidad de la lluvia” (MA: 71). Por el mero deseo de los personajes, rejas, puertas, postigos, ventanas, persianas, etc., permanecen cerrados, como si fuera necesario alejar todo lo que exista en el exterior, resguardarse de los otros y de la lluvia, establecer tangiblemente las diferencias con respecto a la relativa seguridad que sienten cuando están adentro. Con ello construyen barreras casi impenetrables en ambas direcciones, barreras que dejan a los curiosos adivinar que los que ahí residen “se enterraran en vida” (MA: 123).¹⁴

Tales suposiciones no están muy erradas. Laura hace tiempo que ni siquiera ve el mar, porque “no sale, ni ve a nadie, ni hace una visita, ni se asoma al balcón, porque ni eso” (MA: 17). Y no sin razón pensaba que su madre había aceptado —tal vez favorecido o incluso propiciado— el compromiso tácito “de no salir tampoco para nada a la calle, como si fuera ya

¹⁴ No hay que olvidar que los otros títulos tentativos de la novela, como se ha dicho, fueron *Las mamparas siempre están cerradas* y *Naturaleza muerta*.

tan vieja, o estuviera enferma, o guardara un luto riguroso, o cumpliera una promesa al santo de su devoción, como si hubiera un motivo concreto y evidente para haber escogido el encierro” (MA: 106). Por ello Laura se sorprende tanto esa vez que, de forma extraordinaria, su madre la incita a salir a dar un paseo por el malecón, y además la tranquiliza explicando que la casa no estaría sola, pues ella se quedaría ahí. “Nunca se le había ocurrido que Eloísa pudiera tener ganas de quedarse sola en la casa” (MA: 106), se confiesa a sí misma Laura. Y cualquiera lo hubiera podido dudar, porque ¿quién desearía un enclaustramiento todavía más riguroso por solitario? Eloísa sí, pues “cree que valdrá la pena quedarse sola, poder disponer de toda la casa para ella aunque vaya a meterse a su cuarto y no salga de ahí mientras Laura no vuelva” (MA: 107); es decir, anticipa la oportunidad de retraerse a un extremo aún mayor, lo cual le parece atractivo. No obstante, ni ese ni ningún otro paseo se lleva a cabo. El único que rompe este inexplicable letargo es Andrés —por supuesto, la figura masculina—. ¹⁵ A pesar de que se restringe a ir con monótona regularidad “De la casa a la oficina. De la oficina a la casa” (MA: 18), al menos él sí respira a diario el aire de la calle.

¹⁵ Desde la perspectiva de Enid Álvarez, “En el texto hay dos mundos claramente diferenciados: el privado y el público. No hay interacción entre ellos. [...] El mundo externo, dominado por la razón, es el espacio natural del hombre, allí es donde encontraremos a Andrés. Mientras que [...] a la mujer se le reservan las intuiciones y la creatividad. Laura y Eloísa, mujeres al fin, asumen dócilmente el papel social que les es asignado. Esta oposición público/ privado con su respectiva adscripción genérica sirve para marcar la oposición dentro/ fuera” (Álvarez, 1990: 71-72). En la misma línea, Nora Pasternac afirma que con esta oposición entre la casa (ámbito femenino) y la ciudad (ámbito masculino) “Julietta Campos pone en escena una cierta condición femenina: dificultad para estar en el mundo, dificultad para hablar y expresarse, para poner en palabras en voz alta lo que desea o siente, la soledad como condición de la vida cotidiana, la dificultad para encontrar un lugar en el universo, el silencio o los silencios pesados y difíciles de romper” (Pasternac, 2010: 41). Estoy de acuerdo con esta lectura, dado que en *Muerte por agua* están asumidas con claridad las actividades y los roles que tradicionalmente se les ha asignado a cada género; sin embargo, pienso que no hay que olvidar que en la novela sólo vemos a Andrés cuando está dentro de la casa o regresa a ella. De cierta forma, él también forma parte (aunque no permanentemente) de la intimidad de espacio insular-doméstico y él también padece las limitaciones impuestas a esa “cierta condición femenina” de la que habla Pasternac.

Hemos visto ya qué modalidades insulares adquiere la delimitación externa de la casa de los protagonistas. Dirigiendo ahora nuestra atención hacia su interior, veremos que no son pocos los espacios menores en los que se divide (zaguán, escaleras, patio, pasillo, cocina, comedor, sala, dos recámaras, el cuarto de fotografías, el cuarto del fondo, balcones, etc.), y que algunos de ellos todavía se encuentran subdivididos por los diferentes elementos que los ocupan: mamparas, muebles, cristales y una gran variedad de objetos, estos últimos descritos en largas enumeraciones detalladas de elementos yuxtapuestos, que son tan intrínsecas al estilo de Julieta Campos. Dicha distribución interna, lejos de ser simplemente una característica que pudiera ser compartida con un sinnúmero de viviendas, en esta novela tiene la capacidad de crear otro conjunto más de islas, a menor y más íntima escala, una tendencia común en gran parte de la literatura insular. Así lo observa el investigador Ottmar Ette con respecto al contexto del Caribe: “La temática de la casa tiene en las literaturas caribeñas una importancia particular. Su delimitación y carácter relativamente cerrado, pero también la posibilidad de compartimentación que hace del espacio doméstico un mundo propio, constituyen rasgos que hacen de la casa el modelo predestinado de una situación insular y de una escritura asentada en ella” (Ette, 2004: 137).

Mundos particulares son los que van constituyendo cada una de las áreas que conforman la casa. Los hay indefinidos, como el zaguán siempre oscuro, la cocina donde se prefigura el misterioso (por invisible) servicio doméstico, o un cuarto al fondo en el que se acumulan baúles y objetos sin uso. Están también las recámaras, una de Eloísa y otra casi sólo para Laura (pues Andrés no pasa mucho tiempo en ella); estos espacios más íntimos son preciados para las protagonistas, ya que sólo en ellos se expresa libremente su individualidad: sólo en sus propias recámaras pueden ser ellas mismas, olvidarse del mundo y de los demás. En este sentido, las divisiones entre el espacio público y el privado en la casa son bastante claras: “Me gustaría poner la mejor cara antes de salir del cuarto. Pero no siempre se puede. Me gustaría aunque estoy tan vieja. No puedo remediarlo. Lo bueno es que las mamparas siempre están cerradas” (MA: 11). El aislamiento que les ofrecen las mamparas les permite pasar largas horas dentro de sus respectivos refugios sin hacer

relativamente nada, Laura meciéndose al garete en un sillón junto a la ventana que da al pasillo “como si hubiera nacido para eso” (MA: 126); Eloísa sobre su cama sacando y guardando objetos del pasado, reacomodándolos múltiples veces de distintas maneras hasta llegar a un absurdo que en otras circunstancias sería tan ridículo como aquel gesto esbozado por la mano sin abanico de Laura, “la repetición inútil, hueca, del gesto verdadero” (MA: 35).

Otros espacios que componen la casa son, en cambio, para la convivencia familiar, aunque ella no llega a ser tal, pues los personajes simplemente se acompañan, se miran, se adivinan, pero en realidad no llegan a comunicarse ni a entenderse entre sí. Esto ocurre normalmente en el comedor, donde tres veces al día coinciden sentados a la mesa (ya nadie más que ellos tres se sienta a la mesa). A pesar de encontrarse juntos, pareciera que cada uno siguiera solo, debido a la superficialidad de su conversación hecha con palabras insustanciales y predecibles: “Siempre lo mismo en el desayuno. El tiempo. Hablar del tiempo. Por no hablar de nada. Por decir algo. [...] No podría ser de otra manera” (MA: 9-10). Se trata de hablar para evitar la incomodidad del silencio, para llenar el vacío, mas no para expresar nada trascendente, y los mismos personajes lo saben perfectamente: “Yo te digo, tú me dices, él nos dice y no nos decimos nada, Dios mío, no nos decimos nada” (MA: 19-20). Además, ellos se limitan a pronunciar únicamente lo permitido, porque lo que no se puede —lo explica Laura— es “hablar de cosas que se quedan en alguna parte” (MA: 15), que tengan peso o que de alguna manera los perturben. En numerosas ocasiones, los puntos suspensivos con los que se interrumpen los diálogos reflejan ese temor a decir demasiado que suelen tener los personajes (Pasternac, 2010: 39).

Contrapunteando estos diálogos, aparecen los monólogos interiores de los tres personajes, los cuales apenas sugieren sus verdaderas emociones, anhelos e inquietudes, a la manera de lo que Nathalie Sarraute ha llamado “subconversaciones” (Sarraute, 1967).¹⁶ Es cierto que el lector puede percibir

¹⁶ Han sido varios los críticos que han advertido esta correspondencia con las “subconversaciones” de Sarraute (entre ellos, Pacheco, 1966: 35; Verani, 1976: 135-136; Álvarez, 1990: 74; Pasternac, 2010: 39). En *La imagen en el espejo*, Julieta Campos dejó constan-

ecos entre las palabras y los pensamientos de uno y otro personaje (reflexionan sobre el contenido y la forma de lo dicho, repiten para sí las frases recién escuchadas y sus respectivos pensamientos algunas veces giran sobre los mismos temas); pero estos ecos no constituyen puentes comunicativos reales, sino tan sólo tenues resonancias. Por todo lo anterior, no se da una interacción real, auténtica, entre ellos; al contrario, la incomunicación es radical. La resultante monotonía que prevalece en tales reuniones familiares diarias y en sus anodinas conversaciones le imprime a éstas un aspecto de ritual cuyo significado y función comunitarios se han ido desgastando hasta perderse.

Algo semejante sucede en otro de los espacios familiares de la casa, el cuarto que se encuentra al centro de las dos recámaras y al centro también de la cotidianidad de las protagonistas. El objetivo era llenar ese cuarto de objetos y fotografías, de lo que se les fue quedando de familiares muertos; cubrir sus espacios y paredes con fetiches y recuerdos, “casi sin dejar un hueco, como por un elaborado horror al vacío” (MA: 61). Era una manera de fijar a los muertos a la vida, de igual forma que el proceso químico había fijado al papel sus imágenes y los instantes retratados, aislándolos del tiempo y del espacio. Así, en aquellos objetos reunidos y ordenados se intenta conjurar a la muerte y al mismo tiempo guardar la memoria familiar; se trata —aclara acertadamente Margo Glantz en su reseña sobre la novela— de “una memoria que embalsama y protege, que pretende retener en la moldura de una repisa el tiempo transcurrido. [...] una memoria de museo que colecciona y entierra, que expone en vitrina y paraliza” (Glantz, 1966: 15).

cia explícita de su opinión favorable sobre esta técnica narrativa de Sarraute, por lo que no sorprende que la haya adoptado a su manera: “el diálogo debe ser lo que es en la realidad: una simple continuación de la afluencia interior de palabras e imágenes; una prolongación, una saturación, una cristalización de los movimientos de la conciencia. El arte de Nathalie Sarraute, como antes el de Proust, Virginia Woolf, Katherine Mansfield o Elizabeth Bowen, profundiza las experiencias menos definibles, las más susceptibles a escaparse si no se fijan en palabras y que son la materia móvil y dinámica de la existencia. [...] Su contribución a la técnica novelesca, correspondiente a esa parte de la realidad nueva que es su materia poética, es la continuidad entre conversación y sub-conversación, entre diálogo y monólogo interior” (Campos, 1965a: 43-44).

Por medio de los monólogos interiores de los personajes, el lector se entera de que en un principio la idea original de Laura logró sacarla de su apatía; además, la distrajo y entretuvo, al igual que a su madre, y sobre todo le dio la seguridad de tener algo que hacer durante el día, por más que nunca hubieran pasado ahí dentro mucho tiempo, sino en la sala, el otro espacio familiar en el que arreglan y reparan los objetos con los que van llenando el cuarto de en medio. Sin embargo, la novela retrata el momento preciso en el que, a pesar de que el proyecto está a punto de ser terminado, Laura desiste en su intento de que ese artificio —“su pequeño santuario, su oratorio, el sitio fabricado para su culto inocente” (MA: 59)— le devuelva a su cotidianidad la vitalidad y la magia perdidas.

Esa tarde de luz misteriosa del día en el que se desarrolla la trama, Laura entra al cuarto con un sentimiento ambivalente entre atracción y repulsión, buscando recibir algo inmaterial e inexplicable que justifique sus esfuerzos. No obstante, lo único que obtiene por respuesta es el reflejo especular de la imagen de su rostro. En un primer momento, la experiencia es seductora: “al mirarse directamente, como podría mirarla alguien que estuviera del otro lado del espejo, reproducía una sensación que sólo había tenido dos o tres veces antes, de encerrar algo palpitante, de ser como una especie de reducto protegido por la piel, que separaba eso de todo lo demás, lo diferenciaba, lo convertía en un refugio de la vida” (MA: 64). Por unos instantes, gracias a esa ilusión óptica, Laura se percibe a sí misma como una isla; ya unas líneas atrás Julieta Campos ofrecía un indicio de esta asimilación: “En la superficie del espejo su imagen temblaba un poco, *como si la moviera un oleaje ligero*” (MA: 62, yo subrayo). Pero cuando la comparación es todavía más explícita el texto no deja lugar a dudas: esa isla en la que Laura se transforma momentáneamente es un espacio exento de los efectos del tiempo, esto es, no sujeto a la muerte. En cierto sentido, la protagonista encarna así el verdadero objetivo del cuarto de retratos del que, por medio de la imagen reflejada, “también ella formaba parte, la contenía y la envolvía, formando a su alrededor un círculo cálido y completo” (MA: 63).

Sin embargo, esa sensación de contención consecutiva (el cuarto de retratos/ Laura/ la vida) se desvanece rápidamente y el residuo que deja es

radicalmente opuesto: tan sólo la evidencia de su propio e inevitable deterioro —“la cara envejecida, adelgazada, [...] los ojos cansados, [...] las arrugas debajo de los ojos, [...] la piel demasiado transparente, casi azulosa” (MA: 66)—, que la regresa bruscamente a la amarga realidad de la que trata de evadirse. Desde esta nueva perspectiva el cuarto toma un aspecto totalmente diferente: “Las flores de papel, los objetos que llenaban las paredes, las mesas, el suelo eran las ofrendas de un culto funerario olvidado” (MA: 66), un culto que ella misma había inventado, con todo y “esa emanación enfermiza, esa morbidez vaga” (MA: 67) que lo caracterizó desde un principio. Así pues, aquí también, por un lado, queda cancelada la posibilidad de convivencia, de comunión, ahora con los muertos; por otro lado, igualmente se vuelve ineficaz la función concebida inicialmente para este espacio, en donde se pretende acumular, aislar y hacer perdurar los vestigios de una familia que los incluye a ellos mismos, sus últimos integrantes.

Según Bachelard, la casa es un espacio sumamente importante, pues constituye “uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente” (Bachelard, 1975: 36-37). En efecto, en el universo ficcional de *Muerte por agua*, la casa, además de encerrar físicamente a los personajes que la habitan, también concentra todo lo que ellos son, han sido o quieren llegar a ser, sosteniéndolos por igual “a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida” (Bachelard, 1975: 37). No obstante, al ser partícipe de los pensamientos de Andrés, Eloísa y Laura, el lector constata que de cierta forma, cada uno de ellos interpreta al mundo predominantemente desde una perspectiva distinta, la cual en realidad pocas veces confluye con las de los otros dos. En este sentido, tampoco hay sintonía entre los personajes, quienes asimismo, desde el punto de vista de sus pensamientos y su forma de relacionarse con la realidad en la que viven, permanecen incomunicados.

3.2.3 *Los personajes*

Así como en sus diálogos no se dan encuentros ni entendimientos, tampoco los hay en lo que respecta a sus pensamientos o emociones; ello resulta evidente al considerar el aspecto particular de la manera en que cada uno percibe y utiliza el tiempo. Estas formas de interpretar el mundo con las que se puede asociar cada uno de los tres personajes constituyen, de hecho, su caracterización más clara. Muchas veces resulta necesario recurrir a ellas para identificar quién de los tres habla o desde la conciencia de quién se enfoca el narrador omnisciente,¹⁷ puesto que el otro tipo de caracterización más tradicional que aparece en la novela es, por el contrario, demasiado incierto: “Andrés, un hombre no muy joven, no muy viejo, una mujer (Laura, ella, yo), indefinidamente joven, o más bien madura, o quizás de mediana edad, pero sin llegar a ser vieja y otra mujer llamada Eloísa, de la que sólo podría decirse que es una anciana, o una mujer vieja, o una viuda” (MA: 86-87).

Desde el punto de vista de su concepción del mundo y de la vida, Andrés se distingue por ser el más realista y práctico: se mueve en el tiempo del reloj y del calendario. No le importa vivir todos los días de la misma forma, al contrario, le da gusto y tranquilidad. Tampoco le ve sentido al hábito de estar recordando el pasado o ideando un futuro distinto, por lo que excepcionalmente lo hace. Eso no quiere decir que disfrute la inercia que se vive al inte-

¹⁷ Diferí con algunos críticos e incluso con Julieta Campos misma, cuando señalan que la falta de señas textuales en los diálogos no permite que el lector distinga quién de los tres personajes habla. Es cierto que pocas veces se usan sus nombres propios y que esto provoca confusión al leer ciertos pasajes. Sin embargo, el método narrativo es claro y uniforme a lo largo de la novela: por una parte, los guiones marcan los diálogos exteriores; por otra, los puntos suspensivos introducen los monólogos interiores en primera persona, a menos de que éstos se describan indirectamente en tercera persona por un narrador omnisciente —en cuyo caso esto no se indica por medio de algún signo de puntuación—. Aunado a dicha marcación tipográfica, me parece que los pronombres y los morfemas que indican el género (femenino: Laura y Eloísa/ masculino: Andrés) y la persona (tú: entre Laura y Eloísa, y entre Laura y Andrés/ usted: entre Eloísa y Andrés), pero sobre todo los rasgos que caracterizan a los personajes, especialmente en cuanto a su manera de interpretar el mundo y de actuar en él, sí resultan suficientes para reconocer al hablante o al actuante en la gran mayoría de los casos.

rior de la casa; siempre busca salir de ella cuanto antes (MA: 20), porque su “día de afuera” —como lo llama Laura— es distinto, quizá no carente de complicaciones, pero por lo menos es más llevadero, en tanto que (se puede asumir) en él hay movimiento, ya que se relaciona con la sociedad, la economía, el desarrollo histórico, la ciudad, otras personas, etc. Al volver a casa Andrés no trae consigo ni comparte este aspecto de su experiencia cotidiana y laboral con su esposa y mucho menos con su suegra. Lo más que hace es darle cuerda al reloj en el comedor, en su afán por mantenerlo en funcionamiento, y con ello, hacer a todos sentir los límites del tiempo contable dentro del espacio doméstico. Porque para Andrés:

...Basta que sean las dos, las tres, las cuatro de este día, de este mes, de este año. [...] Un año, un número con cifras gruesas. En relieve. Así se reúnen uno al lado del otro, iguales, todos los años que vivimos. [...] Algo con peso, denso, consistente. Un pequeño bloque de acero liso y bien recortado, con bordes precisos que lo separan del vacío, de todos los años que nunca vivimos antes, de todos los que no viviremos después. Así es y así está bien (MA: 139-140).

Eloísa, en cambio, vive en un tiempo interior: se alimenta de sus recuerdos, subsiste gracias a ellos. Resulta comprensible, pues ya es anciana y se ha ido quedando sola: su marido ha muerto y sus hijos se han ido, excepto Laura. Pasa los días con ella y también con Andrés cuando él está en casa, pero aun así, se siente sola, pues tiene “esta impresión de estar de más. De no ser necesario. De haber[s]e quedado afuera como si ya no hiciera falta” (MA: 133); ahora Laura se encarga de la casa y ella lo único que hace es coser, arreglar su escaparate o limpiar su cuarto. No obstante, Eloísa “se erige como centro de su universo y se rehúsa a aceptar el desmoronamiento de su mundo-casa” (Aubry, 2004: 169; cfr. MA: 68) o el desvanecimiento de sus experiencias pasadas. Por eso mismo se evade continuamente de la realidad, dedicando la mayor parte del tiempo que le queda a viajar por sus recuerdos, para recobrarlos, reconstruirlos y así volver a vivir en ellos. Sin embargo, en realidad este recurso de rememoración la lleva a estar aún más sola, ella “de este lado y ellos de aquél” (MA: 134).

En este sentido, Laura es un caso aparte. Casi siempre vive en el presente real, pero es un presente muerto, por dos razones. En primer lugar, no le ofrece absolutamente ninguna sorpresa; la insistente monotonía y la rutina cotidianas hacen que para ella no suceda casi ningún evento que la conmueva en sentido positivo. Desde el punto de vista de Laura, todo puede reducirse “a unos gestos muy simples que se hacen sin reflexionar, que se repiten todos los días, mientras uno está un poco más allá o un poco más acá, pero sin pretender nada” (MA: 100). En segundo lugar, al pasarse horas en el mismo sitio, sólo observando los detalles más insignificantes de las cosas, así como los cambios que advierte en ellas, cambios causados por los efectos del paso del tiempo, se agudiza en Laura la conciencia de que todo, inclusive ella, se está desintegrando, diluyendo, muriendo...

A Laura le bastó pasar por allí como si nada, como sin intención de mirar, agarrando con descuido uno de los barrotes de la ventana, de arriba abajo, hasta que se le pegaron en la mano las costras blanquecinas, especies de lamas pegajosas, que tuvo que irse desprendiendo una a una. Entonces se le ocurrió recoger las hojas secas y romper de una vez los tallos ya medio muertos de algunas vicarias y las flores casi desgajadas del galán de noche. [...] Raspó la pintura gastada del barandal. Levantó pequeñas cáscaras en las paredes, en lugares donde se había roto en burbujas llenas de aire y el vacío entre la cal y el muro se había poblado de un polvillo muy frágil que se deshizo en seguida al tocarlo con el dedo. Buscó los sitios donde la pintura, con la humedad y el tiempo, se había teñido de colores indecisos, entre el amarillo, el verde y el violáceo, donde podían verse, si se miraba con atención, varias capas superpuestas de matices distintos, de texturas de una variedad innumerable. Se dijo que las paredes del pasillo estaban enfermas y miró para otra parte (MA: 55-56).

Se observa claramente en la cita que el mundo físico que envuelve a Laura se está desmoronando, no sólo ante sus ojos, sino también con tan sólo tocarlo. La sucesión de sustantivos (costras, lamas, cáscaras, capas, vacío), adjetivos (pegajosas, secas, muerto, desgajada, gastada, frágil, indecisos, enfermas) y verbos (desprender, romper, raspar, levantar, teñir, deshacer)

que así lo evidencian es apabullante. Pero el deterioro del mundo físico y los objetos que lo pueblan resulta más grave aún si se toma en cuenta que este personaje, en su inmovilidad y apatía, da la impresión “de borrarse entre lo que la rodea, de asimilarse, de parecerse demasiado a todo” (MA: 110), lo que significa que la desintegración exterior es un reflejo de cómo ella también progresiva y conscientemente va envejeciendo conforme el tiempo le pasa por encima, sin que haya nada que pueda hacer para evitarlo.

Ciertamente Laura, como Eloísa, recuerda con alta frecuencia eventos del pasado; no obstante, reconoce que la táctica no le funciona del todo, porque, precisamente al ser tan consciente del deterioro de las cosas, sabe que, aunque quisiera, no le es posible reconstruir el pasado, ni tampoco es posible que las cosas vuelvan a ser como eran antes o permanezcan como uno quisiera que lo hicieran; intentarlo es, a su juicio, “Tan inútil como caer en una trampa que se tiende uno mismo para salir con una desgarradura en la mano, con un pedazo de piel menos, como si hubiera perdido la parte más oculta, más delicada del cuerpo” (MA: 32). Por ende, Laura “no tiene ayer de reserva” (MA: 99) que le sirva de consuelo o de escape, como a su madre. Por otra parte, su perspectiva también es completamente opuesta a la de Andrés, pues para ella “Es tan fácil que así se borre todo. [...] Los límites de los días. Todo lo que es preciso. Lo que dicen que no se puede cambiar. Todo con la lluvia” (MA: 120). De lo único que no tiene duda alguna es de “los pedacitos de techo descascarado, las manchas en la pared, las cintas rosadas con manchas de humedad” (MA: 122). En consecuencia, aunque la vida de los tres personajes se desarrolla en un mismo espacio cerrado, la casa, y aunque puedan realizar juntos las mismas actividades (especialmente Eloísa y Laura), sus perspectivas del mundo y del tiempo son tan excluyentes la una de la otra que la incomunicación entre ellos termina siendo casi total. Incluso pareciera como si no vivieran todos en un único nivel de realidad ficticia, sino que a partir de sus propias y distintas perspectivas ellos mismos construyeran realidades diferentes: “El otro aparece siempre para Eloísa, Laura y Andrés como un personaje desde la perspectiva propia y cada personaje es autor y observador de los otros dos”, explica Olymplia González, argumentando que “un personaje práctica-

mente le está dando vida a otro al elaborar en su pensamiento las acciones que contempla” (González, 1974-1994: 111).

Dado que un alto porcentaje de las páginas de *Muerte por agua* se dedica a describir los movimientos más íntimos de la conciencia de Laura, es sin duda su perspectiva la que predomina en el texto; no sin razón, la lectura de la novela deja en quienes se adentran en ella un profundo sentimiento general de pérdida. En efecto, al igual que en los pasajes recién citados, a lo largo de todo el texto son constantes las alusiones a la desintegración y el deterioro de las cosas a causa del agua. Como si fuera un personaje más, o por lo menos una presencia incesante, el agua en sus formas variantes (mar, brisa, lluvia, niebla, vapor, rocío, humedad, gotera, salitre, sudor, etc.) rodea en todo momento a los personajes, quienes la perciben en sus articulaciones, en su ropa, en las sábanas, en el aire, en las paredes, en la consistencia pegajosa de los objetos... Por consiguiente, el elemento que establece los límites de la isla en la que ellos se encierran y refugian es el mismo que paulatinamente los permea y los destruye. En *Muerte por agua* todo se lo lleva la lluvia. Sus efectos son “la expresión más sensible de esa descomposición lenta, la ilustración del invisible proceso universal, una especie de signo, de advertencia” (MA: 73), de recordatorio, se podría añadir: “Llueve muy fuerte, con un ritmo sostenido que marca el tiempo que pasa, el ritmo interior de las cosas que se van consumiendo, aproximándose a la vez a su fin y sus orígenes, perdiendo sin cesar un poco de lo que son y siéndolo a la vez, más inexorablemente, por esa pérdida” (MA: 73).

Pareciera, por lo tanto, que en la situación representada en la novela la destrucción por causa del agua (la muerte) es inminente. ¿Cómo entonces explicar el carácter doble que tiene en la novela el símbolo del agua? Porque, si bien evidentemente predomina su faceta destructora, también está presente, aunque de manera mucho más velada, su carácter de elemento creador, vivificador.¹⁸ Las menciones directas a esta otra cara del símbolo

¹⁸ Abriendo este camino de interpretación, la investigadora Kenia Aubry ha escrito un muy interesante ensayo sobre la dialéctica que encuentra en el simbolismo del agua en *Muerte por agua*. Con agudos análisis de diferentes pasajes de la novela, y fundamentándose en la filosofía de Gaston Bachelard, la autora identifica un despliegue entre el agua que ella lla-

aparecen esparcidas por toda la narración. Así por ejemplo, se describe cómo afuera la lluvia iba dejando “*gotas redondas y temblorosas [...] en las hojas más lisas, más verdes*” y “*En los jardines lejanos la lluvia fijaba los colores de los croton y los mantos, las califas y las malangas*” y “*el asfalto se oscurecía y tomaba un brillo parejo, casi hermoso*” (MA: 29) y “*las calles amanecían todavía empapadas y lustrosas*” y “*Los árboles se veían más verdes*” (MA: 96); cuando llovía, las casas y los jardines “*parecían recuperar su propio escenario [...] La lluvia no era únicamente su marco, sino que los purificaba*” (MA: 43). Algo semejante ocurre al interior de la casa: el agua con la que se trapean los mosaicos los hace ver “*frescos, relucientes, mientras el resto del piso se verá opaco hasta que todo acabe de cubrirse de agua limpia*” (MA: 30); igualmente desde afuera “*Largos filamentos de agua, intermitentes, [...] despejarían el aire y tenderían hacia el interior de las casas una frescura amable, prometedora*” (MA: 28). Se puede notar en las descripciones citadas una clara connotación positiva en los efectos que el agua también puede llegar a tener sobre las cosas: las limpia, las purifica, fija e intensifica sus colores, les imprime frescura, resplandor y belleza, les da vida...

Quizá el contraste no resulte suficiente para aminorar la angustia que provoca —tanto en los personajes, como en los lectores— la conciencia del ineludible progreso hacia la muerte, el destino último al que todo y todos estamos condenados. Sin embargo, la función de esta oposición entre los dos valores que se le atribuyen al símbolo del agua puede ser más bien la de subrayar el trasfondo metafísico en el que se fundamenta el texto: del agua nacemos y en agua nos convertiremos, aproximándonos a la vez a nuestro fin y a nuestros orígenes (MA: 73).

Cabe recordar que el primero de los tres epígrafes que aparecen al inicio de *Muerte por agua*, un fragmento de Heráclito de Éfeso, ya remite a la idea de que tanto la muerte como el renacimiento están marcados por el agua. Julieta Campos cita únicamente la primera parte del fragmento, la cual

ma “pesada, espesa o pastosa” y que simboliza aquello que está a punto de morir o en proceso de deterioro, y su contraparte, el agua “purificadora”, la cual simboliza “un proceso de renovación en el que necesariamente hay que morir, para volver a nacer” (Aubry, 2004: 166).

sintetiza de manera acertada el contenido de la novela que precede: “Para las almas, la muerte consiste en volverse agua” (MA: 7). Heráclito sustituye la imagen homérica del descenso de las almas hacia el inframundo con su propia explicación de esta transición, más bien hacia el elemento del agua. Sin embargo, en el fragmento completo no sólo aparece el agua, sino también su opuesto, la tierra, en la que ésta se convierte; tras ello, las mismas etapas se repiten en orden inverso y ascendente: “Para las almas es muerte convertirse en agua, para el agua, en cambio, es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma” (en Mondolfo, 1966: 35). Se observa aquí la sucesión alternada de los contrarios tan característica del pensamiento de Heráclito, en donde un elemento deviene la muerte del otro, y viceversa. Además, este aforismo “repite la idea de Anaximandro: «de donde nacen las cosas, en eso se disuelven»” (Mondolfo, 1966: 77-78). Pero desde una perspectiva más general, puede notarse que el fragmento citado de Heráclito se conecta directamente con un patrón tradicional de la cosmogonía jónica, según la cual, la tierra seca surge de un mar primigenio.

Aunque este continuo proceso de transformación entre la vida y el renacimiento, entre el agua y la tierra, volverá a aparecer en sus siguientes narraciones, por lo pronto, en *Muerte por agua* Julieta Campos retrata de cerca sólo una de sus etapas, la negativa, la que se dirige hacia la muerte (como se puede observar ya desde la amputación del resto de la cita del fragmento que le sirve de primer epígrafe). Sin embargo, en su narración la autora no deja de insinuar la fase contraria: el renacimiento que viene después de la muerte, y lo hace, entre otros recursos, por medio de las alusiones antes mencionadas a los efectos positivos del agua en las cosas.

Por todo lo expuesto anteriormente, es posible afirmar que en *Muerte por agua* no se pueden esquematizar con facilidad, por una parte, la representación de los diferentes espacios que se identifican con la isla (la isla misma, la ciudad, la casa y sus subdivisiones, la conciencia de los personajes), y, por otra, la representación del símbolo del agua. Aunque quizás en una primera impresión así lo pueda parecer, la isla no siempre es equivalente a aislamiento, seguridad, integridad o inmutabilidad, así como el símbolo del agua tampoco es en todo momento destructivo. Justamente, la posibili-

dad del cruce entre diferentes niveles en la novela (los cuales pueden tomar indistintas formas: tierra/ agua; dentro/ fuera; pasado/ presente; realidad/ ficción; vida/ muerte; seres vivos/ objetos; luz/oscuridad, etc.) permanece abierta e incluso en algunas situaciones especiales se llega a concretar. Son esos momentos umbrales enfatizados por la autora, en los que se está a punto de pasar a otra esencia o las esencias momentáneamente se traslapan, los que permiten que en el texto, a pesar de todo, subsista la esperanza.

3.3 EL DESEO Y LA ISLA

Imaginar mundos ideales, originarios o perfectos, y en todos los casos preferibles, es una actividad recurrente que compone el trasfondo de esta novela en la que en apariencia no pasa casi nada. Si bien el texto no se desarrolla a partir de una trama convencional en la que se van acumulando acciones y nudos hasta llegar a uno o varios desenlaces, el lector no deja de ser presa del suspenso que insospechadamente provoca el texto, dado que, desde la primera hasta la última página, es capaz de dejarlo esperando indefinidamente a que algo ocurra, a que algo cambie... Pero ello no es casual. En la intimidad de sus pensamientos, los tres personajes de *Muerte por agua* persistentemente recuerdan una isla distinta de aquella que habitan, o sueñan con alcanzarla. En otras palabras, en esta narración es el impulso del deseo el que le da movimiento a la isla, el anhelo de los personajes por verla convertida en un lugar, no sólo diferente al de su cotidianidad, sino utópico, ya sea que recuerden con nostalgia los días pasados, idealizándolos, o bien, que sueñan con empezar de nuevo, dejando fuera todo lo que no les agrada de su propia realidad.

3.3.1 *La nostalgia*

La monotonía y la desidia con las que toman el desayuno los tres personajes en la escena inicial de la novela se ven poderosamente reforzadas por la contrastante aparición, en sus pensamientos y en sus recuerdos, de un pasado

muy diferente. Desde un principio la oposición es clara y lo seguirá siendo a lo largo de todo el texto: mientras que sus anodinos diálogos versan sobre temas comunes y largamente reiterados, como el clima o los remedios contra la constante humedad, con la información que ofrecen sus monólogos interiores poco a poco se va dibujando un pasado común caracterizado, al contrario, por un armonioso y alegre movimiento dentro y fuera de la casa: paseos, fiestas, visitas, juegos, bromas, etc., son todos ellos elementos que configuran un universo de una auténtica y feliz convivencia social, un universo cuyas fronteras permanecen abiertas al tránsito, y en el que reinan el placer y el esparcimiento.

Aun sin comunicarse al respecto, los tres personajes coinciden en su descripción de ese pasado. Así por ejemplo, si Andrés piensa: “Tú te reías mucho pero no me acuerdo de qué” (MA: 10) refiriéndose a Laura, ella en seguida lo confirma al recordar en sus adentros: “¡Nos reíamos tanto!” (MA: 10); si un poco más adelante Eloísa evoca de una forma particular a su hija: “¡Pero estaba tan entusiasmada! Igual que se ponía antes, cuando no paraba en la casa, cuando le gustaba tanto salir” (MA: 13-14), páginas después, Andrés continua complementando, sin comunicarlo, ese recuerdo positivo de Laura: “¡Tan alegre que eras! Una niña maliciosa, juguetona. Todavía una niña. [...] nunca te aburrías. Incansable. Excitada como si acabaras de correr mucho” (MA: 18). Estas coincidencias validan y le dan credibilidad a la memoria de los personajes ante los lectores, por más que ellos puedan reconocer en dicha idealización la fuerte presencia del tópico del que ésta se alimenta: el de que todo tiempo pasado fue mejor, tópico que, a su vez, tiene sus raíces en el conocido mito de las edades.

En efecto, la distancia que media entre el presente diegético de *Muerte por agua* y aquel pasado que sus personajes evocan, parece ser insalvable, como si entre uno y otro se interpusieran varias etapas de progresiva e irremediable decadencia. “Y ahora es otro mundo, casi casi otro siglo, no soy yo, del todo” (MA: 17), piensa Laura. Con ello se vuelve patente que ese otro mundo es irrecuperable, primero, porque es ya demasiado lejano (nótese la hipérbole de los cien años, la cual remite a la idea de una etapa distinta), y segundo, porque el mundo que existe ahora ha perdido algo de lo que era

antes, presumiblemente algo de su perfección, su armonía, su prosperidad o incluso su pureza.

Por otra parte, resulta evidente la similitud que la descripción de ese pasado perfecto guarda con aquellas islas utópicas que tan gran influencia han tenido en la tradición occidental, y de las que ya he hablado en el segundo capítulo. Con sólo remontarnos a una de sus fuentes originales, las Islas de los Bienaventurados, en voz de dos de sus autores más relevantes, ambos de la Antigua Grecia: Hesíodo y Píndaro, veremos que no son causales los calificativos que elige Julieta Campos al recrear la naturaleza ideal de los días vividos tiempo atrás por sus personajes. En *Los trabajos y los días*, al hablar de las edades o razas del hombre, Hesíodo sitúa las Islas de los Bienaventurados en un lugar “de la tierra en los fines [...] junto al Océano profundo de vórtices”; es decir, en un lugar seguro con respecto al violento movimiento de las aguas que lo circundan. Según la descripción de Hesíodo, en estas islas viven “¡dichosos héroes!, a quienes la tierra dadora de mieses da frutos dulces como miel, que brotan tres veces al año” (Hesíodo, 1986: vv. 168-173). A esta representación se suma la de Píndaro en su segunda *Olímpica*, con una perspectiva muy semejante:

Los buenos, en cambio, están alumbrados por un sol que no sufre las mutaciones del día y de la noche; y gozan de un género de vida tal en que nunca jamás cansan sus brazos removiendo la tierra ni agitan con los remos el agua de los mares en busca del mísero sustento. Ellos, al lado de los dioses venerados, es decir los que se regocijan de haber sido fieles a sus juramentos, llevan allá una vida sin lágrimas [...] allá en donde las brisas del océano envuelven en su aliento la isla de los Bienaventurados; allá en donde brillan las flores de oro, nacidas y brotadas de una tierra cubierta de espléndidos árboles, o bien nutridas en el líquido elemento del agua en la superficie de los lagos (Píndaro, 1972: 11-112).

Si se comparan estas descripciones paradigmáticas con la manera en que Laura rememora con nostalgia aquel pasado inalcanzable, las semejanzas saltan a la vista: “Hay algo radiante, definitivo, luminoso ahí alrededor. Los días

eran verdaderamente eternos. Y la muerte tan lejos, tan de nadie. De la gente que uno no conocía. De los otros, no nuestra. Nunca nuestra. Nuestras, las persianas, entornadas casi todo el día porque hacía demasiado sol. La brisa después de las cinco. Los sillones frente al balcón. Las mañanas frescas. Los chaparrones. El invierno. Soñarlo. Desearlo. Todos los años” (MA: 17-18). En las descripciones de los autores griegos, el color de la miel (en Hesíodo), y la iluminación del inmutable sol y las flores de oro (en Píndaro) remiten directamente al mito de la Edad de Oro; en Julieta Campos lo hacen los adjetivos “radiante” y “luminoso”, y la mención al demasiado sol que hacía durante todo el día. Asimismo, en las tres citas, el género de vida que se describe es uno solazado, en el que la seguridad y la fertilidad que caracterizan al espacio insular dejan cubiertas las necesidades vitales de sus habitantes, por lo que, sin cansancio ni lágrimas, pueden disfrutar libremente de los beneficios que estas tierras prodigiosas les ofrecen. Lo anterior queda sintetizado en la hermosa metáfora de Píndaro: “donde las brisas del océano envuelven en su aliento la isla de los Bienaventurados”, cuya paz y tranquilidad implícitas se ven prolongadas en la descripción de la escritora cubana, en esa calmada “brisa después de las cinco. Los sillones frente al balcón”.

Por lo demás, si bien se entiende que antes era reiterada, esta escena del pasado descrita por Laura contrasta radicalmente, ella también, con el presente diegético de *Muerte por agua*: en ese día en el que se desarrolla la narración (específicamente su cuarta parte), a las cinco de la tarde ya parece ser de noche, pues hay una luz “precaria, plomiza, vagamente violenta sin llegar a fijarse del todo en ese resplandor irreal, violento, que obliga a pensar, cuando dura mucho rato, que oculta otra cosa, peligrosa e indefinible” (MA: 55). En ese ambiente, Laura y Eloísa no están sentadas frente al balcón disfrutando de los rayos del sol, sino encerradas en la sala, cosiendo, al abrigo de las ventanas, porque afuera, en vez de brisa, hay una lluvia tenaz que las amenaza. Se observa claramente una degradación tajante entre las descripciones de ambos ambientes: de la radiante y definitiva luminosidad (pasado), a la luz precaria, plomiza, irreal y violenta (presente); de la indolencia (pasado), al peligro inminente (presente). ¿No podría ser ésta una alusión velada al tránsito de una Edad de Oro originaria a su extremo opuesto, la Edad de Hierro?

Así, es innegable la marcada diferencia entre una etapa y otra en la vida de los protagonistas. ¿Qué causa el radical cambio? Una posible razón está dada en la misma cita que se ha estado analizando, cuando Laura aclara: “Los días eran verdaderamente eternos. Y la muerte tan lejos, tan de nadie. De la gente que uno no conocía. De los otros, no nuestra. Nunca nuestra” (MA: 17). También aquí hay reminiscencias de las islas utópicas, en gran parte de las cuales la muerte no existe o llega después de mucho tiempo y de manera suave e incluso dichosa. Sin embargo, las palabras citadas nos dan a entender que en un determinado momento, la muerte de seres queridos o cercanos inevitablemente llegó a contaminar el idílico y en apariencia atemporal mundo de los protagonistas, con lo que la muerte dejó de ser ajena, para convertirse en suya. Se trataría de un trágico punto decisivo cuya trascendencia sería suficiente para marcar el antes y el después. Tal vez aquel evento exacto que recuerda Eloísa enfatizando la separación entre vivos y muertos: “Nadie me había puesto nunca un telegrama y ese día, cuando lo abrí, decía que estaba muerto. Yo no te vi morir. Yo seguí viviendo” (MA: 140-141). O quizá no fue una, sino fueron varias las muertes que se llevaron la alegría de la casa, pues no pocas veces en la novela se menciona cómo los tres personajes se han ido quedando solos y ya nadie más que ellos se sienta a la mesa.

Sea cual fuere el evento parteaguas que marca el distanciamiento entre una etapa y otra, el hecho es que la bonanza y el sosiego se quedaron atrás, del lado de los muertos. Ahora sólo es posible añorarlos y de cuando en cuando acceder a ellos por medio del ensueño. Así, cuando Laura imagina a su madre mirando atenta la única fotografía familiar que no pusieron en el cuarto de retratos, probablemente la más querida, la visualiza metiéndose en la imagen capturada, entre niños y niñas (¿sus hijos?), y sintiéndose “recubierta por algo así como un baño dorado, el prestigio de esa escena concluida, completa, irrevocable” (MA: 32). Una vez más aparece el elemento áureo que remite a la Edad de Oro, a la que no les es posible regresar más que en la imaginación, porque ésta ya se ha terminado. Igualmente, en las escenas recreadas por Eloísa cuando ella se pone a leer y releer obsesivamente las cartas de su amado (para entonces fallecido), se percibe un tinte bucólico: no sólo están presentes el olor de las flores, el paseo tranquilo por

el campo, la belleza del atardecer y la alegría de mojarse en la lluvia; además, persisten en ellas la libertad, la juventud, la complacencia y sobre todo, la unión amorosa. En el vertiginoso movimiento regresivo hacia su propio espacio-tiempo ideal:

se derrumbarán las paredes, se derrumbará un año y otro año, y un día y otro día, y sonarán trompetas y desaparecerán todos los pedazos rotos, todas las cosas truncadas, todos los restos y nada de tantos años, nada de tantas paredes, nada de tantos muebles habrá sido todavía y nada más que él y ella, él con veinte años, ella con veinte años, dejándose mojar, dejando que los moje la lluvia que cae con gotas muy gruesas, corriendo a refugiarse debajo de un portal, debajo de esa lámpara de rombos verdes y rombos ámbar, debajo de un framboyán rojo en un patio muy grande todo de baldosas blancas, y escampa, y el sol entra por la ventana de arecas, y él le da un beso, un beso de despedida, le estará dando siempre un beso de despedida, nunca acabarán de separarse [...] (MA: 129-130).

En otro pasaje, se describe cómo Laura también logra algo semejante a voluntad, cuando se imagina a sí misma jugando entre los personajes que pueblan los retratos del cuarto de en medio, “todos eternamente niños, sin haber envejecido, sin haberse muerto” (MA: 50). Ella conoce muy bien el camino por donde puede llegar a ese espacio utópico añorado, en cuya descripción se destaca, por una parte, la experiencia de una dicha extrema, y por otra, su aspecto intemporal y la consiguiente exclusión de todo aquello que tenga que ver con la muerte:

Le basta un pequeño esfuerzo de concentración con los ojos cerrados o abrirlos y mirar a un punto fijo que puede escoger al azar, entre el espejo y la ventana, para provocar insensiblemente el deslizamiento, el salto, la transición, la condensación de esas imágenes en una sola, intensa felicidad. Es a la vez el tiempo puro, todos los tiempos reunidos, sin ningún pasado, sin ningún futuro, y la inutilidad del tiempo, un tiempo fuera del tiempo, sin necesidad de nombres ni de números, donde no hacen falta las horas, ni los años, ni las hojas de los

almanaques que se desprenden para solidificar algo, para materializar esa cosa impalpable, a la vez resbaladiza y encadenada por la repetición de los días, las noches, las estaciones (MA: 50).

Aparece, al final de esta cita, en esa alusión a los efectos negativos de la repetición a través del tiempo, otro indicio acerca de cuál podría ser una explicación alternativa sobre la enorme distancia que separa la experiencia pasada y la presente en la vida de los personajes de *Muerte por agua*. Esta vez ya no se trata de una razón natural (la muerte), sino de una psicológica (el tedio). En efecto, aunque en un principio resulte muy agradable o placentera, cualquier actividad, si se convierte en rutinaria, termina provocando un desgaste emocional. Compárese, si no, la despedida amorosa entre Eloísa y su amado —tan excepcional que ella quiere hacerla durar eternamente—, con la despedida más que cotidiana entre Laura y Andrés, cuando él sale de la casa:

— [...] Bueno, hasta luego. No me detengo. Trataré de venir temprano. De todos modos, puedes llamarme, si me necesitas. Hasta luego.

— Hasta luego.

— Hasta luego.

...Las dos al mismo tiempo. Ni demasiado bajito, ni muy alto, en el mismo tono (MA: 27).

La repetición de las mismas palabras en boca de cada uno de los tres personajes; la coincidencia de las voces femeninas en tiempo, volumen y tono; la falta de cualquier emotividad en el evento, todo ello subraya la monotonía y el aburrimiento de una escena que sin duda es la misma, salvo mínimas variantes, todos los días laborales.

El desgaste provocado por la reiteración explica también la enorme transformación del carácter de Laura. Se puede deducir que, rebasado el punto de saturación, ella dejó de ser una persona llena de vida, jubilosa y lúdica, precisamente porque los hechos que antes le causaban alegría siguieron siendo idénticos día a día. De ahí el recuerdo melancólico de Andrés:

“Excitada como si acabaras de correr mucho, cuando yo llegaba, siempre a la misma hora. Sigo llegando a la misma hora. De la casa a la oficina. De la oficina a la casa” (MA: 18). Se entiende por qué a Laura esto ya no le causa absolutamente ninguna impresión. Más adelante en la novela, ella misma lo llega a hacer consciente. Cuando Andrés le sugiere que si quiere pueden jugar brisca con más frecuencia, ella le contesta que sí, que sería entretenido, pero “sabe que no, que si se volviera hábito perdería el encanto, ese gusto que tiene ahora porque no lo han hecho en mucho tiempo y es como encontrar un objeto muy querido que se daba por perdido y un día aparece sin haberlo buscado” (MA: 92).

Así pues, según la lógica de *Muerte por agua*, es el carácter atemporal o, en el extremo opuesto, plenamente temporal de los hechos el que marca una diferencia significativa, el que determina si la experiencia vivida se evoca como ideal y perfecta, o bien, se padece por insípida y desgastante. Para salvar el abismo, es necesaria la transformación hacia algo nuevo, algo prometedor; únicamente de esa forma se genera el movimiento y, a la vez, se mantiene la vitalidad, el encanto, el asombro. Sin duda por eso, a pesar del hastío, Laura piensa todas las mañanas “que va a haber algo distinto [...] que va a pasar cualquier cosa que no pasa todos los días” (MA: 15). Es ahí donde radica la ilusión de los personajes: en el presentimiento de que a cada instante se podrían modificar sus vidas.

3.3.2 *El sueño*

La necesidad de evadirse de su dura realidad —recluida, opaca, repetitiva y, además, en progresiva decadencia— lleva a los personajes de *Muerte por agua* (especialmente a Laura) a soñar con la posibilidad de salir del encierro, de trasgredir los límites de la isla, de romper la rutina cotidiana, de enfrentarse a algo distinto... Como dice Andrés: “uno quisiera que las cosas marcharan sobre ruedas. Que no hubiera complicaciones. Que no fuera tan difícil vivir” (MA: 79), y por eso, comúnmente, esa persona se imagina que si las circunstancias fueran diferentes serían mejores y más atractivas.

Resulta evidente que Laura no se encuentra conforme con su propia realidad y por ello desearía que fuera distinta, incluso si eso significa volver a construirla para poder dejar fuera lo indeseable. En este sentido, imagina, entre otras alternativas, que podrían dejar su casa —la concreción y suma de su actual situación vital—, para irse a vivir a otra distinta:

De repente todo podría ser muy fácil. Cambiarse de casa, por ejemplo, mudarse a otra parte. Los muebles se pondrían distintos, ajenos. No parecerían nuestros. Estarían fuera de su lugar, amontonados en el camión de la mudanza. Serían muebles impersonales, casi indiferentes. Todas las cosas estarían ligeras, como inocentes. Así pasa cuando uno las quita de donde están y las lleva para otra parte. Vuelven a ser como nuevas. Parece que se las ve por primera vez (MA: 17).

El anhelo de los personajes por el cambio, y todo lo que ello implica, queda al descubierto en este pasaje. No importaría que fueran los mismos muebles, los mismos objetos, ellos mismos los que se trasladaran, pues —casi como si se tratase de un viaje hacia un lugar distante en el que se situara una utopía de recreación— al verse en otro espacio y en otra disposición, se percibirían distintos. Más aún, la mudanza hacia la nueva casa-isla implicaría dejar atrás una identidad y un orden conocidos: los muebles se volverían ajenos, impersonales, casi indiferentes; el desplazamiento supondría, además, deshacerse de lo innecesario (estarían más ligeros), e incluso de lo que se encuentra en decadencia o la genera (serían como inocentes). En fin, se trataría de un posible camino hacia un nuevo comienzo, hacia una vida mejor.

Mudarse, salir de viaje, o simplemente sentir los efectos del calor del sol estando al aire libre, en lugar de encerrados en su casa, todos ellos son deseos motivados por las ganas de llevar a cabo actividades diferentes o hacer las mismas cosas pero de otra forma:

Una cosa así puede ocurrir. En realidad, si uno se pone a pensar, hay muchas cosas que pueden ocurrir mientras que casi siempre se supone que sólo pasan unas cuantas cosas, siempre las mismas cosas. Uno puede vivir, por ejemplo, con todos los postigos y las persianas abiertas. Uno puede salir todos los días a

la calle. Uno puede hacer limpieza general cada año y tirar lo que ya no sirve (¡se va acumulando tanta inutilidad!). Uno puede abrir la ventana cuando llueve y mojarse la cara (MA: 111-112).

En realidad, como se puede observar, no se trata de nada imposible o difícil de realizar. La diferencia está completamente al alcance de los personajes; depende de su propia voluntad. Traspasar los límites de su encierro, volver positivo el signo del agua que los rodea, sería tan fácil como abrir la ventana y dejarse mojar. Son ellos quienes podrían decidirse a llevar a cabo estos impulsos (nótese el énfasis en la afirmación “uno puede”, en la cita). Pero pareciera que no lo hacen porque algo se los impide. Eso ocurre con Laura, por lo menos, quien casi siempre acompaña estos pensamientos con el cierre de una voz sensata, controladora, represora: “¡Pero qué idea! Así como si nada más fuera la cosa...” (MA: 17); “(como si hubiera la más remota posibilidad)” (MA: 36).

Así, a pesar de sus deseos, los personajes no hacen nada para alcanzar lo que anhelan, para provocar el cambio. Por el contrario, se mantienen en una actitud plenamente pasiva. En especial Laura, quien se describe con frecuencia como a la espera de la llegada de algo indefinible, inexplicable, irreal, algo proveniente del exterior y no de sí misma, como si en ello radicara su única vía de salvación (cf. MA: 55). Tal vez por ello, cuando a partir de una ocurrencia, esa tarde del día en que se desarrolla la trama de la novela, Laura y Eloísa, de forma excepcional, deciden jugar un papel activo en el curso de sus vidas al tomar la simple decisión de arriesgarse y preparar la mesa de manera especial, las consecuencias son extremadamente significativas. La noche resulta ser completamente otra a como hubiera sido la norma.

Vale la pena analizar con cuidado de qué manera se manifiesta el encuentro milagroso entre los tres personajes de *Muerte por agua* durante el tiempo que dura la partida de brisca, escena central y clímax en la novela. Para empezar, puede hallarse un indicio de ella en el poema de T. S. Eliot, el cual, como se explicó al principio del presente capítulo, constituye un pre-texto fundamental de esta novela de Campos. Se leen en *La tierra baldía* unos versos que proyectan la escena de la partida de brisca con bastante exactitud: “Y si

llueve [...] jugaremos una partida de ajedrez,/ apretando los ojos, sin parpadear, en espera de que alguien llame a la puerta” (Eliot, 1988: vv. 136-138).¹⁹ Hay aquí, como si fuera un anticipo de *Muerte por agua*, la presencia de la lluvia que encierra a los personajes —una pareja que no logra comunicarse bien—, el juego de mesa, la actitud expectante (el intento de permanecer alerta y observarlo todo, como si los ojos no tuvieran párpados), y finalmente, la espera de la llegada de algo externo, ajeno al espacio doméstico y ajeno asimismo a la cotidianidad. Pero también hay algo más: un subyacente cuadro de seducción.

Gracias a una nota del propio Eliot que acompañó al poema desde una de sus primeras ediciones, sabemos que la mención a la partida de ajedrez hace alusión, a su vez, al segundo acto de la obra *Women Beware Women* de Thomas Middleton,²⁰ en donde en una de las estancias que aparecen en escena se llevan a cabo movimientos sobre el tablero de ajedrez paralelos a los acercamientos de seducción que se dan entre otros dos personajes en la estancia superior. Una dinámica similar ocurre en la escena en cuestión de *Muerte por agua* y aquel comentario del narrador omnisciente que dice: “es como una escena y la están representando” (MA: 83) da pie para pensar que Julieta Campos construyó el puente intertextual con ambos textos según una intención consciente de su parte.

Si bien en el caso de Campos no se trata del ajedrez, sino de un juego de cartas españolas relativamente sencillo en donde gana quien logra obtener más puntos gracias al azar y a un poco de estrategia, lo que sucede en *Muerte por agua* alrededor del juego de brisca resulta asombrosamente complejo, por la cantidad de niveles significativos implicados. Como ocurre en el segundo acto de la obra de Middleton, a lo largo de todo el pasaje que describe lo que pasa esa noche extraordinaria (la quinta parte en rondas de la

¹⁹ En el original: “And if it rains [...] we shall play a game of chess,/ Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door”.

²⁰ De hecho, la segunda parte de *La tierra baldía* en la que aparecen los versos citados se titula “Una partida de ajedrez”, probable alusión a otra obra de Middleton, *A Game at Chess*. Cabe recordar, una vez más, que la intención inicial de Julieta Campos fue titular su primera novela *Una partida de brisca*.

novela), se ven imbricados los movimientos del juego de brisca y el inusual acercamiento entre los personajes:

Él baraja las cartas, saca el triunfo, lo pone a la vista. Una, dos, tres. Una, dos, tres. Tres para él también. Oros. Ése es el triunfo. Descartan. Roban. Bastos, copas. Sota. Caballo. As. Brisca. Él gana. Vuelve a repartir y cada carta es parte de un pequeño bastión que se va levantando vertiginosamente, algo que les da la sensación de poder bajar la guardia, de formar un núcleo compacto, de una sola pieza, que señala en todas direcciones como las rosas de los vientos o que podría crecer y a la vez echar raíces profundas como un árbol (MA: 78).

Paulatinamente conforme avanza la noche y siguen jugando, los tres personajes experimentan cada vez más patentemente un sentimiento de verdadera comunión, a partir del cual van configurando otra isla; ya no se trata de una isla privativa (como las que se han analizado hasta aquí), sino de una que, por el contrario, envuelve e integra a los tres a la vez, de manera entrañable: “Acercan más las sillas a la mesa. Cierran el círculo. Se dan calor y se protegen” (MA: 83). De esta manera, inesperadamente se va formando:

la frontera que se cierra alrededor de la mesa, apenas un poco detrás de las sillas, de los tres. Una línea divisoria que está allí sin ninguna duda, que hace las veces de dique, o de foso lleno de agua, como si todo estuviera construido a la manera de esas muñecas rusas que guardan dentro otras progresivamente más pequeñas y la más chica de todas fuera la mesa con las cartas y ellos alrededor, y después las paredes de la sala, y luego la lluvia, y la calle, y la ciudad, y el mar y el mundo, todo el resto del mundo, detrás de la línea del horizonte (MA: 84).

Mientras dura el juego, dejan de ser ellos mismos, como individuos solitarios, incomunicados, el último reducto de los círculos concéntricos que van conformando progresivamente islas cada vez más pequeñas dentro de otras islas que las incluyen. No. Ahora son los tres —en armonía, confluyendo en un solo punto, congregados en torno a una motivación en común (el juego)— quienes conforman el centro compartido de su existencia.

Más aún, también de manera simultánea a los juegos cortos y sucesivos de brisca, van avanzando las aproximaciones de seducción entre la pareja, Laura y Andrés. Si el primer encuentro es comparado con una isla conciliadora y protectora, éste, asimismo, es análogo a otro espacio utópico, pero mucho más particular: el paraíso. Es decir, se suman aquí muchos más niveles metafóricos e intertextuales. En la manera en que Julieta Campos hace alusión a este espacio-tiempo perfectos, están presentes, por un lado, la referencia bíblica tal como aparece en el Génesis del Antiguo Testamento; y por otro lado, el mito de las edades al que la imagen bíblica del paraíso se asimila en forma de una profunda nostalgia por una etapa perfecta (cf. Eliade, 1957: 87).

Se quita de encima todo el día, igual que un vestido que se ha arrugado mucho, ajado además por tantas puestas, y se lo extiende a Andrés por encima de la mesa, con tres cartas que vienen a ser como las llaves del paraíso. Ni más ni menos. Y no hay querubines, ni espadas de fuego, ni espinos, ni abrojos, ni túnicas de piel, ni desnudeces que cubrir, ni vergüenza, ni caída, ni pecado original. Lo único que queda es la inocencia, la delicia del jardín del Edén antes del tiempo, antes de saber que habría que volver a la tierra de donde, sin saberlo, se había salido. Andrés se deja hacer, se deja rescatar, se deja cubrir literalmente por esa avalancha de amor (MA: 80-81).

Resulta muy efectiva la metáfora que elige la autora al asociar la ropa que cubre el cuerpo de Laura con el tiempo que se acumula sobre sus vidas: desvestirse es, pues, regresar a una etapa atemporal de inocencia y candor, antes del pecado original y de que el hombre fuera consciente de su desnudez “vergonzosa”. Como en otros pasajes antes analizados, aquí también se observa un vertiginoso movimiento regresivo en el tiempo que conduce nada menos que a la ausencia del tiempo. Pero la imagen del cuerpo femenino que se descubre tiene su contraparte asimétrica en el cuerpo masculino que, por el contrario, se deja cubrir por esa acelerada anulación del tiempo, percibida por él como una avalancha de amor. Así, en esta escena la seducción resulta más mítica que erótica.

Sumándose a estos dos niveles textuales (de comunión entre los tres personajes, y de seducción entre la pareja) aparece un tercero, quizá el más metafórico de todos: la imagen y el sonido del barco que llega a la bahía, se cuela en la ciudad, se introduce en la sala y se instala entre los personajes, sobre la mesa de juego. Este nuevo elemento representa, en un primer momento, sentimientos adversos (miedo, angustia, desasosiego...) frente a un amenazante acercamiento (¿humano?), cuya creciente intensidad se manifiesta en la sirena de auxilio que emite el barco en medio de la tormenta. Sin embargo, esa turbación se interrumpe gracias a la palabra, en el momento en que se reanuda el diálogo, el cual dirige la atención (de Laura y de los lectores) de vuelta hacia escena en la que los tres personajes se encuentran en armonía alrededor de la mesa. Por ello, lo que ocurre inmediatamente después es inesperado: el barco se transforma en un símbolo positivo con el que se identifica Laura:

Ya no hay barco borroso, ni noche sombría, sino la cubierta de un barco blanco que recorre la brisa, la reverberación de un cielo azul añil, los muchachos de blanco y las muchachas de muselinas claras, con sombrillas de lila, de pie, sentados, en la cubierta, en la arena, en la playa. Sólo está la alegría, la felicidad, las ganas de vivir. Laura se deja mecer ligeramente. Ella es el barco, el color añil, la reverberación, los trajes blancos, el movimiento de las sombrillas, la playa extensa, interminable, entre el mar y dos hileras constantes de pinos (MA: 82-83).

La identificación de Laura primero con el barco (un objeto dinámico que, de hecho, en sí mismo es una isla en movimiento), y más tarde con la playa (límite intermitente entre los dos opuestos, el agua y la tierra), da pie para el cruce de esencias que tiene lugar justo en el punto culminante de esta larga escena. Desde un principio venía preparándose este intercambio, cuando Andrés aclara: “—Si no lloviera tanto podríamos acercarnos al balcón y abrir las ventanas. Si hubiera brisa, si no lloviera” (MA: 77), quizá añorando los días pasados en que solían hacerlo así, y Laura, en lugar de sumarse a la queja implícita, le responde con una aseveración contundente en el sentido opuesto: “—Yo prefiero que llueva. No sé por qué. Me gusta la lluvia” (MA: 77). Con ello, desde las primeras líneas que describen lo ocurrido

durante el juego de brisca, se invierte el valor simbólico del agua que hasta ese punto había predominado en la novela. Conforme se desarrolla el juego, la dicha y la comunión entre los personajes aumenta progresivamente hasta que alcanza un punto máximo de “alegría colmada, que puede negar hasta la simple e inevitable separación de los cuerpos” (MA: 89) y entonces Laura se acerca al balcón y se deja mojar por la lluvia: “Laura va sacando el brazo, poco a poco, hasta que la lluvia arrecia y la frialdad del brazo mojado se extiende por el cuerpo en un escalofrío. Sin embargo le gusta” (MA: 90). Instantáneamente se rompe el encierro, se abren los límites y las fronteras de la isla cuando con un simple gesto voluntario la protagonista se asoma al exterior y experimenta el contacto directo con la lluvia, la cual lejos de ser peligrosa (como se venía previniendo), resulta placentera y además sirve de preámbulo para el acercamiento físico y amoroso más intenso que se da entre la pareja: “Se acerca el brazo a los labios y sopla para secarse [...]. Andrés la descubre y se acerca sin hacer ruido, hasta colocarse atrás de ella. Le sopla ligeramente el cuello, y la abraza riéndose, obligándola con una presión firme a acompañarlo a la mesa” (MA: 90).

Sin embargo, tras la dulzura de este encuentro viene inmediatamente después el desencuentro. Junto a las gotas dulces, vienen las saladas, como se describirá en el pasaje en cursivas que sigue a esta parte de la novela (MA: 97). Andrés les propone terminar el juego para irse a dormir, y por si fuera poco, antes de llegar a hacerlo, le pregunta a Laura cómo le fue durante el día, con lo que termina por desarticular abruptamente el encanto y aquella prodigiosa sensación de intimidad y atemporalidad. De vuelta a la realidad, al día siguiente “el desgaste es el mismo. Todo está igualmente deteriorado, igualmente inerte” (MA: 109).

3.4 EL NAUFRAGIO

La pequeña dosis de salvación que trae el juego de cartas a la cotidianeidad de los tres personajes es efímera, igual que lo fue la emoción que supuso en algún punto arreglar el cuarto de retratos. Sus vidas por unos momentos

recuperan el sentido largamente perdido, pero pronto vuelven a estar a la deriva frente al inmenso y temido océano de la indeterminación y la muerte. Su tenaz intento por evitar el naufragio —ya sea por medio de la palabra, de la rememoración o del ensueño— no parece ser suficiente contra los efectos del tiempo, del agua, de la desintegración.

Las islas utópicas (re)creadas por los personajes desaparecerán inevitablemente, igual que desaparecieron, al principio y al final de *Muerte por agua*, esas manchas en el mantel que semejaban delinear el perímetro de una isla. Pueden desaparecer por la propia voluntad de los personajes, como sucedió con la mancha de café durante el desayuno, debido a la diligencia de Laura quien la limpia en seguida “antes de que quede la sombra y se vaya a hacer un mapa” (MA: 25), o bien involuntariamente, como aquél otro contorno insular dibujado ahora por el sudor de un vaso al cierre de la narración: “Tomaré el vaso y empezaré a beberlo. Y dejará en el mantel, ya ha dejado, deja un pequeño círculo mojado. Que se secará pronto. Y no quedará ninguna huella, ni la sombra del lugar donde estuvo el vaso, ni nada” (MA: 142). Si bien en la narrativa de Julieta Campos siempre está abierta la posibilidad de que surjan inesperadamente nuevas islas, lo cierto es que ninguna de ellas está a salvo del peligro latente del naufragio, de la muerte por la falta o por el exceso de agua.

4. LA ISLA EN MOVIMIENTO: *EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE*

Y hubo un tiempo en que Ortigia
navegó entre las olas; hoy está fija.
OVIDIO, *Metamorfosis*, XV, 336-337

Después del “diluvio desintegrador de todos los límites, esa lluvia interminable que diluye a los personajes de *Muerte por agua*” y que es el antecedente de una metafórica “inmersión en los orígenes, en las aguas primordiales” donde desaparece la isla-madre, en las páginas de *El miedo de perder a Eurídice* vuelve a surgir la isla. Ahora reaparece como una isla mítica, que, en palabras de Julieta Campos, “es el revés de esa metáfora y supone una especie de renacimiento después de aquella muerte figurada” (Campos en Gutiérrez de Velasco, 2010c: 188). Ya no se trata de una isla-pareja única ni fija, sino de un sinfín de reflejos de su imagen en movimiento. Entre estas islas distintas y a la vez la misma, la narración navega como si recorriera un archipiélago de fronteras inestables, tanto temporales como espaciales, en el cual se confunden el adentro y el afuera: las islas, sus márgenes y el mar. Esta segunda novela insular es en muchos sentidos la bitácora de un proceso de escritura, de un viaje entre lecturas, de la travesía de aventura y tragedia que suscita el deseo de la utopía o del encuentro amoroso.

4.1 EL MAR Y EL MARGEN

Fueron muchos los navegantes que, incitados por el sueño de la isla, se arriesgaron mar adentro con la esperanza de encontrarla. Julieta Campos parece

caer también bajo el influjo de la misma seducción. En múltiples sentidos, su novela *El miedo de perder a Eurídice* es el diario de un viaje entre islas.

4.1.1 *El diario de viaje*

Las condiciones en que esta novela fue escrita estuvieron desde un principio marcadas por la estampa del viaje. Durante los años en que la redactaba, la autora realizó efectivamente una gran cantidad de viajes (entre ellos, sus travesías por los mares griegos y sus islas, y una visita corta a Cuba a mediados de 1975). Sus impresiones de tales viajes, así como la manera en que éstos influyeron en el proceso y en las vicisitudes de la escritura del libro, quedaron registradas en un diario que es, por consecuencia, un diario de viaje y de escritura al mismo tiempo.

Dicho diario se encuentra íntimamente vinculado con *El miedo de perder a Eurídice*. No sólo por la simultaneidad de sus redacciones, sino sobre todo debido a que la autora conscientemente propició el que su público lector relacionara ambos textos, siguiendo una estrategia que sin duda buscaba este tipo de recepción: unos meses antes de que en 1979 se publicara su novela, Julieta Campos dio a conocer treinta y dos apuntes extraídos de su diario titulados justamente “Fragmentos de un diario al margen de un libro”. En el primero de estos apuntes paralelos, fechado el lunes 4 de noviembre de 1974, la autora escribe: “El jueves empecé el libro sobre la Isla y la pareja”, haciendo evidente que el libro aludido en el título es *El miedo de perder a Eurídice* (Campos, 1978a: 13).¹ Con esta sola mención dejó claramente instaurada la conexión entre los dos textos. Pero tal conexión se vio reforzada, además, por muchas otras referencias puntuales en estos fragmentos del diario a los principios de composición, el contenido, los intertextos y las

¹ La autora había publicado un año antes, en la misma revista, dos pasajes de *El miedo de perder a Eurídice* con los subtítulos “Episodio veneciano” e “Historia de Adèle H.” (Campos, 1977). Más tarde publicó un extracto diferente de la novela en el suplemento cultural de un periódico nacional (Campos, 1978b), y otro más en una publicación universitaria (Campos, 1979a).

condiciones de escritura de la novela, incluyendo las de su terminación en mayo de 1978, con lo que no por azar cierran también estos registros.

En virtud de lo señalado, los “Fragmentos de un diario al margen de un libro” funcionan perfectamente como umbral o paratexto de la novela; más específicamente constituyen un epitexto de *El miedo de perder a Eurídice*, pues, a pesar de que de alguna forma lo acompañan, no formaron parte material del libro en ninguna de sus dos ediciones.² Llama la atención que hasta la fecha los críticos de la obra de Julieta Campos han dejado casi completamente en el olvido este texto, pues, no obstante el carácter externo de su publicación, la expresión *al margen*, de la que saca tan buen provecho el título del texto, no se usa aquí con el significado de la locución adverbial: “para indicar que alguien o algo no tiene intervención en el asunto de que se trata” (Real Academia Española, 2001: s.v.). Más acertado sería, me parece, entender la palabra *margen* en un sentido también metafórico pero contrario al anterior, es decir, en sentido incluyente, como el espacio de *incidencia* del texto implicado tanto en su producción como en su recepción. En efecto, lejos de ser prescindibles como podría serlo, por ejemplo, una entrevista, los fragmentos del diario cumplen una doble función sumamente relevante con respecto a *El miedo de perder a Eurídice*. Por una parte, prolongan el juego que la novela instaura con sus márgenes concretos (los espacios en blanco que rodean sus páginas impresas): de la misma manera en la que funcionan las glosas o los escolios, los “Fragmentos de un diario al margen de un libro” proporcionan información adicional sobre algunos elementos o rasgos específicos de la novela, al comentarlos, explicarlos o destacarlos. Por otra parte, y esta característica me parece la más importante, los fragmentos de un

² Según la definición de Gérard Genette, “Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. El lugar del epitexto es por lo tanto [...] cualquier lugar fuera del libro —sin prejuicio, claro, de una inscripción posterior en el peritexto, siempre posible” (Genette, 2001: 295). Los “Fragmentos de un diario al margen de un libro” se publicaron una segunda vez, también de forma independiente a la novela, en la colección de ensayos *Un heroísmo secreto* (Campos, 1988a: 57-71); aquí los acompaña una nota al pie de página que especifica todavía más claramente que el libro aludido en su título es *El miedo de perder a Eurídice*.

diario establecen en ambas direcciones una fuerte reflexividad con la novela en torno a la redacción de un diario. Son un pre-texto o borrador incipiente del diario de viaje/escritura que es la novela y, a la vez, son en sí mismos un diario de viaje/escritura muy parecido al que anteceden. En otras palabras, los fragmentos se asemejan a la novela tanto como ella se asemeja a éstos.

A lo anterior se podría agregar que por razones semejantes, aunque intertextualmente mucho menos intensas,³ los *Cuadernos de viaje* de la autora (Campos, 2008) —los cuales, desde el punto de vista de la genética textual, constituyen una tercera versión publicada de su diario,⁴ póstuma, pero preparada por ella misma en la última etapa de su vida—, también se encuentran al margen de *El miedo de perder a Eurídice* (en el sentido incluyente), pues es posible leerlos como otro epitexto de la novela que complementa al primero.⁵ Si aceptamos el pacto autobiográfico implícito en estos textos pertenecientes al género diario y firmados por la autora, y, por consiguiente, decidimos creer en la identidad entre autor-narrador-personaje (cf.

³ Al hablar aquí del grado de intensidad de la intertextualidad, estoy tomando en cuenta los criterios de comunicatividad, referencialidad, estructuralidad y selectividad definidos por Manfred Pfister (2004a).

⁴ La autora publicó antes, en 1991, un segundo extracto de su diario, esta vez con registros relativos a sus viajes por España el año anterior (Campos, 1991).

⁵ Evidentemente mucho más completa —sus registros comienzan un año más tarde, en 1975, pero llegan hasta 1999—, esta edición del diario de la autora enfatiza el aspecto de diario de viaje del texto original (ello desde su título; nótese que en el título de la primera versión no se determina de qué tipo de diario se trata). Por hablar sólo del período de tiempo coincidente entre ambas versiones, en los *Cuadernos de viaje* se describe con mayor detalle la travesía de la autora por Grecia y se cuenta sobre otros viajes de los que no se había hablado antes (a Alejandría, El Cairo, Rodas o Creta, por ejemplo); asimismo, sólo en *Los cuadernos de viaje* el narrador manifiesta explícitamente su opinión sobre la situación política y social de Cuba después de su visita a la isla. Sin embargo, este énfasis en el aspecto de diario de viaje parece ir en detrimento de su faceta de diario de escritura. En los *Cuadernos de viaje* se pueden encontrar (aunque con menor frecuencia) las mismas alusiones a las condiciones de escritura de *El miedo de perder a Eurídice* que en la primera versión publicada, e incluso unas cuantas nuevas; no obstante, desaparecen ciertos pasajes y los dieciséis fragmentos —la mitad de ellos— que no están relacionados con ningún viaje concreto, sino más bien con la redacción en sí de la novela (en los fragmentos eliminados la autora puntualiza algunos aspectos del contenido, la estructura y los intertextos de *El miedo de perder a Eurídice*).

Lejeune, 1975: 14-15), es posible considerar estas dos versiones del diario como testimonios de Julieta Campos, en particular, de lo que ella quiso que sus lectores supieran acerca de su escritura y sus procesos de gestación. Sin embargo, tomando en cuenta el fenómeno de reflexividad entre el diario y *El miedo de perder a Eurídice* antes mencionado, este efecto de identidad se extiende hasta cierto grado también hacia el narrador y el personaje principal de su novela. Las numerosas coincidencias entre las tres instancias provocan la confusión.⁶

Tal vez no tenga importancia saber si Julieta Campos realmente conoció o no los lugares sobre los que construye los escenarios de su novela. Pero lo que sí resulta de gran interés es percibir en las anotaciones acerca de sus viajes una marcada tendencia a fundir los espacios reales con los espacios imaginarios o bien con los espacios de la memoria. “Uno viaja porque no acaba de renunciar a aquella ilusión de la infancia, la de atribuir a ciertos espacios físicos las cualidades de los espacios imaginarios”, afirma, es de suponerse, a partir de su experiencia personal (Campos, 1978a: 15; 2008: 38). A este respecto, me parece muy significativo que sus dinámicas descripciones de las islas geográficas que se van presentando ante su mirada, mientras se encuentra a bordo de una embarcación, concluyan con un marcado tono subjetivo, semántica y culturalmente determinado, que atribuye a las islas descritas cualidades poéticas y las envuelve en un halo narrativo:

En el horizonte surgen tres islas, esfumadas entre cielo y mar, habitadas por las almas de los muertos.

Santorini: un enorme acantilado escarpadísimo, de muchos kilómetros de extensión, rodeado por otras islitas, surgidas todas de la erupción volcánica

⁶ Así, por ejemplo, cuando la autora explica en los fragmentos de su diario que en la novela alguien (identificable con el personaje Monsieur N.) está escribiendo un ensayo dentro de ésta y unas líneas después escribe: “Los espejos confunden las imágenes: «¿Soy yo, o es él?» «¿Soy yo, o es ella?»” (Campos, 1978a: 13), las comillas que encierran estas preguntas incrementan la indeterminación, no únicamente sobre quién escribe, sino incluso sobre quién se plantea estas dudas.

que se produjo 1,500 años antes de Cristo. En lo alto del acantilado, un pueblito blanco con algunas cúpulas: Thera. Un lugar salvajemente hermoso que sólo hemos divisado de lejos, porque el mar estaba agitadoísimo —así sigue— y fue imposible el desembarco. Un sitio ganado de milagro por los hombres a la furia de la naturaleza (Campos, 2008: 20, 23-24).

Se puede observar en estas citas la vitalidad con que el imaginario cultural formado a partir de la reflexión acerca de las islas ha permeado la sensibilidad artística de la autora.

Por otra parte, como cualquier viajero, Julieta Campos se inclina a conocer lo otro a través de la mirada de lo propio, en particular a través del espacio de su origen, la isla. En este sentido, ese “sitio donde el mundo fue visible por primera vez” vuelve asimismo visible al mundo (Campos, 1978a: 14). Lo anterior explica las constantes comparaciones en su diario de viaje de otros lugares (no necesariamente marítimos) con el mundo insular del Caribe. Las reflexiones de la autora al respecto muestran que ella es consciente de esta tendencia: “Todos los transterrados tenemos, acaso, una nostalgia parecida, una misma persecución en la memoria, de los rostros, tan huidizos, tan evasivos, de la infancia” (Campos, 2008: 39).⁷

Así pues, su punto de partida hermenéutico es el mundo del Caribe. Más allá, por supuesto, de las implícitas determinaciones del contexto, este hecho trae consigo importantes repercusiones en su narrativa; ellas se pueden observar de cerca en el siguiente pasaje: “En Nauplia empiezo a interiorizar el mar de Grecia. Este azul no es el del Caribe turquesa. Recuerdo,

⁷ Es interesante notar que en los *Cuadernos de viaje* son igualmente numerosas las comparaciones entre los sitios que visita y México, país que, ya hablé de ello en el primer capítulo, con el tiempo se convierte plenamente tanto en *su* espacio vital (“Vuelvo a México. Hacía falta un destierro para reencontrar mi espacio de vida que es, definitivamente, México” [Campos, 1978a: 14]), como en el lugar en el que produce toda su obra literaria. Al respecto, se observa cierta ambigüedad en torno al papel que cumple el viaje en su escritura, pues por un lado la motiva y la enriquece, pero por otro, la interrumpe: “[...] quieren prolongar mi estancia, llevarme con ellos a Brujas, y me tientan, pero necesito México, volver a esta novela que ya quiero concluir”; “tengo avidez de leer y escribir. Nada ha podido tentarme a posponer México, a seguir desplazando la escritura” (Campos, 1987a: 37, 39).

quizás, al Caribe encrespado de ciertas islas al este, como Curaçao. Aquí brotan montañas del mar, en el horizonte, en el vaho de una bruma azulada, islas imaginarias saliendo de las olas, islas radiantes de los bienaventurados” (Campos, 2008: 17). En la vaguedad del ámbito de la memoria (introducida por el adverbio *quizás*), el Caribe se presenta paradójicamente como algo bien definido: su color es turquesa y sus olas se agitan al encontrarse con islas con posiciones geográficas fijas y nombres propios. En cambio, el mar de Grecia, hasta ese momento desconocido para la viajera, no se percibe a partir de sus características físicas, sino a través del imaginario insular, el cual, en gran medida, para la cultura occidental, comenzó a gestarse justamente en esas aguas. Así, ese otro mar mantiene en su descripción una fuerte dosis tanto de misterio como de idealización: en un horizonte indefinido de “bruma azulada” brotan inesperadamente de las olas islas que parecen montañas, que no son reales sino imaginarias, y que se caracterizan además por el intenso atractivo de lo radiante. Esas islas de los Bienaventurados en un principio reservadas para aquellos que gracias a su heroicidad o su piedad merecieran gozar de una existencia sin preocupaciones ni sufrimientos; esas islas que más adelante tantos navegantes europeos buscaron en el futuro prometedor, primero, del lejano océano desconocido y, después, de los mares del “nuevo continente”, se sitúan desde la perspectiva de la escritora cubana en un punto espacial y temporalmente inverso, es decir, en Grecia y su pasado clásico, donde se imaginaron por primera vez. “No volveré a ver la Arcadia y será, otra vez, la nostalgia del paraíso”, escribe la autora al terminar su travesía por Grecia, “la Arcadia, el paraíso perdido y soñado por todos los que hemos heredado la nostalgia de una Edad de Oro” (Campos, 1978a: 14; 2008: 20).⁸

⁸ Campos acababa de viajar por la Arcadia (la región central y montañosa de la península del Peloponeso, patria de Pan, el dios de los pastores e inventor del caramillo) y por sus alrededores al escribir en su diario estas frases melancólicas, las cuales aluden también a la *otra* Arcadia, ese espacio idealizado, que tuvo tantas resonancias en manifestaciones artísticas posteriores, sobre todo del Renacimiento y el Romanticismo. A decir de Bruno Snell, la Arcadia imaginaria fue inventada por Virgilio en el año 41 o 42 a. C. (Snell, 1965: 395-426). La fusión entre el espacio real y el imaginario se produjo desde entonces: Virgilio retomó del

En este sentido, Julieta Campos también busca el paraíso perdido en islas (desde su punto de partida) distantes; islas, más que reales, imaginadas por su pasado cultural. Pero al hacerlo, no deja de cuestionarse sus propias motivaciones: “El deseo de la Isla: el deseo de lo imaginario. ¿Lo que persigo en cada viaje es el oscuro objeto del deseo?” (Campos, 2008: 36). No obstante, quizá en donde busque ese paraíso con mayor ímpetu sea en el espacio de su propia escritura. Por lo menos algunas anotaciones en su diario más cercanas a un borrador o a un esquema previo dejan claro que hacia ese destino quiere dirigir la novela que por esos años escribe: “Y el libro será una metáfora de esa alquimia de la creación: el reencuentro formula el Paraíso, crea el espacio de la Edad de Oro recuperada”, anota el 24 de febrero de 1977 y un mes más tarde: “Imagen del paraíso inicial —la pareja unida [...] que luego se desvanece; historias de desencuentros, de separaciones [...] reencuentro en el paraíso recuperado de la escritura, de la Obra, como en la Obra alquímica: piedra filosofal que en la imagen del andrógino reintegra los opuestos” (Campos, 1978a: 16).

Tanto el viaje como la escritura son pues, para la autora, la fórmula para consumir el reencuentro que vuelve a crear el paraíso perdido. No obstante, ese objeto de su deseo parece permanecer siempre inalcanzable. Cuando finalmente, al terminar de redactar la novela, culmina esa creciente “expectación, intensa, en la cercanía de la isla”, la “necesidad de la isla cada vez más próxima” (Campos, 1978a: 14), como una especie de Orfeo, la autora

historiador Polibio, natural de esas tierras, la idea de los árcades versados en música y la fundió con la imagen mítica de una tierra pastoril, creando un espacio imaginario idealizado, situado al margen de la historia factual. Si bien sus modelos fueron los *Idilios* de Teócrito y la poesía bucólica, en sus *Églogas*, especialmente en la décima, Virgilio tiene la originalidad de crear un escenario poético donde la mitología se mezcla con la realidad empírica: ahí los poetas —algunos contemporáneos de Virgilio— y los pastores (quienes también son poetas) conviven con los dioses. La sencilla vida de los pastores idealizada por Virgilio “es, en realidad, la vida de un paraíso perdido, y este amor de lo familiar es más una nostalgia de lo ausente que una felicidad presente” (Snell, 1965: 406). Enfatizando poéticamente ante todo el aspecto del sentimiento, en el fondo, Virgilio busca encontrar en su Arcadia la paz, la armonía y el orden idílicos de una Edad de Oro muy distante de la realidad política que se vivía en su tiempo.

se vuelve para observar el resultado de su creación. Sin embargo, ese espacio destinado sólo a los afortunados se desvanece: “El libro, en su carpeta negra, me desconoce. Y yo, enmudecida, me resisto a reconocer su autonomía [...] ¿Era así de efímero el paraíso que se me había prometido?” (Campos, 1978a: 17).

4.1.2 *La novela*

“Los textos se ubicarán, como islas, en la página”, escribe Julieta Campos en un registro de su diario (Campos, 1978a: 16). En efecto, esta particular distribución resulta evidente para el lector desde que hojea el libro, pues visualmente, la disposición tipográfica de sus páginas evoca mapas de archipiélagos. Por una parte, el ancho del espacio en blanco a los lados de la página impresa puede variar de un párrafo a otro, y en consecuencia las secciones de texto constituyen unidades diferenciadas entre sí —aunque interrelacionadas en lo que a su contenido se refiere—. Por otra parte, en el margen del libro aparecen dispersos, a manera de glosas o escolios, 47 pequeños textos, los cuales son citas de otros autores que aluden, todos, directa o metafóricamente, a la isla.⁹ Por si fuera poco, su tamaño reducido, su rela-

⁹ La cantidad de las citas en el margen no parece ser azarosa. Junto con las dos citas que funcionan como epígrafes, pero que tienen características semejantes a las de aquéllas, suman 49, un múltiplo del número 7 que aparece reiteradamente en la novela: Monsieur N. lleva el registro de su viaje durante siete meses y la inscripción en la fotografía que encuentra el camarero indica la fecha “de un día desvanecido del mes de abril, siete años antes” (ME: 166); aún más, hacia el final de la novela (ME: 157), Arlequino enfatiza una y otra vez la relación entre el número siete y las maravillas y portentos de la feria que anuncia, reflejando con ello la carga simbólica asociada con lo fabuloso que este número ha tenido en diferentes culturas. Marcos Martínez hace notar que la relación entre este número y las islas es antigua: “El número siete aplicado a un conjunto de islas es muy recurrente: hay siete islas de Eolo [...], siete islas del Sol [...], siete son las islas de las Hespérides según algunas versiones, y siete son las islas más importantes según Aristóteles [...]: Sicilia, Cerdeña, Córcega, Creta, Eubea, Chipre y Lesbos” (Martínez Hernández, 1997: 33). A ello se puede añadir la importancia del número siete en muchos de los intertextos de *El miedo de perder a Eurídice*; así, por ejemplo, son siete los meses que tanto Yámbulo como Luciano de Samósata permanecen en las islas

tiva autonomía y su separación de una totalidad mayor de texto (ya sea del texto del que proceden, o bien del nuevo en el que se incluyen), convierten las citas laterales en *islas textuales*. De esta forma, el MARGen de *El miedo de perder a Euridice* rodea los distintos territorios escritos, islas icónicas e imaginadas, cumpliendo por ello un papel fundamental.

Si bien he dicho que, por su posición marginal, estas citas tienen la apariencia de glosas o escolios, es necesario señalar que en realidad no es ésta estrictamente su función, pues no aclaran ni explican ningún elemento del cuerpo mayor del texto. Tan sólo podría afirmarse que, al igual que como ocurre con los textos de la columna angosta junto a la que aparecen, estas pequeñas citas constituyen una especie de variación (como en una composición musical) de algún motivo o núcleo temático vinculado con la isla. Por verse repetido en ambos tipos de texto, constituyendo la conexión entre ellos, dicho motivo o núcleo temático se destaca. De lo anterior se deduce que las citas laterales no se encuentran en una relación de subordinación con respecto a los segmentos de la columna angosta, como ocurriría si se tratara de glosas. Más que una jerarquía o una derivación, se instaura un paralelismo, en el que coexisten en un mismo plano diferentes elementos heterogéneos, en una relación equitativa de reflexividad. Como resultado de lo anterior, desde el punto de vista de la estructura del texto, se crea un efecto parecido al que provoca un salón de espejos, donde el elemento reflejado es siempre una de las tantas caras del imaginario insular.¹⁰

de los Bienaventurados; son siete los años que san Berendán y sus acompañantes erraron en el Atlántico en busca de la isla en donde debía encontrarse el Paraíso, así como son siete los viajes de Simbad el marino; finalmente, también son siete los meses que dura el viaje submarino de veinte mil leguas al que hace referencia constantemente la novela (cf. ME: 25, 133).

¹⁰ La reflexividad es una de las características principales de la estructura de *El miedo de perder a Euridice*; se pueden encontrar reflejos entre un gran número de las partes que lo conforman, como se seguirá viendo a lo largo del presente análisis del texto. Pero además, aparece como uno de sus motivos. Las variadas menciones a espejos y reflejos en el texto son numerosas (cf. ME: 15, 27, 37, 64, 80, 90, 96, 99, 100, 123, 124, 126, 127, 155, 159, 160, 164). Dichas menciones, más allá de referirse a los espejos únicamente en su calidad de objetos, proponen una consideración más profunda sobre diferentes aspectos del fenómeno de la reflexividad. Entre ellos, la relación entre semejanza/analogía/reflexión (el hecho de que un

Más allá de haber sido cuidadosamente seleccionadas y extraídas de otros contextos, que en muchos casos se tradujeron antes al español (es decir, ya pasaron por una operación de transformación o de hipertextualidad, en términos de Genette), las citas al margen se incorporan en *El miedo de perder a Eurídice* como citas literales, sin ser manipuladas a nivel textual, ni estar mayormente reinterpretadas, tematizadas o cuestionadas. Sin embargo, no por ello deja de existir una interferencia, pues, en palabras de Heinrich Plett, como el contexto de origen y el de destino son diferentes, “toda cita implica un conflicto entre la cita y su nuevo contexto” (Plett, 2004: 61). La fuerte marcación de la intertextualidad, debida, por un lado, a la posición gráficamente destacada de las citas de las que incluso se proporciona la fuente, y por otro, a su alta frecuencia, obliga al receptor a notar el pre-texto e interrelacionarlo con el texto —a no ser que quiera tomar las citas por un simple ornato o que prefiera no desviarse de una lectura lineal más convencional—. En el caso de que se lleve a cabo la interrelación, el campo semántico del contenido de cada fragmento de texto en juego se amplía notoriamente. No sólo por la insólita asociación entre textos muy disímiles, sino sobre todo porque se pone al desnudo un fenómeno sobre el que la novela reflexiona continuamente, la intertextualidad misma: “Alguien debe haberlo dicho ya, por supuesto, pero si es así no me importa repetirlo. Después de todo, lo que se dice es siempre otra cosa y es lo mismo y todos escribimos un libro idéntico” (ME: 81). La idea de que todo relato insular es muy semejante a otro relato insular, de que “contar la historia de una pareja es contar la historia de otra pareja que es otra historia y es la misma” (ME: 141-142), relativiza el hecho de que éstos hayan sido producidos por diferentes autores y en distintos tiempos, culturas, géneros, etc. Al mismo tiempo, problematiza la fuerte

ser pueda dar la imagen de otro ser); la puesta en duda de la identidad de cualquier entidad al verse reflejada, dado que en cierto sentido deja de ser única; la capacidad de un ser de mimetizarse en otro (uno de los casos más frecuentes en el texto es el que ocurre entre amantes); los efectos que la multiplicidad de reflejos crea, por ejemplo, en un salón de espejos, un juego de cajas chinas o de muñecas rusas, o una linterna mágica; el peligro de los espejismos; la reflexividad como motor principal de la intertextualidad, etc. Y en esta novela, la figura que más se cuestiona a través de todas estas preguntas es justamente la de la isla.

intertextualidad que ha caracterizado desde la antigüedad a los dos temas centrales (y análogos) del texto: la isla y la pareja. En este sentido, la organización fundada en una multiplicidad de voces de *El miedo de perder a Eurídice*, compuesta en gran parte por medio de las citas al margen, tiene una función persuasiva. Una vez evidenciado lo anterior, la narración continúa para muy pronto reiterar el mismo fenómeno con el ejemplo de la siguiente cita al margen. En calidad de reflejos o ecos, ya sea de ciertos aspectos de la insularidad, o bien de sus cartografías, puede decirse que estas islas textuales que aparecen en el MARGen se perciben desde el movimiento —de la escritura y de la lectura—, sin que la travesía se detenga en ninguna de ellas para explorar a fondo sus propiedades.

Si desde el punto de vista de los diferentes formatos que conforman la novela el lector se traslada constantemente de unas islas a otras, algo semejante ocurre con respecto a la narración propiamente dicha. La aclaración: “Los escenarios son intercambiables” (ME: 17) ya lo advierte a los lectores: las islas (en muchos casos metafóricas) en las que se sitúan las distintas acciones narradas son inestables. Su localización concreta resulta difícilmente identificable, a causa de una sobredeterminación que acumula información, adicional, pero contradictoria, sobre las descripciones previamente realizadas. No son pocas las indicaciones del tipo: “El paisaje es el que es y otro, siendo ambos al mismo tiempo” (ME: 29). Se trata de un efecto narrativo expresamente buscado por la autora, a juzgar por la inscripción en su diario sobre los escenarios de *El miedo de perder a Eurídice*: “El sitio: un lugar del Caribe y, a la vez, del Mediterráneo. La feria = fiesta = embriaguez de la noche = transfiguración. La isla = el barco fantasma que Magritte pintó en 1950: *El seductor*” (Campos, 1978a: 13). El solo hecho de situar en un “puerto remoto de las Indias Occidentales” (ME: 65) un café llamado, desmesuradamente (dice el texto), *el palacio de minos* ya conlleva una yuxtaposición de referentes geográficos, históricos y culturales claramente orientados a nivel simbólico e ideológico: por un lado Creta, la civilización minoica, el Palacio de Cnosos, el laberinto y los mitos del Minotauro y de Teseo y Ariadna; por otro, el Caribe, el descubrimiento de América y el conjunto de mitos y esperanzas que los europeos proyectaron hacia el Nuevo Mundo. Al sinteti-

zar en un solo lugar estos elementos implícitos en dos nombres propios (el Palacio de Minos y las Indias Occidentales), la autora lleva a cabo su intención de crear una sobredeterminación (o multiplicidad de determinaciones). La perspectiva contradictoria de Monsieur N. ante *el palacio de minos* contribuye a crear esta incertidumbre, pues por una parte disfruta verdaderamente sus cotidianas visitas al local, pero por otra, se muestra bastante disconforme con el hecho de haber sido “condenado a pasarse el resto de sus días en un puerto caluroso y húmedo del trópico americano” (ME: 80), pues “detesta el trópico y daría cualquier cosa por lograr su traslado a un sitio más acogedor, de clima benigno, inscrito en una geografía propicia, a la medida del hombre” (ME: 65).

Es cierto que *el palacio de minos*, por ser el lugar de referencia privilegiado en el texto, el que se describe con mayor detalle y al que la narración regresa reiteradamente (pues Monsieur N. y “la pareja” son clientes asiduos) aporta una dosis de estabilidad a la narración, necesaria para “asegurar la continuidad de un orden esencial” (ME: 86). Sin embargo, incluso este lugar aparentemente fijo pierde progresivamente su relativa estabilidad por una serie de extrañas razones: la pareja de la mesa de la esquina aparece y desaparece inexplicablemente; los antecedentes del lugar según el relato que hace de ellos el mesero son “cada vez más improbables y remotos”;¹¹ el café se confunde con la imagen del bar del hotel en la película *Rain* de Lewis Mileston; el narrador se muestra indeciso sobre la descripción y localización que

¹¹ Las inverosímiles fases por las que va pasando el local (ME: 116-117) le dan a éste un carácter cada vez más cercano a lo maravilloso: el barco “que encalló por ahí cerca en un ciclón memorable” evoca el misterio y la incertidumbre que por lo general acompañan a los relatos de tormentas y naufragios; el nombre de la agencia “Argos & Co.” remite al ámbito mitológico, específicamente a Argos, el constructor de la nave de los Argonautas, a quienes también se alude en el nombre del propietario, “Mr. Jason”, como el de Jasón, cabeza de la expedición (de paso, al representarse como amigo del dueño y “guía de excursiones”, el hombre de la pareja se identifica con Orfeo, uno de los Argonautas); el cabaret implica la lógica social distinta que impera en todo local de esta naturaleza; y finalmente, respecto a la antigua mina llamada como el paraíso mismo, cabe recordar que desde tiempos remotos fue muy común imaginar en sitios lejanos e inaccesibles, como podrían serlo ciertas islas, las fuentes de riquezas naturales o bien las entradas ocultas a otros mundos.

él mismo hace del sitio (ME: 120-121); y, por último, las posibilidades que indica el “POST-SCRIPTUM” al final de la novela sobre el estado de *el palacio de minos* hacen dudar al lector de la existencia misma de ese “barco encajado a la vuelta de un ciclón” (ME: 19). Café, laberinto, feria, parque o isla, los espacios en *El miedo de perder a Eurídice* son, en su mayoría, fluctuantes.

A esta inestabilidad espacial de la novela se suma la gran cantidad de nombres propios con referentes extratextuales a lugares reales que contiene, desde los nombres más generales de países o ciudades, hasta los más específicos de ciertas calles, plazas, parques, puentes, palacios, montañas, lagos... y, por supuesto, islas. Éstos no se limitan a una región específica del globo, aunque se pueden notar ciertas preferencias: Venecia, México, París, el mar Egeo, el Caribe, Nueva York y Munich entre ellas. Así, son constantes los traslados hermenéuticos que se ve obligado a hacer el lector al seguir el texto, tanto a nivel espacial como también temporal, pues la novela alude a estos espacios en diferentes momentos de su historia.

Movimiento pero de otro tipo es el que implica la configuración de la narración en distintos niveles y discursos.¹² En un primer nivel, hay un narrador heterodiegético que se hace en extremo presente al adoptar, por momentos, un discurso metaficcional en primera persona del singular. Al comenzar la novela, dicho narrador planea contar la historia de un sueño, si bien unas páginas más adelante decide que no sólo va a contar una, sino dos historias: “la de aquellos amantes que se encuentran en un parque y se proponen asistir esa noche a la feria que han abierto en la isla del lago y la de ciertos náufragos que, en una isla desierta, juegan a ser robinsones” (ME: 17). En efecto, este narrador cuenta la historia de la pareja (que ocupa la columna angosta de 6.5 cm), aunque de manera muy fragmentaria, onírica y oscura; el lector ni siquiera tiene la certeza de que “él” y “ella” sean siempre

¹² La descripción de la estructura narrativa de *El miedo de perder a Eurídice* que realizo a continuación no es la única válida. Las opiniones de la crítica al respecto varían considerablemente, lo cual no sorprende, dada la complejidad del texto (cf., por ejemplo, los artículos de García Díaz, 1998: 398-399; Gutiérrez de Velasco, 2002: 144; Tompkins, 2003: 192; Araújo, 2004: 91 y ss).

los mismos,¹³ ya que el único punto de apoyo con el que cuenta para intentar identificar a estos personajes, no son sus acciones ni su discurso directo, pues no tienen una coherencia interna, sino tan sólo la mínima descripción de su apariencia y vestuario. Alternadamente, en la columna ancha (10 cm), el mismo narrador principal cuenta la historia de Monsieur N., y en este caso lo hace focalizando la narración en dicho personaje. Su historia ciertamente está relacionada con la de los naufragos que juegan a ser robinsones: Monsieur N., profesor de francés, pasa todas las tardes en *el palacio de minos* leyendo *Dos años de vacaciones* de Julio Verne, lectura que aprovecha no sólo para los ejercicios de traducción de sus alumnos, sino también como punto de partida para las reflexiones sobre la isla que va anotando en su *Diario de viaje*. En comparación con la discontinuidad en la(s) historia(s) de la(s) pareja(s), este otro relato, gracias a la reiteración de los hábitos cotidianos de su bien caracterizado protagonista, constituye una unidad semántica constante cuya secuencia narrativa avanza progresiva y ordenadamente. De esta manera, las dos historias en contrapunto se desarrollan en ámbitos opuestos: pasión/ razón, nocturno/ diurno, femenino/ masculino.¹⁴

Examinando ambos relatos más de cerca, se advierte que en cada uno aparece un narrador delegado quien cuenta la historia a su manera. En el relato de Monsieur N., es el mesero quien toma la palabra para completar la información que nos ha dado el narrador principal sobre *el palacio de minos* y la trágica historia amorosa de su dueño; con su plática “insistente”

¹³ En el “episodio veneciano” (ME: 91-101) y en la “historia de Adèle H.” (ME: 106-115), por ejemplo, los personajes del relato de amor son otros muy diferentes a los que forman la pareja que Monsieur N. ve sentada en la mesa de enfrente en el café y que parecen ser los protagonistas de la mayoría de los demás fragmentos de encuentros y desencuentros amorosos de la columna angosta.

¹⁴ Tomando en cuenta que el ambiente de *el palacio de minos* se describe como con poca luz, iluminado artificialmente por medio de unos caracoles sobre las mesas que disimulan focos y unas boyas anaranjadas colgadas del techo que funcionan como lámparas, se podría objetar que la historia de Monsieur N. también se desarrolla en un ámbito nocturno; sin embargo, el texto tiene cuidado de marcar la diferencia: “Es una fortuna que en su mesa haya tan buena luz para escribir, mientras que la mesa de la pareja flota en la penumbra” (ME: 136).

e “incansable” (ME: 69, 117), le describe al asiduo cliente los inverosímiles antecedentes del local y algunos detalles sobre su decoración. Es él también quien le cuenta a Monsieur N. cierto evento en relación con la pareja de la mesa de enfrente que él mismo ha presenciado. Esa “melodramática historia que el mesero, goloso, se empeña en venderle” (ME: 70) tiene su contraparte en el discurso del arlequín hacia el final de la novela, quien con una voz chillona “que no deja espacios vacíos” (ME: 159) se encarga de vender al público los numerosos y sorprendentes atractivos de la feria que visita la pareja, en el otro relato. Entre tales atractivos están “la mina más vieja del mundo, llamada *El Edén*” y el “Palacio donde será abatido el monstruo [...] el engendro con cuerpo de hombre y cabeza de toro” (ME: 155), alusiones que dentro del mundo ficticio del texto remiten ambas a *el palacio de minos*. Como se puede notar con estas observaciones, los cruces entre las dos historias (la de Monsieur N. y la de la pareja) son frecuentes y provocan incertidumbre y confusión en los lectores. Pero como nos deja adivinar el narrador principal, detrás de la composición de la novela, como detrás del montaje de la feria, hay sólo un mecanismo de reflejos: “En realidad, la feria era pequeña. Sólo un sabio y mañoso juego de espejos podía crear la ilusión de que se trataba del más grande espectáculo del mundo” (ME: 159).

A diferencia del estatus de narradores delegados que tienen el mesero y Arlequino, quienes ayudan a completar la información sobre el mundo contado por el narrador principal, estatus que marca un cambio de instancia narrativa y también un cambio en el acto de la narración (el narrador principal es heterodiegético, mientras que los dos personajes son narradores intradieгéticos), la posición de Monsieur N. y su discurso directo escrito, es decir, las anotaciones en su cuaderno identificadas tipográficamente por medio de comillas y que aparecen dispersas a lo largo de la novela, representa además un cambio de nivel narrativo propiamente dicho.¹⁵ Su *Diario de viaje* o *Islario* proyecta un mundo metadieгético distinto al mundo dieгético que

¹⁵ Sigo aquí las precisiones que hace Luz Aurora Pimentel a ciertas afirmaciones de Gérard Genette sobre los cambios en el nivel narrativo. La investigadora hace una distinción muy pertinente, me parece, entre un cambio de *instancia narrativa* (de voz narrativa), un cambio en el *acto de enunciación* (heterodieгética o intradieгética), y un cambio en el *nivel*

lo enmarca. Sin embargo, lo anterior no es tan fácil de discernir, pues entre *El miedo de perder a Eurídice* y el *Diario de viaje* de Monsieur N. se instaura, a través de distintos recursos, una fuerte relación de *mise en abyme* o estructura de puesta en abismo, con lo que se vuelve aún más compleja su lectura.

El más elemental de estos recursos es la homonimia entre ambos textos: la última inscripción de Monsieur N. en su *Diario*, escrita con mayúsculas que la destacan, es justamente el título del libro que lo contiene: “EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE” (ME: 168). En opinión de Dällenbach, el recurso de la homonimia es el dispositivo que “permite un mayor margen de manobra, garantizando la coincidencia del modo más rápido y seguro posible. En efecto: el título afirma *lo mismo* con tal vigor, que cubre de antemano toda tentativa de anexión de *lo otro*; además, merced a su condición extradiegética, le basta con inscribirse en la diégesis para hacer que el relato «se muerda la cola»” (Dällenbach, 1991: 135).

Un segundo recurso que crea el efecto mencionado es el de la ocupación sintomática del personaje. Por una parte, al igual que el autor implícito del libro, Monsieur N. es otro “descubridor de islas”; su punto de partida también es la lectura, si bien sus inscripciones no son tanto citas relacionadas con la figura de la isla (como las citas al margen de la novela) sino sobre todo reflexiones cortas y fragmentarias sobre la isla y la insularidad. Dichas reflexiones, por ejemplo, sobre *Dos años de vacaciones* y otras novelas cuyos protagonistas también son niños que naufragan en islas desiertas, a veces son de una índole muy cercana a la de las reflexiones que hace al respecto el propio narrador principal (cf. ME: 24-25, 28, 53-54).¹⁶ Por otra parte, el personaje francés es asimismo el productor de un texto con dos temas centrales: la isla (más evidente) y la pareja. Incluso en un momento dado, Monsieur N. empieza a escribir en su diario un relato de amor que repite características del ambiente,

narrativo que se da sólo cuando se proyecta un mundo diegético distinto al del nivel narrativo superior (Pimentel, 1998: 157-159).

¹⁶ En cierto punto de la novela, el narrador principal hace explícita esta coincidencia entre su relato y el metarrelato de su personaje: “Mi sueño y el de Monsieur N. coinciden a veces [...] En cuanto a los naufragos, entran y salen de mi sueño cuando ese sueño se confunde con el de Monsieur N.” (ME: 75).

los personajes y las acciones de los fragmentos de encuentros y desencuentros amorosos que, en un nivel superior, cuenta el narrador principal:

Olvidándose que se trata tan sólo de un *Diario de viaje* y, cuando más, de un pequeño *Islario* para el deleite de los mermados ocios que le deja la enseñanza del francés, se deja ganar por una seducción tan antigua como la de Eva sobre Adán y empieza a enhebrar su curiosidad por la pareja en una secuencia de palabras que todavía, con timidez, no se atreve a decir su nombre pero que cualquiera que no fuera él llamaría, llana y sencillamente, un relato: “El parque lo cierran a las seis. Además va a caer un aguacero. No, no usa reloj. Sí, viene todas las tardes. A sentarse un rato. A leer. A hacer apuntes. Porque también dibuja. Algunas veces. Ya se habían visto: está seguro. Pero no aquí. En otra parte. Qué sombrío se está poniendo el parque, parece una selva. ¿Vive ella por allí cerca? Dicen que van a instalar una feria enorme en la isla, algo así como un gran parque de diversiones [...]”. Es tan fácil, una vez que se empieza: “Éste es el final de la historia: los amantes, después de haber conocido el éxtasis, conocieron el desamor y la pérdida. Hubieran querido desandar el camino. Al salir del restaurante se esquivan mutuamente los ojos y, al tomar cada cual en dirección opuesta, desean por un segundo, inventando en ese momento la nostalgia, que todo volviera a empezar” (ME: 80-81).

La confusión (debida al entrecruzamiento de los discursos) entre los relatos del narrador principal y las inscripciones en el *Diario de viaje* de Monsieur N. se lleva aún más allá cuando al finalizar el diario con una larga lista de islas (ME: 143-152) ésta adopta exactamente el mismo formato que distingue la historia de la pareja, es decir, la columna angosta de 6.5 cm. Con ello se incrementa también a nivel gráfico el alcance de la equivalencia metafórica entre la isla y la pareja propuesta por la novela en su conjunto. Y es que, como explica Lucien Dällenbach, cuando las *mises en abyme* cumplen una función generalizadora (como lo hace la que aquí nos ocupa), “hacen que el contexto experimentalmente una expansión semántica que no habría sido capaz de alcanzar por sí mismo. Redimidas de su inferioridad de tamaño gracias a su facultad de dotar de sentido, las *mises en abyme* generalizadoras, en efecto, nos sitúan frente a

un paradoja: en cuanto microcosmos de la ficción, se superponen semánticamente al macrocosmos que lo contiene, desbordándolo y, en última instancia, englobándolo de alguna manera” (Dällenbach, 1991: 76).

Complicando aún más el juego de reflejos, esta *mise en abyme* enunciativa —como se podría denominar según la tipología de Lucien Dällenbach— se presenta de nuevo tanto en una escala mayor, como en otra menor. Al hablar sobre los “Fragmentos de un diario al margen de un libro” y los *Cuadernos de viaje* de Julieta Campos, mencioné que el efecto del pacto autobiográfico que permite la identificación entre el autor-narrador-personaje en estos textos también se aplica (por extensión implícita) al narrador principal y al protagonista de *El miedo de perder a Euridice*. Subrayo ahora que algunos de los rasgos con los que la autora “se pinta” en su diario de viaje son muy semejantes a los que caracterizan a Monsieur N. Así, el personaje Julieta Campos redacta, mientras viaja, una novela en su cuaderno negro de escritura (como el cuaderno de pastas negras de Monsieur N. [ME: 60-61]); la escritura de la novela aparece en su diario también marcada tipográficamente entre comillas;¹⁷ su euforia con respecto a la isla y la escritura del libro es semejante a la del personaje francés;¹⁸ y por último, otra de sus costumbres al viajar es la de recopilar distintos materiales de apoyo para su libro.¹⁹ En cuanto a la segunda opción, la de la escala menor, el personaje masculino que forma parte de “la pareja” en *El miedo de perder a Euridice* —al igual que el autor implícito de la novela, el narrador principal y Monsieur N.— es un aficionado al tema de las islas, de hecho, “Imaginarse la isla es uno de sus

¹⁷ Por ejemplo, en el siguiente pasaje de su diario que reproduce entre comillas frases textuales que efectivamente después formaron parte de la novela, casi sin modificación alguna: “En el avión, a la vista de Cuba, escribí hace un mes: «A lo lejos, la isla es una faja oscura, una sombra azulada en el horizonte. La rodean gruesas nubes, como a Dios Padre cuando transmite a Adán el soplo de la vida, en el fresco de Miguel Ángel». Expectación, intensa, en las cercanía de la isla” (Campos, 1978a: 14; cf. con ME: 21).

¹⁸ La autora expresa esta euforia reiteradamente, a lo largo de los fragmentos de su diario: “Ahora podré aceptar, dócilmente, la avalancha de esa corriente subterránea que quiere colmarme y me desborda. [...] Avidez de leer y escribir” (Campos, 1978a: 14-15).

¹⁹ “Conseguí un diccionario y dos libritos que serán útiles para la novela de la Isla”, anota Julieta Campos en su diario (Campos, 2008: 15).

pasatiempos favoritos” (ME: 20); además, escribe un poema “de augurios, de deseos y de catástrofes, de tormentas y de naufragios, de noches y de islas” que titula justamente *El miedo de perder a Eurídice* (ME: 16). Sin embargo, la reflexividad entre el personaje masculino y Monsieur N. no sólo se da a nivel de la estructura narrativa, sino además también tiene lugar en la subjetividad de este último: “[Monsieur N.] Tiene en ese momento la sensación muy clara de estar bebiendo sin prisa cocteles helados, en la mesa de enfrente, con una muchacha de pantalones de mezclilla y botas rojas. El desdoblamiento es a la vez inquietante y placentero, como una complicidad” (ME: 54).

Por último, un tercer recurso que utiliza Julieta Campos para establecer este tipo particular de intertextualidad llamada puesta en abismo es la de exponer, por medio del relato inserto, el proceso de escritura del relato marco. Desde este punto de vista, el *Diario de viaje* de Monsieur N. no solamente cumple en la novela una función lúdica, autodirigida, sino también tiene un sentido práctico. Funge como un reflejo del principio de organización del texto: ambos se construyen a partir de fragmentos que se van acumulando, creando una serie de singularidades conectadas por una compleja red de relaciones no lineales, sino que podrían definirse como archipiélicas. Al mismo tiempo, el metarrelato ayuda a descubrir los posibles sentidos del texto que lo encierra; más exactamente, ofrece al lector determinadas claves de lectura que le serán sumamente útiles para descifrar el código de la novela.²⁰ Tan sólo hay que recordar los registros de Monsieur N. sobre las analogías entre los principales núcleos temáticos de *El miedo de perder a Eurídice*. Por ejemplo, la isla, la pareja y el paraíso: “«Isla: Edad de Oro. Surge cada vez que una pareja reinventa el tiempo del sueño y desplaza toda ruptura, toda escisión, al infierno de los otros»” (ME: 80); o la isla, la escritura y el deseo: “«Isla: imagen del deseo. Archipiélago: proliferación del deseo. Todas las islas formuladas por los hombres y todas las islas que se localizan en los mapas configuran un solo archipiélago imaginario: el archipiélago del deseo. Es

²⁰ Retomo la definición de “código” que da Dällenbach: “la posibilidad consentida al relato de definir sus signos por estos mismos signos, explicitando así su modo de operación” (Dällenbach, 1991: 129).

un archipiélago en infinita expansión. Todos los textos, todo lo que ha sido escrito hasta el instante en que escribo estas palabras dibuja la imagen de esa cartografía del deseo. Todos los textos son islas. [...]» (ME: 142).

Paralelamente, el *Diario de viaje* de Monsieur N. sirve como complemento de la voz metaficcional en la novela, ya que ambos llevan al primer plano el medio mismo en el que ésta se manifiesta: el lenguaje literario. En palabras de Dällenbach: “En cuanto *segundo* signo, en efecto, la *mise en abyme* no sólo hace que destaquen las intenciones significantes del primero (el relato que la vehicula), sino que también pone de manifiesto que éste (no) es (sino) signo y que proclama como tal un tropo cualquiera aunque con un vigor centuplicado por su tamaño: *Yo soy literatura; yo, y el relato que me contiene*” (Dällenbach, 1991: 74). En este sentido, aunque por costumbre lo intente, el lector no puede perder de vista por mucho tiempo que el mundo diegético de la novela no es más que ficción, que las representaciones de la isla en ella no son más que construcciones del lenguaje, y que los sentidos que se atribuyen al espacio insular no son más que producto de determinadas cartografías culturales.

No obstante el análisis de la estructura narrativa aquí propuesto, la complejidad de *El miedo de perder a Eurídice* no da pie para formular ninguna certidumbre. En el perturbador POST-SCRIPTUM con el que finaliza la novela, y dentro del cual también Monsieur N. termina de escribir su *Diario de viaje*, este personaje parece ponerse “a soñar la historia de alguien que, soñando su propio deseo como si soñara una Isla, sueña que quiere contar una historia de amor” (ME: 168). Con ello, el desdoblamiento de la puesta en abismo en el texto adquiere una dimensión infinita. Si es Monsieur N. quien vertiginosamente sueña que su creador sueña con un personaje que sueña... en una secuencia interminable, ¿no se podría llegar a pensar entonces que toda la novela es obra de su personaje?

4.1.3 *El islario*

Surgido en Italia a principios del siglo xv y en auge hasta finales del xvii, el género de los islarios es un género mixto por definición. Los autores de

estos libros —atlas compuestos exclusivamente por descripciones y mapas de islas— sólo en raras ocasiones fueron testigo de todo lo que comunicaban. Por lo común, recopilaban su información de fuentes muy diversas, entre ellas, tratados geográficos, históricos y de ciencias naturales dedicados al tema de las islas,²¹ cartas de navegación, enciclopedias medievales, la voz de la cultura popular y los relatos de viaje de otros aventureros —aunque, por supuesto, se dio el caso de autores que se basaban en sus propios viajes, como el cartógrafo florentino Buondelmonti y su *Liber insularum Archipelagi* (1420), el cual fungió como prototipo para las siguientes manifestaciones del género—. Al igual que sus fuentes, el objetivo principal de los islarios también era múltiple. Por una parte, estos compendios enciclopédicos se proponían dar la más completa información de los conocimientos sobre las islas obtenidos hasta su tiempo; en un principio, se circunscribían a un mar o a una región determinados (especialmente el Egeo), pero después su ambición creció hasta querer abarcar todas las islas del mundo conocido o acaso las más célebres. Por otra parte, la intención paralela de los islarios era interesar y entretener a los lectores. Para ello incluían anécdotas acerca de las particularidades históricas y naturales de cada isla, o detalles sobre las costumbres distintivas de sus habitantes en diferentes ámbitos (el social, político, económico o arquitectónico, por ejemplo), sin olvidar los relatos acerca de tormentas y naufragios, prácticas y leyendas religiosas, mitos, maravillas, etc. Además, en respuesta a los dos propósitos mencionados, las descripciones de las islas solían complementarse con mapas ilustrativos, en ocasiones de bellísima factura.²²

Las características anteriores hacen del islario el medio ideal para sostener la ambigüedad narrativa propuesta por la estructura especular de *El*

²¹ Algunos de los más recurridos fueron la *Biblioteca histórica* (libro V) de Diodoro de Sicilia (considerado por muchos investigadores como el primer islario de la literatura griega, antecedente remoto de los islarios renacentistas), la *Geografía* (libros 8-10 y 13-14) de Etrabon, la *Guía geográfica* (libros 3 y 5) de Claudio Ptolomeo, la *Historia natural* (libro IV, 12) de Plinio el Viejo y las *Etimologías* (libro XIV, 6) de Isidoro de Sevilla.

²² Una descripción sintética de los principales islarios se puede encontrar en Gerstenberg, 2004.

miedo de perder a Eurídice. Conforme avanza la novela, la relación del texto de Monsieur N. con los libros de islas se vuelve cada vez más evidente: el propio personaje comienza dándole a su texto el título de “DIARIO DE VIAJE”, aunque en realidad piensa escribir un diario de lectura (ME: 34); “precisando el sentido, cada vez más transparente de su aventura”, más tarde añade a la primera página de su cuaderno la palabra “ISLARIO” (ME: 62) y, acercándose todavía más a estos libros antiguos, después de hacer una extensa lista de islas escribe el rótulo “NOMINA INSULARUM INVENTARIUM” (ME: 152). Todo quedaría muy claro, a no ser porque, como se ha mencionado, la última inscripción que anota Monsieur N. en su cuaderno es nada menos que el nombre de la novela que lo contiene: “EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE” (ME: 168), equiparando este título a las delimitaciones del género de su texto (como diario de viaje, islario e inventario de nombres de islas) que él mismo ha realizado previamente.

Pero, ¿puede *El miedo de perder a Eurídice* considerarse un islario? Es cierto que las intenciones de la novela no son en absoluto científicas, ni la presentación del texto se reduce a una enumeración “objetiva” y ordenada de las características de un conjunto de islas y, en esta medida, se distancia de dichos libros antiguos. Sin embargo, su propuesta comparte con los islarios una misma voluntad de síntesis, que en su caso no quiere abarcar una región geográfica determinada, sino una problemática específica. Ésta, según la perspectiva de interpretación que aquí expongo, se puede sintetizar en tres aspectos básicos: a. la isla y su analogía con la pareja; b. la utopía que ambas nociones representan, y c. la disyuntiva entre la culminación del deseo o la tragedia del naufragio en la que desembocan.

Quizá las citas al margen sean la evidencia más tangible de la relevancia que dicha problemática alcanza en el texto. Ellas constituyen por sí solas un inventario de islas; específicamente, de islas relacionadas con el tema de la pareja. Pero aún hay más. El hecho de que la novela establezca la analogía entre las dos nociones, muchas veces explícitamente,²³ significa también

²³ Como se ha mencionado, un claro ejemplo de ello son las inscripciones del diario de Monsieur N.: “«La isla, como la pareja, es una realidad transitoria. La isla acaba por desapa-

que, tanto la larga nómina de parejas arquetípicas que aparece al principio del texto (ME: 11-12), como todos los encuentros y desencuentros de parejas en la novela, y aun el conjunto de fragmentos de un discurso amoroso que éstos incluyen, pueden considerarse a su vez inventarios de islas. En este mismo contexto, el islario que escribe Monsieur N. está conformado, en parte, también por parejas, pues, como se recordará, él participa del proyecto y la redacción de estos relatos de amores y desamores. Significativamente, una de las tantas veces que toma su lugar cotidiano en *el palacio de minos*, el personaje comprueba que la pareja de la mesa de enfrente ocupa el sitio que le corresponde y la registra, dice el texto, “con la íntima satisfacción del que hace *inventario* de sus propiedades” (ME: 61, yo subrayo).

Así pues, la isla y la pareja constituyen la unidad temática de todos los inventarios mencionados, dándoles continuidad a nivel semántico. Sin embargo, la forma en que la novela trata cada uno de estos temas, aludiendo indistintamente a ejemplos de tan diversa índole, sin seguir aparentemente ningún modelo de organización que imponga un criterio de selección y un límite al catálogo,²⁴ hace que las posibilidades de la serie parezcan inagotables y, por lo tanto, inabarcables. Monsieur N. da constancia de ello en su cuaderno:

“Empiezo a temer, no sin cierta nostalgia anticipada, que la pesquisa esté llegando a su término. Aunque valdría lo mismo decir que no terminará nunca. Sospecho, al consignarlo, que estoy desvariando pero los hechos son los hechos: han sido formuladas más de 3 mil utopías (3 mil como las ninfas, hijas de Océano y Tetis) y son 500 mil las islas, no consignadas por supuesto en los

recer cuando un día se desploman sobre ella los muros de agua que le habían servido de protección. La pareja se extingue cuando uno de los dos empieza a soñar con otra isla» (ME: 54).

²⁴ De hecho, la falta de un principio de organización es una característica particular del estilo de muchas de las descripciones de Julieta Campos, las cuales tienden más a formar listas de elementos yuxtapuestos que a dar una imagen “completa” del personaje, objeto o lugar descrito; cf. sus descripciones de los objetos (ME: 37, 42-43, 48-49), de las miradas (ME: 123), o de las posibilidades para el principio y el desarrollo de una historia de amor, así como de algunos elementos extemporáneos a dicha historia (ME: 118-120).

mapamundis, pero de cuya existencia dan fe las cartas de navegación de todos los barcos que, en este mismo instante, recorren cada uno de los océanos, los golfos y los mares interiores. Me he propuesto una meta inalcanzable” (ME: 141).²⁵

Sin un principio de organización previo, parece lógico que su *Diario de viaje o Islario* presente varias facetas. Comienza con una serie de reflexiones y algunas “vaguedades” (ME: 130) sobre la isla a partir de sus lecturas, según una asociación bastante libre, en la que incluso entran algunos comentarios sobre sus sueños. Más adelante, incorpora a su texto, como lo hacían los viejos islarios, otro tipo de materiales relacionados con las islas: relatos orales, noticias que encuentra en periódicos y un cuento sufi. Cuando por último escribe la extensa nómina de islas hacia el final de la novela, la composición de su texto se vuelve una proliferación irrestricta y un tanto caótica de alusiones a islas reales, a las que se suman —y ello no deja de ser inquietante— numerosas referencias a islas fantástico-imaginarias, encantadas, alegóricas, metafóricas, escatológicas, utópicas, míticas, legendarias y fantasma, con origen en tradiciones y épocas diversas, si bien predominan las de la antigüedad clásica.²⁶

Así, esta última parte del texto que escribe Monsieur N. comienza dando una gran cantidad de nombres de islas de todo tipo, acompañados de algunas características por las que éstas han sido y siguen siendo recordadas en la tradición occidental: ya sean algunos de sus atributos y propiedades, ciertos personajes, determinados sucesos históricos o naturales, o bien las costumbres

²⁵ La cifra es cierta: se sabe que son más de medio millón las islas que existen en el mundo.

²⁶ La distinción entre los tipos de islas presentes en el imaginario cultural es bastante complicada debido, en primer lugar, a que todavía no existe entre los investigadores un consenso en la definición de cada categoría, y en segundo, a que muchas veces una misma isla presenta rasgos que la harían pertenecer a más de un tipo al mismo tiempo. No obstante, un valioso intento por poner cierto orden a esta confusión es el de Marcos Martínez Hernández, quien en varios trabajos expone una especie de clasificación o tipología de las islas en el ámbito greco-latino; ésta, además de ser bastante clara, sintética y completa, puede ser un muy útil fundamento para el estudio de las islas en otros campos, por lo que en términos generales he optado por servirme de ella para este trabajo (véase Martínez Hernández, 1994, 1997).

muy particulares de sus pobladores. En un punto dado, la lista de nombres de islas continúa extensamente, pero los nombres, ahora todos de islas reales, son seguidos únicamente por la repetición de la palabra *isla*.²⁷ Después, el inventario sigue con descripciones de la diversidad de la flora y la fauna insulares, que terminan con frases en un presente continuo (sólo estas frases en presente están separadas por punto y seguido, en vez de por comas o punto y coma como en el resto de la lista), para luego volver a las islas escatológicas y utópicas. Es justamente esta enorme apertura en el sistema de la composición del islario de Monsieur N. la que da lugar a la posibilidad de considerar como parte del mismo también a otros elementos en la novela —las citas al margen o todos los fragmentos de relatos de amores y desamores, por ejemplo—,²⁸ reforzando así la estructura espejular de *El miedo de perder a Eurídice*.

Tanto más podría entrar en el islario del personaje... Considerando la infinidad de islas conocidas e inventadas y aun las que están por nacer, así como las innumerables posibilidades de un relato de amor, el inventario podría no saturarse nunca. No sorprende que el narrador principal compare irónicamente semejante dilatación verbal del personaje con la abso-

²⁷ Al recurrir a la figura retórica de la anáfora repitiendo una y otra vez la palabra *isla* (por ejemplo, en el comienzo de casi cada fragmento de las reflexiones que escribe Monsieur N. o, de forma todavía más evidente, en esta parte descrita del *nomina insularum inventarium*), la sonoridad del texto se vuelve sumamente notoria, obligando al lector a prestar atención no sólo a lo que se dice sobre las islas, sino también al nombre que las designa en sí mismo, con lo que se eleva la poeticidad del texto. En este aspecto, la novela parece estar imitando aquellos rituales litúrgicos que progresivamente llevan a los participantes, por medio de la recitación constante de un mismo sonido, a entrar en un estado de trance, comparable a aquel estado delirante en el que se encuentra Monsieur N. al terminar de escribir su islario.

²⁸ Al igual que en el islario de Monsieur N., en estos otros elementos también es frecuente la combinación entre lo real y lo ficticio: las citas al margen no sólo son de textos literarios, sino también biográficos e históricos; en algunos fragmentos de relatos de amor se alude a hechos conocidos de la vida de personas reales (como Julio Verne, Adèle Hugo o Richard Wagner); y la lista de parejas arquetípicas al principio de la novela está formada tanto por personas reales (muchas de ellas escritores) como por personajes ficticios, o incluso por la mezcla de ambos, como en el caso de las últimas parejas, formadas por dos escritores y sus respectivos personajes: Poe y Annabel Lee, Borges y Matilde Urbach.

luta concisión de un haiku dedicado a Matsushima, un archipiélago japonés de extraordinaria belleza, formado por aproximadamente 260 islas cubiertas por pinos:

De haber nacido en una isla larga y angosta, al Oriente de las costas de China, Monsieur N. habría sido más parco, ahorrándose a sí mismo y a los eventuales lectores de su *Diario* tan barroca y proliferante letanía. Una sola exclamación lo hubiera dicho todo: “*Matsushima*, ah!”. Pero, para su pesar y el nuestro, Monsieur N. no es poeta, ni le fue dado contemplar desde la cuna los tiernos rayos del Sol Naciente sino las anebladas mañanas de un puerto bretón de donde quizá nunca habría debido salir (ME: 152).²⁹

Sin embargo, aunque la clausura del islario del personaje no parece obedecer a límite inherente alguno, no es tan arbitraria como a primera vista podría parecerlo. De hecho, el cierre de la nómina con las alusiones a las Islas de los Bienaventurados, a las Islas Afortunadas de Yámbulo y a los Campos Elíseos, presenta una fuerte consonancia con respecto a la isla con la que se inaugura la lista: la Atlántida. Una y otras referencias, al principio y al final, remiten a la isla concebida como un lugar utópico —según se vio en el apartado 2.4—, aquel “espacio imaginario de la Edad de Oro” (Campos, 1978a: 16). Algo muy parecido ocurre con la apertura y el cierre de *El miedo de perder a Eurídice* en su conjunto. El reencuentro de la pareja al final de la novela (ME: 162-165) reconstruye un escenario idílico igualmente idealizado, escenario que, atendiendo a la lógica interna del texto, bien podría representar un paraíso. Pero además, así como el *nomina insularum inventarium* abre con la Atlántida, una isla utópica desaparecida en el mar, *El miedo de perder a Eurídice* también abre presentando un paraíso perdido, que en este caso guarda evidentes conexiones con la versión del paraíso perdido según el Antiguo Testamento (ME: 7). Este otro tipo de reflejo interno en la estructura de

²⁹ Una versión de este haiku, atribuido frecuentemente al gran poeta japonés Matsuo Basho, en especial por las guías turísticas, dice: “Matsushima, ah! // A-ah, Matsushima, ah! // Matsushima, ah!”.

la novela se podría definir como simétrico, en tanto que una parte de ésta (el *nomina insularum inventarium*) repite la norma que rige la composición del conjunto: al principio el paraíso perdido y al final el paraíso recuperado.

Existe, además, otra semejanza relevante. En los dos casos —novela y parte de la novela— el espacio utópico o paraíso recuperado no es permanente. “¡Pequeña isla *efimera* que podría ser barrida en cualquier momento por una tormenta!” escribe a manera de advertencia Monsieur N. en su cuaderno, una vez completada su nómina (ME: 152, yo subrayo); a su vez, la descripción del reencuentro de la pareja finaliza con una frase en el mismo sentido: “El tiempo de la mirada es el paraíso: *efimera* eternidad de un instante” (ME: 165, yo subrayo). Unas pocas líneas antes, el texto mismo revela la razón del carácter transitorio de la felicidad representada por ambas instancias, pues, dice, ella podría, “de durar demasiado, volverse intolerable” (ME: 165). De esta manera tan compleja pero a la vez tan bien articulada, convergen las dos vertientes de la narración —una, la historia de la pareja; la otra, la historia de los naufragos y la isla—, en perfecta sintonía con la problemática que la novela explora.

Es importante notar, sin embargo, que si bien *El miedo de perder a Eurídice* y el islario de su personaje se construyen fundamentándose en lecturas diversas, el tipo de intertextualidad que la novela establece con estos pre-textos se distancia de aquella práctica conocida como *imitatio* tan frecuente durante el Renacimiento y comúnmente llevada a cabo en la mayoría de los islarios. La diferencia fundamental reside en que, mientras que los autores de estos últimos recurrían a sus antecesores como fuentes de autoridad que los legitimaban y (aun en el caso de que quisieran distinguirse de ellos) intentaban por este medio posicionar sus propias obras dentro del orden de las más aceptadas, Julieta Campos, por el contrario, aunque utiliza exactamente algunos de los mismos pre-textos que citan los antiguos islarios, subvierte su estatus de autoridad, al yuxtaponerlos *en un mismo nivel* con otra gran variedad de pre-textos no necesariamente canónicos e incluso con su propio texto. Éste es un rasgo que la novela comparte con la literatura postmoderna en general. Como explica Hans-Peter Mai al discutir sobre las diferencias entre la intertextualidad en las últimas décadas y las prácticas antiguas, “según se

concibe en la teoría de arte contemporáneo, un esfuerzo intertextual no sería tanto una (aun relucante) imitación de precursores venerables, como un uso por lo menos subversivo de una reserva tradicional de medios artísticos de expresión. Sólo si se elige ignorar la crítica postestructuralista a la autoridad se pueden encontrar paralelos entre la «intertextualidad» de entonces y la de ahora” (Mai, 1991: 32-33).³⁰ En efecto, lejos de fungir como modelos, los pre-textos en *El miedo de perder a Eurídice*, los cuales representan simultáneamente la isla de formas muy diferentes y en ocasiones contrapuestas, sirven más bien de material para la reflexión en sí sobre la intertextualidad alrededor de los dos temas centrales de la novela (la isla y la pareja), intertextualidad que, como se ha dicho, el texto problematiza de manera programática.

4.1.4 *Los mapas*

No está de más analizar un aspecto concreto de la novela para fundamentar el argumento inmediatamente anterior. Llama la atención que, si los libros de islas del pasado se situaban a sí mismos explícitamente en la tradición de sus predecesores, es decir, de aquellos islarios que más fama y renombre habían alcanzado, Monsieur N., al contrario, lo que hace patente es justamente su inaccesibilidad a éstos; los libros que más anhela tener a la mano son dos de los islarios más importantes: el *Libro... nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo* de Benedetto Bordone (Venecia, 1528) y aquel otro de Thomas Porcacchi, *L'isole pui famose del mondo* (Venecia, 1572). No obstante, aunque el protagonista no pueda consultar éstos y otros célebres compendios —como el *Civitatis orbis terrarum* editado por Georg Braun e ilustrado con grabados de Franz Hogenberg (Colonia, 1572-1617)—, *El miedo de perder*

³⁰ En el original: “as conceived in contemporary art theory, an intertextual effort would not be so much an (even reluctant) imitation of venerable precursors as, at least, a subversive use of a traditional stock of artistic means of expression. Only if one chooses to ignore the poststructuralist indictment of authority can one draw parallels between «intertextuality» then and now”.

a *Eurídice* entabla con ellos una relación intertextual más compleja de lo que hace suponer la sola mención de sus títulos.³¹

Dicha relación de intertextualidad se puede comenzar a desentrañar partiendo del mapa de la ciudad de Tenochtitlan que aparece en la portada de la primera edición de *El miedo de perder a Eurídice* de 1979 (anexo, figura 1), y que proviene de la edición latina de la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés publicada en Nuremberg en 1524, es decir, unos años después de que esta gran metrópoli mexicana hubiera sido casi completamente destruida por los conquistadores españoles (anexo, figura 2). La composición de la imagen es ya por sí sola una especie de palimpsesto, según las conclusiones a las que llega Barbara E. Mundy en un minucioso estudio sobre las fuentes y los posibles sentidos del mapa. La investigadora demuestra que, aunque el origen de este grabado todavía sigue siendo desconocido, debido a ciertos detalles que reproducen la cosmovisión de la cultura Culhua-mexica —detalles que Cortés no menciona en su carta, ni los europeos pudieron haber conocido o comprendido— es casi seguro que dicha representación está basada en un mapa indígena de la ciudad. No obstante, a este fundamento prehispánico se superpone la visión europea (en la técnica, el estilo, la perspectiva, las torres medievales y las cúpulas renacentistas, las indicacio-

³¹ En su estudio sobre las formas de marcación de la intertextualidad, Ulrich Broich identifica como posibilidades de marcación en el sistema de comunicación interno (o diégesis) del texto tres situaciones: cuando “los personajes de un texto literario leen otros textos, discuten sobre ellos, se identifican con ellos o se distancian de ellos”; “cuando el autor introduce como objeto físico el texto con el que él pone su propio texto en una relación afirmativa o crítica”; o bien cuando el autor introduce en su texto personajes de otros textos literarios (Broich, 2004: 95-97). Las primeras dos alternativas propuestas por Broich describen muy bien el tipo de intertextualidad que se da en *El miedo de perder a Eurídice* cuando Monsieur N. lee otros textos (especialmente *Dos años de vacaciones* de Julio Verne) y discute o reflexiona sobre ellos. Pero ninguna de las posibilidades que identifica el investigador contempla la situación inversa, igualmente presente en esta novela de Julietta Campos: cuando un personaje no puede leer un texto determinado porque no lo tiene físicamente a la mano (aunque lo desee, Monsieur N. no tiene acceso a los famosos islarios y compendio señalados). No obstante, al presentar a un personaje como un *no lector* de un texto determinado, un autor también puede marcar en el sistema interno de su texto una relación intertextual.

nes escritas en latín, la bandera con el águila bicéfala ostentando el escudo de armas de la casa de los Habsburgo a la que pertenecía el rey Carlos V, y la muy posible mala interpretación de ciertos rasgos del original). Dicha visión occidentalizada concuerda perfectamente —argumenta Mundy— con la función simbólica que tuvo el mapa para legitimar las acciones de Cortés y la conquista española del imperio azteca (Mundy, 1998).

Prolongando el fenómeno de la sobreimpresión de diferentes perspectivas de mundo sobre una misma imagen, este grabado de la ciudad de Tenochtitlan, “la primera representación de una ciudad americana jamás publicada en Europa”, y muy pronto la más difundida (González García, 2002: 746), sirvió como modelo para muchas otras versiones realizadas en el viejo continente. Tres de ellas aparecieron nada menos que en los tres libros antiguos antes mencionados, cada una con una serie de modificaciones que concuerdan con el género y los propósitos del libro que las contiene (véase anexo, figuras 4, 5 y 6). *El Miedo de perder a Euridice* se inscribe en la línea de estos famosos libros antiguos al presentar ella también una versión del mismo grabado. Pero, a diferencia de éstos, en ella el mapa original se reproduce con toda exactitud; la única excepción es la ausencia de la bandera con el escudo de la casa de los Habsburgo. Esta diferencia no resulta tan inocua, pues en el mapa de Cortés la bandera fungía como un visible símbolo de la próxima conquista de la ciudad por parte de los españoles; probablemente señalando Tlacopan (Tacuba), “aparece triunfante, como si estuviera a punto de ser situada en el centro de Tenochtitlan” (Mundy, 1998: 28).³² Si bien tampoco los islarios ni el atlas de ciudades en cuestión incluyen la bandera u otros elementos del original (como los *tzompantli* o empalizadas de madera con los cráneos de los sacrificados),³³ el cambio resulta subversivo en la ima-

³² En el original “the Hapsburg banner at the top appears triumphant, as if only moments away from being set at the center of Tenochtitlan”. En efecto, por el rumbo de Tacuba huyeron Cortés y sus hombres después de haber sido derrotados por los indígenas, y también por Tacuba volvieron, tiempo después, para atacar Tenochtitlan, esta vez con éxito, como cuenta Cortés en su relación (Cortés, 1942: 141, 198).

³³ El mapa de Cortés no sólo representa los *tzompantli*, sino que incluso explica lo que son con la inscripción: “*Capita Sacrificatoru[m]*”.

gen de la portada de *El miedo de perder a Eurídice*, por tratarse de una reproducción exacta pero amputada en una de sus partes más significativas.

Subversivo es también el hecho de que en la portada de la novela (anexo, figura 1) tal mapa de Tenochtitlan aparezca representado junto a otros dos mapas de islas, no reales, sino ficticias: ambas tienen su origen en la literatura francesa. En el área superior de la portada se reproduce parte de un grabado de J. Sadeler y D. Derreaux fechado en 1650 que representa el alegórico Reino del Amor localizado en la isla de Citerea (anexo, figura 8). Cuando esta imagen se publicó originalmente en el *Recueil de Sercy: prose* de 1658, acompañaba un texto atribuido a Tristan L'Hermite, el cual describía el recorrido a través de las distintas regiones de este reino; mapa y texto son un ejemplo paradigmático de la serie de mapas geográfico-alegóricos que se produjeron en la literatura francesa del siglo xvii (véase Mayberry, 1977). En el espacio restante, abajo, a la izquierda de la cubierta de *El miedo de perder a Eurídice*, se encuentra una reproducción del mapa de la isla de Lincoln que acompañó la primera edición de *La isla misteriosa* de Julio Verne por la editorial Hetzel en 1874 (anexo, figura 9).

A pesar de la gran diferencia entre sus fuentes y propósitos, los tres mapas reproducidos en la portada (en blanco sobre un fondo negro, como si fueran imágenes negativas) tienen en común el hecho de que originalmente ilustraban un texto determinado. Igualmente, la composición que los reúne en la imagen de la portada de *El miedo de perder a Eurídice* ilustra perfectamente la novela. El viaje, el amor, el naufragio, la aventura y la utopía representados en formas muy diversas por uno o más de estos tres mapas son, como se ha visto, temas esenciales en el texto de Julieta Campos; así, es el contenido mismo de la novela el que establece las conexiones subyacentes entre los tres mapas, los cuales de otra manera sólo parecerían estar yuxtapuestos en una especie de collage. A la imagen de estas islas se suma la de un barco navegando en la parte superior derecha, cuyo desplazamiento (identificable en el dibujo por las olas que golpean la quilla del barco y sus velas infladas por el viento) es equiparable al movimiento entre islas que caracteriza la lectura de la novela. De esta manera, la composición de la portada resulta ser un acertado preámbulo para el lector que se adentra en el archipiélago ver-

bal de islas que conforman *El miedo de perder a Eurídice*, y simultáneamente cumple, de una manera muy particular, la función ilustrativa que tenían los mapas en los islarios renacentistas.

La relación entre la portada de la novela y el propio texto tiene asimismo un correlato interno. Según lo indica la narración, la portada de la edición del libro de Verne que lee Monsieur N., *Dos años de vacaciones*, también presenta la imagen de una ciudad-isla: Venecia. Es el mismo personaje quien se da cuenta de esto, al constatar con asombro que la cubierta de su ejemplar de Verne es idéntica a la de uno de los cuatro aguafuertes del libro de *Les Harmonies providentielles* de Charles Lévêque que le vende un librero (ME: 105). El dibujo, titulado *La nuit étoilée*, “disfraza, disimula, encubre a otro [...] la perspectiva de Venecia desde un punto situado frente a Santa María de la Salute” (ME: 106; anexo, figura 7).

La frecuente comparación de aquella famosa urbe edificada en el mar con la lacustre Tenochtitlan es, de hecho, el hilo que entreteje el texto de Julieta Campos con los islarios y el atlas de ciudades mencionados. Después de identificar la imagen de Venecia en su ejemplar de Verne, Monsieur N., como muchos otros antes que él, la asocia con Tenochtitlan:

Extasiado todavía con la imagen inquietante de Venecia Monsieur N. se dice, con idénticas palabras que un viajero inglés de las postrimerías del siglo XVII: “Venecia está edificada en el mar y México en un lago...” y no acaba de descubrir ese inefable mediterráneo cuando, en una revista que acaba de sacar de la biblioteca municipal, se tropieza con la silueta magnífica de una ciudad coronada de cúpulas y minaretes al pie de la cual consta: *Tenochtitlan*, según grabado de *Civitatis Orbis terrarum*, seguido de la noticia de adquisición, por un coleccionista alemán, del único ejemplar conocido de *L’Isle piu famose del Mondo*, engendrado en 1572 por un tal Thomaso Porcacchi, docto tratado donde también se asienta, afirma el autor del artículo, una comparación entre la fabulosa Tenochtitlan y la legendaria Venecia (ME: 115-116).

Por un lado, *El miedo de perder a Eurídice* pone al descubierto la recurrencia de la comparación entre Venecia y la ciudad de Tenochtitlan, la cual

es otro ejemplo paradigmático de la frecuente sobreimpresión del imaginario europeo en el escenario americano recién descubierto;³⁴ por el otro, al denunciar tal proceso de acumulación de capas textuales/ conceptuales, aquí y en muchos otros de sus pasajes, la novela participa del mismo fenómeno intertextual, añadiendo, ella también, otras capas de escritura más a las ya existentes. Pero al mismo tiempo, el texto hace patente que este tipo de escritura-palimpsesto refleja las diferentes etapas de la (re)construcción física de la ciudad-isla de Tenochtitlan convertida más tarde en la ciudad de México,³⁵ una serie de transformaciones en las que no deja de estar presente la imposición de una cultura sobre otra:

La grande place du Mexique: Catedral, Zócalo, Palacio y, en el centro de una gran isla ceñida por una balaustrada, la estatua ecuestre de Carlos IV. El tiempo retrocede y a esa imagen del último tercio del XVIII se van sustituyendo otras: guarnecida por muros de agua, multitud de canoas llevan y traen, por acequias y canales, verduras y frutos, pájaros y mariposas, suaves mantos de plumas, pieles de ocelote y de venado, rodelas de oro: a la altura del valle resplandece la luz. En una fiebre vertiginosa, el tezontle cobrizo de una ciudad reconstruida sobre ruinas de pirámides, palacios y templos se desdibuja sobre otra, perfectamente trazada, un geométrico laberinto, sin misterio, de canales y embarcaderos (ME: 160).

Igualmente, todo el análisis anterior invita a observar la manera en que, tanto en la narración como la composición tipográfica de la portada que la acompaña, la autora entrecruza tres elementos distintos —realidad, texto e

³⁴ La comparación entre las dos ciudades era tan frecuente que Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, se refiere a ella en los siguientes términos: “Ya habrán oído decir en España y en toda la más parte della y de la cristiandad, cómo México es tan gran ciudad, y poblada en el agua como Venecia [...]” (Díaz del Castillo, 1983: 32).

³⁵ En su ensayo “La ciudad como texto”, un interesante análisis comparativo sobre las dos instancias aludidas en el título, escribe la autora: “Construimos textos como ciudades y las ciudades son textos materializados, cuyo cuerpo es palpable, visible y penetrable” (Campos, 1988a: 106).

imagen—, de tal manera que se confunden los límites entre ellos. Éste es un recurso constante en la novela y, curiosamente, otra de sus manifestaciones más evidentes es el proceso inverso al de la ilustración del texto por la imagen de la portada. Me refiero específicamente al fenómeno de la ecfrasis “entendida ésta como la descripción verbal de un objeto plástico” (Pimentel, 2001: 113). Es por medio de la ecfrasis que Julieta Campos incluye como intertextos en su narración verbal numerosas obras pictóricas, aunque igualmente pueden ser otro tipo de obras de arte que implican lo visual en movimiento, como las cinematográficas o las escenográficas. Cabe señalar que la autora no hace de ellas descripciones muy completas o detalladas.³⁶ Le basta con mencionar los nombres de sus autores (o directores y actores) y títulos, o bien aludir a algunos de sus rasgos característicos, para perfilar una escena, un ambiente, un tema, un personaje o un recurso narrativo de su novela; en otras palabras, para ir sumando al texto más representaciones diferentes de la isla.

El cielo que anuncia una tormenta en el cuadro *La tempestad* de Giorgione (ME: 33, 93, 97, 101; véase anexo, figura 10), por ejemplo, coincide perfectamente con el tono de la novela, caracterizado por el diferimiento. “¿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?”, se pregunta el narrador de Campos (ME: 130), y ésa es efectivamente la sensación constante que produce el texto en el lector. Pues, como lo sostiene Reina Barreto, en *El miedo de perder a Eurídice* hay una clara conexión entre, por un lado, la búsqueda de la utopía —llámese isla, paraíso, orden, pareja ideal o historia perfecta— por parte del narrador, de Monsieur N. y de los amantes, y por otro lado, las estrategias textuales que difieren tal búsqueda, estrategias como la proliferación y entretrejimiento de islas, parejas, historias, voces, textos y niveles narrativos (Barreto, 2004-2005).

Por su parte, la inquietante imagen de un barco que se confunde con el mar que lo rodea y a la vez lo constituye, en el cuadro *El seductor* de René Magritte (ME: 13, 141; véase anexo, figura 11) remite a los frecuentes juegos

³⁶ Excepto quizá por el caso de la película de François Truffaut, *Histoire d'Adèle H.*

en *El miedo de perder a Eurídice* de apariciones y desapariciones. Pero también a la forma, antes analizada, en que los márgenes de la novela se confunden con su contenido, ya sea en un proceso de deconstrucción semántica y textual de las nociones de centro y periferia, ya bajo la estructura de la *mise en abyme*, o bien, confundiendo los niveles de realidad y ficción. Asimismo este barco-isla en movimiento refleja el carácter elusivo, indefinido o contradictorio de las muchas otras representaciones de la isla en el texto.

Por último, un tercer ejemplo de la utilización de la ecfrasis por Julieta Campos es el de las alusiones a uno de los cuadros más conocidos de Antoine Watteau, *Peregrinación a la isla de Citerea* o el *Embarque para la isla de Citerea* (ME: 31, 135; véase anexo, figuras 12 y 13), el cual muy bien podría constituir por sí mismo toda una analogía visual de lo que se expresa por medio de palabras en la novela (una vez más, una parte de la obra contiene a la obra misma). Al hablar de este cuadro, el narrador del texto relaciona las nociones de la escritura con el viaje, ambos motivados por el deseo de encontrar detrás de la aventura un orden, una utopía: “Contar una historia es embarcarse en una nave de palabras para viajar a Citerea. Un aura de anticipación rodea de éxtasis y de duelo la escena pintada por Watteau con los indelebles colores de la melancolía y el nombre de Eros, «¡Oh, Eros!»», revolotea sobre un viaje que es el arquetipo de todos los viajes. Escena primitiva de la que se desprenden todas las demás escenas [...]” (ME: 135). En el cuadro, la isla deseada es claramente el lugar utópico donde se encuentra el amor (según el mito, en Citerea nació Afrodita); sin embargo, la interpretación de la imagen permite dos versiones: en una de ellas, los amantes están a punto de navegar hacia la isla; en la otra, por el contrario, ellos regresan de la isla del amor. Dicha ambivalencia entre el éxtasis y el duelo, entre la expectación y la melancolía es justamente la que está presente, asimismo, en el viaje hacia la isla (o las islas) contado en este diario de viaje que, en muchos sentidos, es *El miedo de perder a Eurídice*.

Pero ¿cuáles son los vientos cardinales y las corrientes profundas que impelen este viaje de palabras de Julieta Campos? La respuesta se puede encontrar, en gran medida, en las numerosas lecturas que confluyen mar adentro.

4.2 EL VIAJE *IN SITU*

Muchos autores del género de la literatura de viajes aprovecharon descripciones anteriores de los lugares que visitaban para formular las propias. Aun si gran parte de ellos presentaban sus versiones como si éstas nacieran de sus experiencias de primera mano en tanto testigos presenciales, es decir, de sus percepciones personales, sin mediaciones ni influencias que las moldearan, los estudios recientes han comprobado que la intertextualidad es tan común al género que podría considerarse uno de sus rasgos distintivos (Pfister, 1993).

Tal vínculo entre el relato de viaje y la lectura es explícito en esta obra de Julieta Campos. Ya se ha hablado de la estrecha relación —no sólo temporal— entre sus viajes y la redacción de *El miedo de perder a Eurídice*; paralelamente, las lecturas de la autora constituyen un componente fundamental de su novela. De igual manera, la relación entre el viaje, la lectura y la escritura está presente en el islarío que escribe su personaje Monsieur N.; sin embargo, aquí es llevada al extremo: el relato de viaje creado por Monsieur N. no es resultado de ningún traslado físico, sino únicamente de los movimientos de su imaginación y su pensamiento provocados por sus lecturas. Incluso llega un momento en que el personaje lee tanto que ya no sabe “si lo que escribe es de su cosecha o lo ha leído en alguna parte” (ME: 86).

En este sentido, la figura de Lezama Lima que dibuja Julieta Campos en su artículo “Lezama o un heroísmo secreto”, publicado sólo un par de años después de su novela, presenta una extraña semejanza con el personaje de Monsieur N. En este artículo la autora hace un recorrido por las cartas del escritor cubano. En dos de ellas, redactadas en la misma época en que Julieta Campos escribía tanto su diario de viaje, como su novela, Lezama dice:

Nosotros aquí nos sentimos muy solos, estamos muy solos y el cerco se aprieta cada vez más [12 de diciembre de 1974].

Llevamos una vida muy recogida de lecturas y visitas de amigos que nos son muy agradables. Aunque los días pasan con cierta monotonía, pero ya estamos

un poco acostumbrados a ese estilo de vida y mantenemos la esperanza lejana de algún día poder hacer algún viaje. Creemos en el milagro y en él esperamos [4 de mayo de 1975] (Campos, 1988a: 98).³⁷

A Lezama Lima, quien antes había salido de la isla únicamente para pasar unos días en México y otros pocos en Jamaica, se le negó reiteradamente el permiso de salida, a pesar de que las invitaciones que le hacían desde el extranjero se multiplicaban. Así, es por medio de la lectura como, en palabras de Julieta Campos, “Lezama viajará, sin moverse, agregando a su propia isla imaginaria archipiélagos ajenos: los *Cuadernos de Malte* [sic], Musil, *Gaspard de la nuit*, *Le grand Meaulnes*, las *Memorias* de Pablo Neruda, la correspondencia de Freud” (Campos, 1988a: 98).

El encierro en la isla, voluntario o forzado, se rompe en ambos casos a través de la lectura. Sin embargo, las poderosas palabras de Lezama, “las que reconstruyeron sobre el mapa de la isla una incandescente insularidad mágica, ésas, detenidas en la fijeza perpetuamente renovada del mito [...] *son la Isla*” (Campos, 1988a: 104, yo subrayo), afirma Julieta Campos, haciendo alusión al mito de la insularidad que creó el escritor cubano: “Su secreta hazaña heroica fue justamente emprender el viaje hacia los orígenes” (Campos, 1988a: 101). Por eso, los archipiélagos ajenos sólo se agregan a esa isla de Lezama, pero no la van constituyendo, como ocurre, por el contrario, con la imagen de la isla que intenta captar en su cuaderno Monsieur N. Él, en cambio, se limita a registrar “lo leído y lo oído con el preciosismo de un iluminador de manuscritos” (ME: 61), y, en un sentido inverso, su representación de la isla nace sólo a partir del acto de iluminar, de revelar, de descubrir las islas ya descubiertas por otros. Sin embargo, también este personaje trata de encontrar unos orígenes: los de todos los relatos de islas y parejas que otras voces contaron antes que la suya.

³⁷ El artículo fue publicado originalmente en *Vuelta*, marzo de 1981, núm. 52.

4.2.1 *El deseo*

La búsqueda de Monsieur N. no lo conduce necesariamente a una recopilación exhaustiva de todo lo que se ha dicho o podría decirse sobre la isla y la pareja; eso sería imposible, como él mismo lo constata. No obstante, por lo menos sí le permite entender, al final de semejante esfuerzo, cuál es la semilla que engendra tal proliferación de relatos y versiones sobre estos temas recurrentes. Una de las últimas anotaciones de su diario de viaje lo explica de la siguiente manera: “«La historia, cualquier historia, está metida en otra historia y encierra a su vez una tercera que, llegado el momento, parirá a otra más, en una genealogía catorce veces repetida al infinito. Contar la historia de una pareja es contar la historia de otra pareja que es otra historia y es la misma. Renunciar a contar una historia de amor es renunciar a contar, porque contar lo que sea es ya contar una historia de amor: *el deseo engendra el relato* [...]»” (ME: 139-140, yo subrayo).

Dicha interpretación de las razones por las que se cuenta un relato, cualquier relato, no está muy alejada de aquella que la autora expresó en muchos de sus escritos y entrevistas. Como se vio en el apartado 2.2 de este trabajo al analizar el tema de la representación en el pensamiento de Julieta Campos, para ella la escritura es un principio ordenador que le otorga al mundo un sentido y una estructura. Desde su perspectiva, es el deseo de encontrar ese sentido y esa estructura, y a través de ellos de conjurar “la amenaza constante del deterioro, del acabamiento, de la muerte” (Campos, 1973: 145), el que motiva la creación artística. Por lo menos así es la relación que ella sostiene con su propia obra: “Me interesa la escritura como una manera de integrar, en palabras, algo que en el mundo está desintegrado. Para mí la escritura es un modo de poner un orden, de organizar la vida; la única manera [...]” (Campos en Miller, 1974: 7). En este sentido, la escritura, o en otras palabras el arte, tiene para la autora la facultad de conciliar “lo que en la experiencia se ofrece como fragmentario y opuesto” (Campos, 1988a: 137), y en su opinión eso puede tomar distintas formas, como las de la utopía y el amor.

No casualmente, el título de la novela que contiene un diario de viaje entre islas es *El miedo de perder a Eurídice*. Se trata de una alusión explícita al

mito de Orfeo, ese arquetipo del artista-héroe que con el poder y la belleza de su música y su poesía logra bajar al mundo de los muertos y convencer a los dioses de este recinto de que permitan a su amada Eurídice (muerta hacia poco a causa de una mordida de serpiente) regresar con él al mundo de los vivos. Según la mitología griega, el arte logra que emerja la luz, el orden, la claridad, en medio de las tinieblas y el caos; pero son también el deseo y el amor los que impulsan a Orfeo a atreverse a llevar a término la peligrosa aventura.³⁸ Me parece, por lo tanto, un título muy adecuado para una novela cuyo proceso/ aventura de escritura es justamente uno de sus temas internos, con ese narrador metaficcional, que no permite que el lector pierda de vista que lo que está leyendo es una ficción y que “su autor” está conscientemente intentando producir una historia, encontrar un orden y una estructura.

El mito de Orfeo y Eurídice no es el único intertexto relacionado con el tema del deseo como motivo para la creación. Desde el inicio de *El miedo de perder a Eurídice*, empieza a manifestarse otro mito —en el que, por cierto, también interviene una serpiente—. “En el principio fue el deseo” (ME: 7)

³⁸ Como Orfeo, Julieta Campos también tuvo que enfrentarse a una prueba extremadamente difícil antes de lograr escribir *El miedo de perder a Eurídice*, y también ella, después de haberla superado, vivió una especie de milagroso renacimiento: me refiero a una enfermedad, el cáncer, de la que una afortunada operación la salvó en ese entonces (según el primer registro en sus *Cuadernos de viaje*, esta operación tuvo lugar en mayo de 1974, pocos meses antes de comenzar a redactar la novela). Aunque en realidad todo esto no se vea reflejado de manera directa en el contenido de su narración, la autora dejó constancia de cómo esa intensa experiencia personal marcó profundamente su proceso creativo. En un registro de sus *Cuadernos de viaje* con fecha del 5 de febrero de 1978, Campos deja este conmovedor testimonio autobiográfico al respecto: “La escritura, y la enfermedad, son travesías. 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 la salida del túnel y 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” (Campos, 2008: 49-50). Se entiende mejor por qué para Julieta Campos, no sólo en sentido metafórico, el arte era una manera de alejar la muerte.

dice la primera oración de la novela, marcando una clara conexión con la historia del origen del mundo contada en el Génesis, aunque alterando su conocido comienzo: “En el principio creó Dios el cielo y la tierra”. De esta forma, la autora no sólo hace explícita, interponiéndola, la causa de la creación divina: *el deseo*; además le da a éste un papel tan protagonista como fundador: en realidad no es Dios quien crea el mundo, sino su deseo. Como se puede observar, las referencias al mito bíblico de la creación del paraíso condensadas en este prefacio de la novela tienen un alto grado de intertextualidad, según el criterio cualitativo de *dialogicidad* propuesto por Manfred Pfister (2004a: 49), en virtud de que hay una clara tensión ideológica y semántica entre ambos textos. Distanciándose del modelo original y modificando a conveniencia tanto su contenido como la secuencia de los hechos narrados, relativizando y minando con ironía sus supuestos ideológicos, Julieta Campos continúa su propia versión cosmogónica:

El deseo engendró al Verbo, que engendró a la pareja, que engendró a la Isla. La Isla fue el paraíso. La Isla fue habitada por la pareja, no por Robinson y Viernes sino por Adán y Eva. La Isla se remonta, pues, a la noche de los tiempos. No existía, pero Dios la inventó para que los hombres pudieran soñarla y, al soñarla, creyeran que se trataba de un recuerdo. Surgió del caso como un milagro, como la palabra emerge del silencio. Fue creada para el placer de Dios y para su mayor gloria: era la medida de su deseo (ME: 7).

Se instaura así una íntima correspondencia entre tres temas que constituirán la esencia, la materia prima, de toda la novela: la isla, la pareja y la escritura. El exordio parece ofrecer al lector de forma sintetizada las claves necesarias para descifrar los misterios encerrados en el texto que le sigue; en este sentido, constituye, también él, otra de las tantas estructuras de *mise en abyme* que se ha visto que abundan en *El miedo de perder a Euridice*. Esta vez es claramente una “trascendental”, según la tipología de Dällenbach, caracterizada por su “capacidad para poner de manifiesto lo que parece trascender al texto en su propio interior, reflejando, al inicio del relato, lo que, al mismo tiempo, lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija a

priori las condiciones de posibilidad” (Dällenbach, 1991: 123). La *mise en abyme* trascendental —continúa la explicación del investigador, la cual es muy útil asimismo para explicar la función de este primer fragmento de la novela— “refleja el *código de los códigos*, es decir, que es ella quien regula las posibilidades de entrada en juego de los reflejos elementales y rige la economía de los que son explotados por el relato” (Dällenbach, 1991: 127-128).

Así pues, el manejo de los símbolos puestos en la introducción de la novela, aquellos que reflejan el código de los códigos que la conforman, no es inocente. Como se ha dicho, subvierten la manera en la que tradicionalmente han sido interpretados bajo el contexto del mito bíblico con el que Campos instaura una fuerte relación de intertextualidad dialógica. ¿Qué mejor ejemplo que el símbolo de la serpiente? Si en el pre-texto original ésta representa la tentación conducente al mal y la traición, en la versión de la autora su valor es, por el contrario, positivo: “La serpiente, dicen, apareció súbitamente y era hermosa y luciferina, lo que significa que de ella irradiaba luz, como irradian las estrellas desde el fondo de la noche. La serpiente no entraba en los cálculos de Dios. Con ella penetró en el paraíso una seducción nocturna y la Isla, espacio de utopía, devino espacio de poesía” (MA: 7).³⁹

Es importante notar que esta especie de prefacio de la novela aparece en una primera página independiente, antes incluso que las dedicatorias y los epígrafes, y con un formato (8 cm) distinto a los de la estructura tripartita del resto de la novela, conformada por la columna de texto ancha (10 cm), la columna angosta (6.5 cm) y las citas al margen. Debido a su posición al extremo inicial de la novela y a su formato, el prefacio se puede vincular con la penúltima parte de la novela, al otro extremo del texto, casi cerrándolo (ME: 153-166): esta parte, la cual incluye el prolijo discurso del personaje Arlequín, se presenta también en un formato excepcional de 8 cm.

Asociar ambas voces, una cosmogónica y la otra carnavalesca, no deja de tener consecuencias perturbadoras. Si la primera voz habla de la creación de la Isla, madre de todas las islas, y de la pareja que precede a todas las demás

³⁹ A lo largo del texto, será recurrente la alusión al resplandor de la serpiente como un destello de las estrellas o de la luna (ME: 27, 153).

parejas, la segunda voz pone al descubierto los mecanismos físicos y prácticos de la feria situada en una isla, empleados para crear los efectos de ilusión que atraen y asombran a los visitantes, entre los que se encuentra una de las tantas parejas que aparecen en la novela. Así, el discurso del Arlequín, aquel que “hace piruetas como cualquier merolico de feria y cuenta «el otro lado del libro» como el discurso burlesco de un bufón” (Campos, 1988a: 45), resulta una parodia del preámbulo: “La feria es una gran isla mecánica, que genera su atmósfera y sus alrededores. ¿Cómo saber si la otra, la verdadera, no es un delirio de la feria, un sueño fabulado por su alucinante lógica nocturna? La voz del merolico se confunde y se dispersa entre los tañidos de la campana mayor: «... como puede que sí, puede que no, o sea, que aquí todas las cosas son reales y no lo son y esto ¡oh milagro! sucede al mismo tiempo»” (ME: 153). Por medio de esta parodia, sumada a los múltiples juegos entre realidad y ficción presentes en la novela, la autora pone en evidencia que toda representación de la isla es una construcción del lenguaje, incluso aquella que podría aparentar ser la representación “original”. El paraíso o la feria “podría no ser más que su discurso. O podría serlo todo” (ME: 159-160).

A pesar de la incertidumbre producida, persiste, sin embargo, una certeza: en la poética de Julieta Campos, la isla es la imagen del deseo, y es el deseo lo que incita a la escritura o al viaje: “«Isla: imagen del deseo. Archipiélago: proliferación del deseo. Todas las islas formuladas por los hombres y todas las islas que se localizan en los mapas configuran un solo archipiélago imaginario: el archipiélago del deseo. Es un archipiélago en infinita expansión. Todos los textos, todo lo que ha sido escrito hasta el instante en que escribo estas palabras dibuja la imagen de esa cartografía del deseo [...]»” (ME: 142). También Monsieur N., movido por el deseo, dibuja el contorno de una isla sobre una servilleta blanca y ese acto involuntario lo lleva a ir colmando poco a poco las páginas blancas de su cuaderno al registrar —con una caligrafía apretada y cada vez menos inteligible— el resultado de sus lecturas y reflexiones sobre el espacio insular, en torno al cual obsesivamente gravita. Como se ha visto, tanto la escritura del *Diario de viaje* de Monsieur N., como la de la novela que lo contiene, siguen dos caminos paralelos: uno, la historia de la pareja, y otro, la del naufragio. La bifurcación aparece ya desde el prefacio, cuando se

aclara: “La isla fue habitada por la pareja, no por Robinson y Viernes sino por Adán y Eva” (ME: 7); y la presencia de estas dos vertientes narrativas perdurará hasta las últimas páginas del texto. Ambas variantes están relacionadas con la utopía; la diferencia reside en el tipo de utopía que cada una de ellas genera.

4.2.2 *La aventura*

“Yo, pobre Robinson Crusoe, después del naufragio debido a una terrible tormenta en altamar, llegué a las costas de esta triste y funesta isla, a la que doy el nombre de isla de la Desesperación...” (ME: 85). Éste y no otro fue el pasaje de *Las aventuras de Robinson Crusoe* que Julieta Campos eligió para una de las citas que aparecen en el margen de su novela. ¿Cómo relacionar, entonces, esta célebre aventura con una utopía? Desde cierta perspectiva, la completa soledad en la que durante tantos años vive el personaje de Daniel Defoe hace que su historia se asemeje más bien a los relatos que narran las penas y miserias sufridas por náufragos o proscritos en islas desiertas, víctimas de un progresivo desgaste físico, mental y emocional. De hecho, se sabe que la novela está inspirada en dos de estas historias de supervivientes: las del español Pedro Serrano y el escocés Alexander Selkirk (acontecidas en 1526 y 1703 respectivamente).⁴⁰ Hay que recordar que los relatos de naufragios se

⁴⁰ Alexander Selkirk naufragó en una isla de Chile antiguamente llamada Más a Tierra, perteneciente al archipiélago Juan Fernández. Hoy en día se conoce como isla de Robinson Crusoe en honor al relato de Daniel Defoe, si bien cabe aclarar que en la novela, la isla en la que Robinson pasa 28 años de su vida no es ésta, sino una ubicada en el Caribe, cerca de la desembocadura del río Orinoco, curiosamente hasta donde llegó Cristóbal Colón en su tercer viaje. La isla chilena ha servido como prisión en varias etapas de su historia y Julieta Campos (también ella confundiendo con la que aparece en la novela de Defoe) no pierde la oportunidad de aludir a ese hecho en un pasaje de *El miedo de perder a Euridice* en donde Monsieur N. se topa por casualidad con la noticia, en un periódico que había usado segundos antes para abanicarse: “dos palabras se destacan de la confusa maraña de letra impresa, haciéndole guiños [...] Las dos palabras son ROBINSON CRUSOE y a su alrededor se aprietan otras, como bosquecillo en medio de una llanura baldía: «el extraño encanto de las playas»/ «las paradojas de la historia»/ «luminosa utopía»/ «perplejidades»/ «presos políticos»/ «isla situada cerca de la costa chilena»/ «gran ilusión»/ «vergüenza»/ «civilización Occidental»/

volvieron comunes a partir del siglo xvi debido al auge de las expediciones marítimas, de las cuales un número importante terminaba en infortunios.

Un ejemplo más antiguo de un relato de tales infortunios es otro intertexto de *El miedo de perder a Eurídice* igualmente presentado como cita al margen. Me refiero a *La tempestad* de Shakespeare (representada por primera vez en 1611). Como su título lo anuncia, la trama de esta obra comienza con una tormenta que arrastra al rey de Nápoles, a su séquito y a toda la tripulación del barco hasta una isla en medio del océano. No son los primeros seres humanos en pisar su suelo: tiempo atrás, unos marineros llevaron a esa misma isla a la bruja Sycorax, y ahí la abandonaron a pesar de que aún estaba encinta de Calibán; algunos años más tarde, también llegaron a sus costas Próspero, legítimo duque de Milán, y su hija Miranda, quienes, víctimas de un acto de traición del hermano de éste para usurpar el ducado, habían sido metidos en una barca maltrecha y soltados a su suerte en el mar. En realidad es Próspero quien con sus artes provoca la tormenta y el naufragio, para castigar a los traidores y recuperar su ducado.

Al llegar a la isla, Gonzalo, honrado y anciano consejero, junto con otros hombres de la corte, tratan de consolar al rey Alonso de Nápoles, contrastando su buena fortuna con las tantas desgracias en el mar padecidas por muchos otros hombres: “Cada día, la esposa del marinero, el patrón del mercante e incluso el mercader, sufren como nosotros esta pena. Mas un milagro así —quiero decir, que estemos a salvo— pocos entre millones podrán contarlo” (Shakespeare, 2005, II, 1: 4-8). Para su buena fortuna, todo indica que las condiciones de su salvación son “favorables”. Aunque la isla parece desierta y casi inaccesible —observa uno de los nobles— su temperatura es suave y su brisa, dulce. Y en ella hay todo lo necesario para la vida, y la yerba crece abundante y fresca —añade Gonzalo, para completar esta descripción que se nutre de elementos del mito de la Edad de Oro—. Más adelante la referencia a este mito se vuelve explícita en el pasaje en el que Gonzalo detalla

Vuelto en sí, súbitamente lúcido, Monsieur N. completa en voz alta, con palabras de su cosecha, la noticia que registra el envío de un numeroso contingente de condenados a la isla que el destino y Daniel Defoe le depararon al más antiguo de los robinsones, convertida ahora en colonia penitenciaria: «La isla no es más que ruinas» (ME: 66).

el tipo de sociedad utópica que de serle posible ahí establecería: “Si pudiese en esta isla erigir una plantación [...] eclipsaría a la Edad de Oro” (Shakespeare, 2005, II, 1: 144-161). De esta manera, sobre el fondo de la colonización del Nuevo Mundo (se usa aquí el término *plantación* en el sentido de “colonización”), y reflejando una ideología predominante de la época, el mito de la Edad de Oro se entremezcla con el tema de la sociedad utópica.

Al mismo tiempo que estos comentarios esperanzadores tienen lugar, otros dos personajes (Antonio y Sebastián, los hermanos malvados del rey de Nápoles y del duque de Milán, respectivamente) se burlan con sarcasmo de lo que para ellos son sólo nubes de palabras:

Antonio: ¿Qué cosa imposible hará [Gonzalo] que parezca fácil ahora?

Sebastián: Creo que se llevará esta isla a casa, en el bolsillo, y se la dará a su hijo como si se tratara de una manzana.

Antonio: Y sembrando las pepitas en el mar, hará surgir otras islas (Shakespeare, 2005, II, 1: 86-90).

Con estas dos últimas intervenciones, justo las que decide citar Julieta Campos en el margen de su novela (ME: 28), Shakespeare se burla de la incontrolada proliferación de islas utópicas o idílicas en boca de sus contemporáneos, quienes encontraban abundante material para fabular las propias en los portentos y prodigios contenidos en los relatos del descubrimiento y colonización de nuevos territorios, o en los libros de utopías renacentistas que éstos propiciaron. También Campos ironiza sobre el asunto: exactamente junto a esta cita de *La tempestad* que aparece en el margen de la novela, en la columna de texto angosta (6.5 cm) se lee: “la feria recorre el mundo con su carpa de quimeras, de hipogrifos y centauros”. La imposición del imaginario europeo en las descripciones de los habitantes autóctonos americanos provocó que ellos fueran muchas veces descritos como seres maravillosos que podrían exhibirse en una feria (véase Rojas Mix, 1992).

Ahora bien, en el género literario de las utopías es frecuente que, tras un difícil viaje por el océano, el cual puede terminar en naufragio, un extranjero visite un mundo ideal preexistente (la mayoría de las veces situado en

una isla), y que enfrente su propia perspectiva a la del mundo que describe. Aunque él no sea testigo presencial de todo lo que fue necesario para alcanzar ese estado de perfección, queda implícita la voluntad divina o el esfuerzo humano que, en algún punto del pasado, fueron requeridos para que ese mundo lograra adquirir las condiciones descritas por el visitante. Sin embargo, no será sino hasta la aparición en 1719 de *Robinson Crusoe* en el campo literario cuando se narre con detalle la forma como se va construyendo progresivamente, desde cero, este tipo de micromundo insular autosuficiente. Nótese que en este caso el idealismo ya no atañe a una colectividad, sino a un solo individuo, pues incluso cuando llega Viernes, “[...] él es poco más que una extensión de la identidad de Crusoe” (James, 1993: 33).⁴¹

En la novela de Defoe —y quizá por esta razón sirva tan bien como marco intertextual de todo *El miedo de perder a Eurídice*— la definición de la isla oscila continuamente entre prisión y refugio, implicando muchas de las numerosas caras negativas que el aislamiento puede tener, pero también haciendo patentes las positivas. Entre estas últimas, aquellas que acercan el texto al género utópico, está la idea de que el personaje, solo y reducido a su mero estado natural (Defoe, 1910: 110), puede regresar a la simplicidad y la libertad que el hombre ha perdido al vivir en civilizaciones artificiales, institucionalizadas y represivas (una vez más la nostalgia del paraíso). Para Maximillian E. Novak, la creciente especialización de las sociedades urbanas que se vivía entonces convertía la autosuficiencia retrógrada —en conflicto con una naturaleza muy real y poco dispuesta a colaborar— en una atractiva fantasía; por razones semejantes, igualmente idealizada era la posibilidad del retiro prolongado, mas no permanente, en un lugar aislado, lejos de la sociedad (Novak, 2007: 21-25).

⁴¹ En el original: “[...] he is little more than an extension of Crusoe’s identity”. Ese individualismo extremo, tan exaltado en muchas de las interpretaciones que se han hecho de la novela, aparece retratado en *El miedo de perder a Eurídice* a través de la mención de una de las miles de secuelas que tuvo la historia de la vida y aventuras del más famoso de los naufragos: “A LA DERIVA, 80 DÍAS EN UNA Balsa. ANTROPÓLOGO CON VOCACIÓN DE ROBINSON HARÁ EL EXPERIMENTO”, reza el encabezado de otra de las noticias periodísticas que Monsieur N. encuentra por azar (ME: 88).

No obstante, es necesario matizar lo anterior, pues en la novela de Defoe hay una continua tensión entre la separación de la civilización y su restablecimiento. A diferencia de otros exiliados en islas, gracias a su trabajo, perseverancia y capacidad inventiva, Crusoe logra ganar la batalla contra las fuerzas de la naturaleza, pero no sólo para sobrevivir, sino también para cumplir sus propósitos materiales. El protagonista no busca un modelo de vida alternativo (como en el género de las utopías); más bien intenta duplicar aquel del cual procede, recreando, en la medida de sus posibilidades, su antiguo modo de existencia. Aun así, sin duda el resultado es muy satisfactorio para él; su experiencia durante el proceso llega a ser bastante placentera, y lo es aún más cuando finalmente puede constatar su autosuficiencia: “si alguien hubiera visto mi cueva, le hubiera parecido un depósito general de objetos necesarios. Tenía todo tan al alcance de la mano que me daba gran placer ver mis bienes en orden y especialmente descubrir que mi provisión de todas las cosas necesarias era tan abundante” (Defoe, 1910: 64).⁴² En este sentido, el paraíso terrenal que crea Robinson Crusoe en la isla en la que naufraga cerca de la boca del río Orinoco es muy distinto de aquel al que cree aproximarse Colón al encontrarse en esas mismas coordenadas, pues para cobrar existencia debe pasar antes por todo un proceso de transformación, muy afín a la recién despertada creencia en el progreso, la invención y la ciencia: de comenzar siendo una choza muy precaria, Crusoe va convirtiendo su refugio sucesivamente en cueva, casa, propiedad... y finalmente en reino.

Paradójicamente, es la soledad —la ausencia de relaciones sociales complejas, de economía y de sexualidad— lo que permite esta paulatina y exitosa mejoría (material y también espiritual, pues lo incita a la contemplación sobre su propia condición religiosa y moral): “Aquí estaba alejado de toda la maldad del mundo. No tenía la tentación de la carne ni la tentación del ojo o el orgullo de la vida. No tenía nada que envidiar, porque tenía todo lo que ahora era capaz de disfrutar. Era el señor de todo aquel territorio; o, si así lo

⁴² En el original: “had my cave been to be seen, it looked like a general magazine of all necessary things; and I had everything so ready at my hand, that it was a great pleasure to me to see all my goods in such order, and especially to find my stock of all necessaries so great”.

deseaba, podía llamarme a mí mismo rey o emperador de todo el país del que tenía posesión. No había rivales: no tenía competidor, nadie que disputara la soberanía o el mando conmigo” (Defoe, 1910: 120).⁴³ Y es también la soledad la condición necesaria para que esta bienaventuranza subsista; en cuanto el personaje se siente amenazado por una posible compañía (al ver una huella humana en la playa o al encontrar, años más tarde, aterradores restos de canibalismo) su paraíso se contrae de nuevo a la cueva, que se convierte entonces en fortificación.

En concordancia con lo anterior, Julieta Campos escribe en su novela: “Daniel Defoe lo inventa y Verne le procura descendencia. Sólo una tenacidad alegre, regocijada, explica la innumerable progenie de aquel industrioso ancestro de Cándido, dispuesto a cultivar su propio huerto y a construir sobre la virginidad de la Isla el paraíso de la civilización, a la que ahora como un huérfano devoto venera el recuerdo materno” (ME: 53). ¿Qué mejor ejemplo que las robinsonadas para poner en evidencia el carácter asombrosamente proliferante de los relatos sobre islas y de la atracción que éstas han tenido en muchos momentos de la historia para el imaginario de diversas culturas? Porque, “¿quién no ha soñado una isla desierta? Todos somos naufragos que soñamos islas” (ME: 51).

Pero de entre esas infinitas versiones posteriores de *Robinson Crusoe*, hay dos en particular en las que enfoca su atención *El miedo de perder a Eurídice*, dos que tienen que ver con huérfanos, o más precisamente, con niños asumiendo responsabilidades de adultos sin la supervisión de éstos, pues, como Crusoe, también naufragan en islas desiertas: se trata de *Dos años de vacaciones* (1888), de Julio Verne —ávido lector y admirador en su propia infancia de *Robinson Crusoe* y las robinsonadas—, y *El señor de las moscas* (1954), de William Golding —también lector del género, pero mucho más crítico, especialmente de *La isla de coral* (1857), de R. M. Ballantyne,

⁴³ En el original: “I was removed from all wickedness of the world here. I had neither the lust of flesh, the lust of the eye, or the pride of life. I had nothing to covet, for I had all that I was now capable of enjoying. I was lord of the whole manor; or, if I pleased, I might call myself king or emperor over the whole country which I had possession of. There were no rivals: I had no competitor, none to dispute sovereignty or command with me”.

de cuya obra la suya es una parodia—. Desde una de las primeras anotaciones de los “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, se configura el oscilante itinerario narrativo entre estas dos versiones opuestas del naufragio colectivo infantil en *El miedo de perder a Euridice*; en este registro, Campos aclara, apenas a un mes de haber empezado la redacción de *El miedo de perder a Euridice*, que en su novela “alguien está escribiendo un ensayo intitulado «Historia de un viaje imaginario del Paraíso al Infierno, pasando por la Isla de Coral». Los fragmentos del ensayo, dentro de la historia, serán la recurrencia de un propósito deliberado de poner límites a la intensidad de la vida, de racionalizarlo todo” (Campos, 1978a: 13).⁴⁴

En sentido estricto, en la versión publicada de la novela, sólo es uno el fragmento que presenta las características de un verdadero ensayo, y su “autor” es nada menos que Monsieur N., personaje caracterizado como “el hombre que lee *Dos años de vacaciones*” y también engolosinado con otras tantas lecturas, entre ellas, la cara opuesta de esta aventura infantil, esto es, la que escribe Golding. Dado que él mismo aclara el porqué de la presencia de las dos obras aludidas al reflexionar sobre su relación contradictoria, cito el fragmento ensayístico en extenso:

“Trazar el mapa de la isla”, escribe en su *Diario*, “es poner un orden lógico, ejercer cierto dominio racional sobre la naturaleza. Los naufragos de Verne, alimentados antes del naufragio por la única lectura que Rousseau deseaba para su *Emilio*, siempre se proponen trazar un mapa, cuando la providencia o el azar no se los depara, como les sucede a estos jóvenes que soltaron amarras en Auckland para perderse en el océano y encontrarse consigo mismos en otra isla, sin nombre, donde tendrán que reconstruir, en una clausura perfecta, la imagen de un universo al que sólo entonces empiezan a asomarse. [...] Los sobrevivientes tratan, en verdad, de sobrevivir. Son solidarios, paradigmas de la fraternidad entre los hombres. Mantienen sus distancias: no se dejan devorar por la selva.

⁴⁴ Cabe recordar que el islote artificial en el que se ha instalado la feria que visita la pareja, en la otra historia narrada en *El miedo de perder a Euridice*, se llama justamente Isla de Coral (ME: 167).

Reinventarán, desde cero, la civilización. ¿Reinventarán el mismo infierno convencidos de estar fabricando el paraíso? Quizá. Pero lo cierto es que aspiran a la unanimidad, al consenso, al pacto libremente concretado y a una autoridad ejercida por la razón y la voluntad de servicios: el orden es norma de vida y nadie es lobo de nadie. No se abandonarán nunca, con la despreocupación del juego, a sus ilimitados paraísos infantiles, ni celebrarán ritos sangrientos, oscuras ceremonias de noche y de niebla como esos otros robinsones que cien años después, en otra isla...” (ME: 53-54).

Monsieur N. hace referencia en el pasaje citado a parte de una secuencia de eventos que se repite en la mayoría de las obras derivadas de *Robinson Crusoe*, entre ellas, las dos aventuras infantiles aquí tratadas: después del naufragio, hay una etapa de exploración, se asciende a un punto alto, se reconoce que se está en una isla, a veces se encuentran restos de un naufrago predecesor, se “hereda” o se crea un mapa del territorio (una etapa en la que se construye el espacio al racionalizarlo y hacerlo significativo), y finalmente hay un proceso de adjudicación del territorio al habitar un refugio o una caverna, etapa durante la cual se espera indefinidamente el rescate proveniente del exterior mientras la isla se va transformando, cada día más, en un mundo propio. Asimismo, otra similitud entre las dos novelas es que en ambas sobrevive al naufragio una colectividad conformada por individuos “inocentes” en dos sentidos: primero, porque son niños o pre-adolescentes y, segundo, porque al ser dejados a la deriva en una isla deshabitada y de naturaleza casi virgen, regresan al “estado natural” del que se ha distanciado el hombre civilizado. No obstante las semejanzas mencionadas, el protagonista de la novela de Campos, al final del fragmento citado, subraya la contrastante esencia de una y otra aventura. En la novela de Verne, afín a las ideas de Jean Jacques Rousseau, los personajes, como antes Crusoe, instauran una sociedad imitando aquella de la que se habían visto alejados; en cambio, en la de Golding, el juego infantil rápidamente precipita la transformación de un “estado de naturaleza” a un “estado de guerra”, como aquel descrito por Thomas Hobbes.

Lo interesante es que en la lectura que de todo esto hace Monsieur N., ninguna de las dos versiones —ni la de Verne ni la de Golding— es de

forma definitiva un paraíso o un infierno, no hay un polo claramente positivo ni otro claramente negativo (ambigüedad que igualmente caracteriza a muchas otras de las representaciones de la isla que aparecen en *El miedo de perder a Eurídice*); el personaje se pregunta en varias ocasiones si la instauración de la civilización, es decir, del orden, las normas y la autoridad, es realmente el camino que conduce hacia “el Progreso”. Pero lo que sí distingue al profesor de francés es que una versión del naufragio colectivo infantil se rige por lo racional y otra, por lo irracional.

En cierto sentido, tal distinción es análoga a aquella que separa el género ensayístico del poético, y aunque en la novela de Campos hay fragmentos pertenecientes al primero, la mayoría de sus componentes tienden hacia la mayor libertad creativa del segundo. Avanzada la narración, Monsieur N. así lo constata, no sin un dejo de nostalgia por lo que alguna vez fue su proyecto de escritura original:

Y creyó recordar que en algún momento, al principio (¿de qué?) hubiera podido acaso escribir un ensayo, sobre Rousseau y Hobbes (¿quién lo hubiera impedido?), sobre Verne y William Golding o mejor sobre la inocencia y el pecado de desamor, más aún, sobre la violencia y la culpa, o la transgresión, o el paraíso y el infierno, o la muerte de Dios o el fin de la Utopía: una reflexión lúcida encomendada al patrocinio del abuelo Montaigne, un saludable duelo verbal entre sujeción y rebeldía, impugnación y despotismo (ME: 133).

En fin, la aventura-escritura de Monsieur N., aquella que comienza con la lectura de *Dos años de vacaciones* interpolada a la de la corrección de los trabajos de sus alumnos, rápidamente se dispersa entre los *Viajes extraordinarios* de Julio Verne y finalmente se pierde divagando de una a otra y a otras muchas más lecturas insulares, cuya elección responde al azar, no a un objetivo previa y racionalmente establecido. De modo paralelo, sus anotaciones y reflexiones también van perdiendo paulatinamente la lógica ensayística que alguna vez tuvieron, como se puede observar tan sólo al comparar el aspecto formal de los dos pasajes de su diario de viaje recién citados. En algún punto de la aventura, a Monsieur N. deja de importarle la possibili-

dad de “fabricar un opúsculo serio, algo razonable, inteligente, importante” (ME: 134). Le basta con el pequeño placer de acariciar la isla que ha dibujado sobre una servilleta, y decide que “El *Diario* no tendrá fin: ese *Diario* que es la sombra de su cuerpo, pero sin pies ni cabeza, ese registro de lectura que se come sus días y le roe las noches y amenaza con no dejarle un espacio en blanco para vivir, ese *Diario* proliferante que en vez de revelar su identidad la disimula cada vez más vertiginosamente” (ME: 134).

A pesar de la distensión y dilatación en la trayectoria creativa de esta aventura-viaje de lecturas-escritura, la figura de Julio Verne acompañará al protagonista de Campos de principio a fin, no sólo a través de su producción literaria, sino también en calidad de su *alter ego*. En efecto, Monsieur N. es un “profesor de francés aficionado a la lectura de Verne” (ME: 34), pero esta marcada inclinación no se limita a las dosis cotidianas de la lectura de sus textos; es tan intensa que por momentos llega al punto de una fusión entre ambos personajes: “El hombre que lee *Dos años de vacaciones* imagina la isla que, en ese mismo instante, está siendo imaginada por Julio Verne” (ME: 22). Los dos bretones imaginan, sueñan, inventan islas; en un pasaje de la novela, incluso Monsieur N. sueña una de las obras póstumas de Verne: *El eterno Adán* (ME: 98-90). Pero también el propio narrador de *El miedo de perder a Eurídice* y sus personajes, “él” y “ella”, se ven involucrados en este juego de reflejos oníricos:

Mi sueño y el de Monsieur N. coinciden a veces, como me parece que ya he dicho que el sueño de ella y el sueño de él coinciden con frecuencia, de modo que es difícil determinar cuándo es él quien sueña y cuándo es ella. En cuanto a los naufragos, entran y salen de mi sueño cuando ese sueño se confunde con el de Monsieur N., prófugos de otro sueño que los incluye a ambos: el sueño de Julio Verne cuando, vistiendo la piel y la levita de Aronnax, se deja retratar por Riou para la edición Hetzel de *Veinte mil leguas de viaje submarino* (ME: 75).

Es justamente su capacidad de crear mundos de la nada, mundos insulares, la que constituye el puente comunicante entre la pareja, el narrador, Monsieur N. y Julio Verne, y el que los identifica, a su vez, con todo aquel

personaje ficticio o real que cuente con el mismo poder: “Y por un instante muy breve y a la vez infinito, el ingeniero Camaret, fundador de la ciudad radiante, el anónimo ciudadano de Arezzo, Julio Verne y Monsieur N. fueron una sola persona” (ME: 117).

Siguiendo con este extraño entrecruzamiento de realidad y ficción, Verne aparece retratado en *El miedo de perder a Eurídice* como autor, pero también como persona: hay varias alusiones a determinados aspectos de su biografía. Por eso Monsieur N. escribe en su *Diario*: “«Hay que leer a Verne como un palimpsesto: detrás del adepto del Progreso hay otra, o acaso varias, escrituras invisibles»” (ME: 106). Más adelante la novela aclara que una de las capas más hondas de ese palimpsesto verniano, sobre cuyas lecturas el protagonista inscribe su propia escritura, es nada menos que una historia de amor nunca consumada: según una conocida anécdota biográfica, a los once años Verne intenta escaparse en un barco llamado *Coralie* “para comprarle un collar de coral a su prima Caroline” (ME: 122), de quien está enamorado sin ser correspondido. Una aventura infantil vivida en carne propia, que prelude tanto su pasión desmesurada por las excursiones marítimas —aquella pasión que lo incita a comprar en 1865 el barco *Saint Michel*—, como el frecuente abandono en tierra de su esposa Honorine Morel, mientras él emprendía numerosas aventuras, suplantando su fracaso amoroso con la excitación del viaje real y del relato del viaje ficticio (Gutiérrez de Velasco, 2002: 145).

Por ello, si bien pareciera que el amor y el elemento femenino son ajenos al universo ficticio de Julio Verne, desde la lúcida perspectiva del profesor de francés —lectura nada despreciable dado que constituye el *fait générateur* de la novela, según la propia autora (Campos, 1978a: 17)— resulta lo contrario: “todo Verne es la historia de una historia de amor postergada al infinito, jamás contada, como si ese alargamiento de la expectativa, ese diferir en un estiramiento infinito la tensión del deseo generara el más incisivo de todos los disfrutes: el de anticipar, sin llegar a consumarlo, el máximo éxtasis” (ME: 122). En efecto, en la poética de Julieta Campos, el deseo de la aventura no es tan ajeno al deseo que alimenta una pasión amorosa. De ahí la cercanía y por momentos confusión entre las dos vertientes narrativas que conforman *El miedo de perder a Eurídice*: la del naufragio y la de la pareja.

Así, en sus “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, Julieta Campos deja registrado: “El discurso de la Utopía, metalenguaje del discurso amoroso. Incide, en la lectura de Verne, el discurso apasionado de Fourier”.⁴⁵

4.2.3 *La tragedia*

Si la figura de Julio Verne tiene un papel sumamente importante a lo largo de todo *El miedo de perder a Eurídice*, en igual medida está presente otra figura de un contemporáneo suyo: la de Richard Wagner. Como el escritor francés, el compositor alemán está representado en la novela de Campos a través de sus obras y asimismo de pasajes de su biografía; y curiosamente, como en el primer caso, también detrás del inicio de su creación artística aparece la simiente de un deseo por encontrar el amor verdadero. En una carta a su amigo Franz Liszt, escrita en 1854 (Pourtalès, 1932: 213) y citada en la novela de Campos, Wagner le escribe: “...como nunca he probado en la vida la felicidad real del amor, tengo que elevar un monumento al más hermoso de los sueños...” (ME: 31).

Para ese entonces, Wagner ya llevaba muchos años casado con su primera esposa, la actriz Minna Planer, pero no puede decirse que la vida amorosa del compositor haya sido sosegada o simple, como fue la de Verne. Muy poco después de su matrimonio en 1836, ella lo había abandonado por otro, y si bien más tarde regresó al lado de Wagner, la relación nunca logró recuperarse del todo y no dejó de ser penosa para ambos durante las casi tres décadas que duró, hasta que se separaron definitivamente en 1862. Una de las razones que motivaron el divorcio fue la relación de Wagner con la escri-

⁴⁵ Cabe recordar que esta novela de Julieta Campos está escrita en memoria de Nadja y de Charles Fourier; tanto el personaje de André Breton como el utopista francés remiten, en varios sentidos, a la noción de relación amorosa. Como se ha dicho, la vertiente narrativa de la pareja en *El miedo de perder a Eurídice*, contada sobre todo en la columna angosta de 6.5 cm, es más ilógica, más poética, más suelta y más onírica que la otra historia de Monsieur N. y su lectura de los naufragios presentada en la columna ancha de 10 cm.

tora y poetisa Mathilde Wesendonck (la cual duró desde 1852 hasta 1858, cuando Minna interceptó una carta de Wagner dirigida a Mathilde, y celosa lo confrontó).

Es su amor platónico por Mathilde —esposa de un rico comerciante de sedas, gran admirador y mecenas de Wagner— el que inspira su ópera *Tristán e Isolda*. En la novela de Campos se hace alusión a “el tibio erotismo que habría fluido, por mediación de la pluma de oro de Mathilde Wesendonck, a lo largo del segundo acto de *Tristán*” (ME: 91). Wagner compuso este segundo acto mientras se hospedaba en el Palazzo Giustiniani de Venecia, tomado, con todo y sus cortinas rojas, como escenario de fondo para el “episodio veneciano” que se narra en *El miedo de perder a Euridice* (ME: 91-101).

Finalmente, más adelante Wagner terminó enamorándose de Cosima Liszt, 24 años más joven que él e hija ilegítima de su amigo Franz Liszt. Con Cosima, su amante desde 1862, tuvo tres hijos mientras ella todavía estaba casada con Hans von Büllow. Este hecho resulta más agravante aún si se considera que, no sólo bajo la dirección de Büllow se estrenó *Tristán e Isolda* en 1865 en el Teatro Nacional de Munich; además él era amigo de Wagner y apoyó incansablemente su obra. En la novela de Campos se lee en referencia a este insólito triángulo amoroso: “Dos de los pavorreales son una pareja y el tercero ama a uno de los dos. [...] Los pavorreales se pasean por los jardines del Hotel Jochum, en la Nymphenburgerstrasse en Munich, un día del mes de octubre de 1865” (ME: 53). Tras el escándalo que provocó el nacimiento del primero de esos hijos, Wagner tuvo que salir de Munich y gracias a la generosa ayuda del rey Luis II de Baviera (de quien se dice que tenía una pasión reprimida por Wagner) se instaló con Cosima e hijos en la villa de Tribschen, cerca de Lucerna, Suiza (este lugar es nombrado en el *nomina insularum inventarium* de Monsieur N., en donde se le califica de isla [ME: 149]). Después de varios años en los que Cosima tuvo que sufrir el rechazo social, finalmente Büllow le otorgó el divorcio, y como Minna había muerto en 1866, pudo casarse con Wagner en 1870, matrimonio que duró hasta la muerte del compositor en 1883. Sin duda alguna, la intensidad y complejidad de las relaciones amorosas en la vida de Wagner influ-

yeron fuertemente en sus obras, en muchas de las cuales el amor es uno de los temas principales.⁴⁶

Como se ha reiterado, el amor es igualmente un eje central en *El miedo de perder a Eurídice*; y a lo largo todo el texto, se establece una analogía (en varios sentidos) entre el amor y las islas: las historias amorosas remiten todas al paraíso insular de Adán y Eva, el espacio imaginario que segrega la pareja es una isla, todo alrededor de la pareja queda abolido como por encantamiento, y cuando los muros de agua que servían de protección a la isla se desploman, es decir, cuando uno de los dos comienza a soñar con otro, la isla desaparece, por lo que puede decirse que ambas, isla y pareja, son realidades transitorias. Asimismo, como todo aquel que se aventura, los enamorados deben pasar también por una etapa de transición o prueba antes de llegar a conformar una pareja, etapa que ha sido simbolizada en tantas expresiones artísticas por el viaje hacia la isla (recuérdese el viaje a Citera de Watteau). Explícitamente, en las entrecortadas historias de amores y desamores narrados en la columna angosta de la novela de Campos, se repite varias veces el dato de que la pareja espera el barco que va a salir a las 6 de la tarde hacia la isla donde está instalada la feria. Y no son pocos los pasajes en los que “él” y “ella”, juntos o separados, se retratan viajando en embarcaciones; se lee, por ejemplo, que ellos: “se deslizan entre las aguas apacibles del lago con el propósito de visitar la isla. Hacen el viaje en una embarcación de piedra, con rostro de macho cabrío y cuello de cisne, que flota dulcemente sobre el agua” (ME: 22). Pero igualmente existen en el texto numerosas alusiones un tanto más veladas a distintos intertextos que de alguna forma u otra retratan el viaje que conducirá hacia el encuentro entre los amantes; entre ellos, varias de las óperas de Wagner.

Ahí está (entremezclada con la mención de *El seductor* de Magritte y ésta, a su vez, con la del *Saint Michel* de Verne) la referencia al buque fantasma de *El holandés errante* (ME: 13, 95), que aparece en la bahía junto al

⁴⁶ Llama la atención que en la lista de parejas arquetípicas que aparecen al principio de *El miedo de perder a Eurídice* sean tres las que tienen que ver con la vida y la obra de Richard Wagner: Venus y Tannhauser, Wagner y Cosima y Tristán e Isolda (ME: 11-12).

barco del capitán noruego Daland, después de una violenta tormenta; gracias a ello el holandés encuentra a Senta, hija de Daland, quien promete amarlo y serle fiel hasta la muerte, con lo que finalmente se rompe la maldición que pesaba sobre él por haber calumniado a Dios: la de navegar sin rumbo eternamente hasta el día del Juicio Final. Ahí está también el gran cisne de *Lohengrin* (ME: 30, 62), aquel que tira de la barca que transporta al héroe por el río hasta llegar a Amberes para rescatar a Elsa, con quien después se casa. E igualmente está citado en el margen de *El miedo de perder a Eurídice* el pasaje de la versión de *Tristán e Isolda* del romanista Joseph Bédier en el que aparece Tristán, herido de muerte por el gigante Morholt y a la deriva en una barca en el mar, con la sola compañía del arpa que tañe: “Así... una música sobrenatural envolvía la nave de San Brendano cuando navegaba hacia las Islas Afortunadas... sin velas, sin remos, sin espada...” (ME: 74). Después de navegar de esta manera durante siete días y siete noches,⁴⁷ finalmente Tristán llega a la isla de Irlanda, en donde habita la bella sobrina de Morholt, Isolda, quien con sus poderes y pócimas logra curarlo y salvarle la vida.

“«La isla de Tristán no es la de Robinson» inscribe Monsieur N. en el *Islario*, preguntándose si la única diferencia estaría en la presencia de una imagen femenina ausente en el universo adámico de todos los robinsones” (ME: 102).⁴⁸ En realidad no; hay muchas otras diferencias entre ellas, como por ejemplo, la clase de impedimentos a los que se enfrentan los protagonistas de los dos géneros de aventuras. Mientras que unos, en su intento por sobrevivir hasta ser rescatados, deben encontrar las formas de satisfacer sus necesidades básicas, luchando contra las fuerzas de la naturaleza, la soledad, los salvajes, los corsarios, los piratas, etc., los otros, al contrario, pugnan (normalmente contra factores sociales) por lograr alcanzar el objeto de su deseo.

⁴⁷ Una vez más aparece el número siete; véase nota 9 del presente capítulo sobre la relevancia de este número en el *Miedo de perder a Eurídice* y en la literatura insular.

⁴⁸ Nótese que en esta novela el nombre de Tristán, indirectamente también remite a Tristan L’Hermite, el autor del texto que acompaña el mapa alegórico del Reino del amor que aparece en la portada de la primera edición de *El miedo de perder a Eurídice*.

En la leyenda de Tristán e Isolda, todavía a bordo del barco rumbo a Cornwall, a donde se dirigían para que éste la entregara al rey Mark (su tío) en calidad de prometida, ellos beben por equivocación una poción mágica que enciende un amor profundo entre los dos. Así, uno de los elementos trágicos de esta historia, tan bien llevada a escena por Richard Wagner inspirado en los eventos de su propia vida, es que aun estando cerca, los amantes no pueden estar juntos debido a que los separa “la espada del rey Mark” (ME: 31), con quien sí se casa Isolda. Se convierte así en el relato de un amor imposible semejante a muchos otros, como el de Abelardo y Eloísa o el de Werther y Carlota, citados en las mismas líneas de *El miedo de perder a Eurídice*, poniendo en evidencia la perpetua reiteración de un pequeño conjunto de temáticas en las historias de amor, incluidas las narradas por la propia Julieta Campos.

Además de la presencia de un tercero o de un impedimento por convenciones sociales, otro elemento que convierte en tragedia el relato de *Tristán e Isolda* es el del amor no correspondido. La pasión imposible de los amantes es tan conmovedora como la tragedia vivida por el rey Mark, quien no sólo sufre la inesperada traición de su sobrino, sino también el abandono por parte de su amada. En la novela estudiada, es el final (aunque Campos escriba que es el inicio) del lamento melancólico del rey, en el segundo acto de la ópera de Wagner, el que se cita, acompañado por tres compases de la partitura: “¿Quién revelará jamás la causa secreta e insondable de todo mi dolor?” (ME: 101).

Sin embargo, éste es tan sólo uno de los muchos intertextos en *El miedo de perder a Eurídice* que remiten a historias de desamor. Aparece inserto en el “episodio veneciano” de la novela, en el que se habla sobre la apasionada afición del Conde Ucello por su sobrino, quien ha partido en un vaporetto con una jovencita inglesa; algo que recuerda la pasión de Von Aschenbach por Tadzio (los personajes de Thomas Mann en *Muerte en Venecia*), otra de las parejas arquetípicas listadas al principio de la novela y aludida ahora veladamente en este pasaje veneciano como una escena de la película homónima de Luchino Visconti: “nadie lo ha visto después de aquella tarde, en aquel puente, en tal otro callejón, con un paraguas negro, abierto, a pesar de que apenas llovía. Se le atribuyen historias cuya autenticidad está suficien-

temente comprobada pero cuyos protagonistas fueron otros” (ME: 97). La asociación se refuerza en el registro correspondiente de los “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, en donde la autora escribe que conscientemente relaciona este episodio veneciano con las figuras de Beethoven y su sobrino, Aschenbach y Tadzio, e incluso Verne y su ingrato sobrino Gastón, quien le dispara dos balazos en 1886 (Campos, 1978a: 17).

Por si fuera poco, al episodio veneciano sigue, en la columna angosta de texto, la de la reescritura de la desgarradora historia de Adèle H. (1830-1915), a partir de la película de François Truffaut. Adèle fue una hija de Victor Hugo, profundamente afectada por la preferencia de su padre hacia su hermana mayor Léopoldine, quien muere ahogada junto con su esposo en un naufragio en el río Sena, en 1843. A partir de este hecho, Adèle comenzó a desarrollar un cuadro de esquizofrenia que se vio sumamente agravado debido a su obsesivo amor por Albert Pinson, un oficial militar inglés que la rechazó. Fue tan fuerte su deseo incumplido que la llevó a seguir al oficial hasta Halifax, en Canadá, y más adelante hasta la isla de Barbados, en las Antillas Menores, en donde Pinson la abandonó a su suerte, incluso sabiendo que estaba enferma. De igual forma abandona Eneas a Dido en el mito contado por Virgilio y citado al margen de *El miedo de perder a Eurídice*, justo al lado del fragmento en el que Julieta Campos recuenta la desdichada historia de Adèle a su manera (muy libremente, como ocurre con varios otros intertextos), a partir del punto en el que ella, delirante, aparece recorriendo “ínsulas extrañas” en busca de su amado, como la esposa en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (también citado al margen de ME: 13). El narrador de Campos advierte que nada de esto hubiera ocurrido si Victor Hugo no hubiera escrito esa especie de presagio “*malheur à qui aime sans être aimé*” (ME: 107), motivado a su vez por el desamor de su propia esposa, enamorada de Sainte-Beuve.

Una tercera y última forma en la que se manifiesta la tragedia amorosa en *El miedo de perder a Eurídice* es causada por el propio deseo de los amantes, el cual paradójicamente aleja al objeto de su deseo. Así sucede en el mito de Orfeo que da título a esta novela. El héroe no puede cumplir la condición impuesta por los dioses del Hades y antes de lo estipulado, en el último

trayecto de su travesía hacia el mundo de los vivos, no se contiene y voltea a ver a Eurídice, cuya figura rápidamente se desvanece en el aire para siempre. Tampoco Tristán e Isolda pueden dominar sus pasiones y, desoyendo las advertencias de la aya Brangäne, se reúnen en la alcoba de Isolda y el rey Mark, en la que son sorprendidos por este último, hecho que termina separándolos; y también es la encendida emoción de un deseo incontrolado por volver a ver a Isolda el que (en el tercer acto de la versión de Wagner) termina matando a Tristán tras pronunciar el nombre de su amada, segundos después de que ella se reuniera con él en Bretaña para intentar curarlo de nuevo. Asimismo en otra obra de Wagner, Elsa, movida por el deseo de retener a Lohengrin, rompe su promesa y le pregunta por su nombre y procedencia, razón por la cual lo pierde definitivamente.

En fin, en *El miedo de perder a Eurídice* son muchas y al mismo tiempo pocas las islas utópicas de la felicidad perpetua. En la poética de Campos, para que el amor subsista es necesario mantener una fuerte dosis de expectativa, de anticipación; en las palabras de Sócrates citadas en el texto: “es necesario, para que haya deseo, que al que desea le falte la cosa que desea” (ME: 135). Incluso en lo que parece ser un encuentro definitivo entre los amantes, “él” y “ella”, a quienes los lectores de la novela han seguido con mucho esfuerzo hasta las últimas páginas del libro, aparece “La lejana melodía de un oboe y un corno inglés”, que remite al *Preludio* de Wagner que tanto obsesionó a la autora mientras redactaba la novela (Campos, 1978a: 13), y que sugiere “la infinita nostalgia de un deseo infinito, que en el deleite extático del amor sólo se aplaza, sin abolirse” (ME: 164).

4.3 EL ARCHIPIÉLAGO

En muchas de las historias de aventuras y de amor en *El miedo de perder a Eurídice* la expectativa se mantiene viva por medio de la indeterminada prolongación del deseo. Creando un efecto parecido, también la estructura narrativa del texto provoca en los lectores una experiencia de ilimitada espera por un desenlace que no llega:

¿Y si el *Diario* no fuera más que la inminencia de algo que estaría siempre 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 II El naufragio III La Isla o I El naufragio II La Isla III La pareja? Monsieur N. acaricia el contorno de su islita en la servilleta blanca (ME: 130).

¿Hacia dónde se dirige exactamente esta narración? ¿A qué destino quieren llegar los lectores, acompañando a Monsieur N. y la pareja? Es difícil saberlo. Pero quizá la respuesta se pueda formular a partir de la inteligente distinción que hace Frank Lestringant entre el relato del viaje a una isla y lo que él denomina el *relato en archipiélago* o *relato-islarío*. Según el investigador, en el esquema establecido del relato del viaje a una isla, esquema que dibuja una línea bastante recta, la llegada y el regreso son los momentos privilegiados de la aventura y los de mayor riesgo, pues inevitablemente van acompañados por tormentas, naufragios, grandes trabajos, encuentros inesperados con los nativos de la isla, piratas o corsarios, etc. En cambio, las descripciones del lugar, sus recursos, sus habitantes (si los hay) y las formas de asegurar la sobrevivencia se sitúan en el medio, donde la aventura es más rara, intermitente y residual, y funciona para animar el catálogo descriptivo y subrayar la veracidad del testimonio. Muchos intertextos de *El miedo de perder a Eurídice* cumplen con estas características, como el recién analizado ejemplo de *Robinson Crusoe*.

En comparación, es muy distinto el trazo del otro tipo de relato definido por Lestringant:

De estructura parcelada, el relato en archipiélago mezcla aquello que la búsqueda insular puntual distingue someramente. El relato no elige un lugar privilegiado, objeto principal o exclusivo de la búsqueda, sino proyecta por turnos una serie de unidades singulares. El inventario parcial se renueva en cada momento del recorrido, y la aventura se fragmenta en una multiplicidad de secuencias de extensión variable. En el relato en archipiélago, los episodios cruciales [...] se ubican en cualquier punto de la trama itineraria. De ahí que

el origen y el término pierdan su lugar de importancia, y se vuelve indiferente que el periplo se acabe algún día. [...] La suma de etapas y el retrato de costumbres podrían aumentarse, sin que el relato lo resintiera.

El relato en archipiélago o relato-islarío aparece como la variante náutica del clásico relato de itinerario. En lugar de una serie de toponimias, una lista de nombres de islas: aquí y allá, la misma yuxtaposición paratáctica, la ausencia de vínculos fuertes de una etapa a la siguiente, y, alojado en la espesura de cada significante local, una historia, una leyenda, un comentario, una definición. [...] En consecuencia, la lista de islas radicaliza la discontinuidad del itinerario (Lestringant, 2002: 222-223).⁴⁹

Sin duda, varios intertextos de este segundo tipo están presentes en *El miedo de perder a Eurídice*, entre ellos, por ejemplo, la caótica travesía por innumerables islas que narra Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). El texto se inscribe en el género de la novela bizantina que se desarrolló en el siglo XVII, en el cual dos amantes que desean casarse son separados por un sinnúmero de obstáculos, peripecias y aventuras —descripción con la que, en cierto sentido, se pueden asociar las historias de amores y desamores narradas por Julieta Campos—. En la novela de Cervantes, esto implica para Periandro y Auristela (como se llaman realmente los protagonistas) múltiples naufragios y cautiverios en las más variadas islas.

⁴⁹ En el original: “De structure morcelée, le récit en archipel mêle ce que la quête insulaire ponctuelle distingue sommairement. La relation n’élit pas un lieu privilégié, objet principal ou exclusif de l’enquête, mais envisage tour à tour une série d’unités singulières. L’inventaire partiel se renouvelle à chaque moment du parcours, et l’aventure se fragmente en une multiplicité de séquences de longueur variable. Dans le récit en archipel, les épisodes cruciaux [...] se placent en n’importe quel point de la trame itinéraire. De ce fait, l’origine et le terme perdent de leur importance, et il devient indifférent que le périple s’achève un jour. [...] La somme des étapes et des tableaux de mœurs pourrait être accrue, sans que le récit en souffre.// Le récit en archipel ou Insulaire-récit apparaît comme la variante nautique du classique récit d’itinéraire. Au lieu d’une série de toponymes, une liste de noms d’îles: ici et là, la même juxtaposition paratactique, l’absence de liaison forte d’une étape à la suivante, et, logé dans l’épaisseur de chaque signifiant local, une histoire, une légende, un commentaire, une définition. [...] En conséquence, la liste d’îles radicalise la discontinuité de l’itinéraire”.

Cronológicamente, la historia comienza en aquellas de las que él y ella provienen: la llamada última Tule y Frislandia, respectivamente, situadas nada más y nada menos que en el extremo del mundo entonces conocido, “casi debajo del polo Ártico” (ME: 129, 143). Pero este origen no lo conoce el lector sino hasta el antepenúltimo capítulo, tras haberlos acompañado por un muy largo y divagante recorrido.

También entra en juego en la novela de Campos el más difundido de los *imrama* celtas, lectura preferida de los navegantes en la Edad Media: el diario de la navegación de San Brendano,⁵⁰ quien vivió en Irlanda en el siglo VI (los manuscritos más antiguos que se conocen del relato datan del siglo IX). En él se cuenta la legendaria travesía que este santo realizó durante siete años errando en el océano Atlántico en busca de una isla donde se encontraba la Tierra Prometida. Significativamente, el narrador de Julieta Campos, en una de sus numerosas reflexiones metaficcionales en las que cuestiona la naturaleza de lo que está escribiendo, se pregunta: “¿Se trata del último capítulo de una novela que empieza cuando San Balandrán busca la isla donde hubiera debido encontrarse el Paraíso [...]?” (ME: 28). Antes de alcanzar sus costas, el monje y sus catorce compañeros hallaron en el camino otras numerosas islas, cuyos prodigios y peligros son descritos con detalle en su diario de navegación. El más conocido de tales episodios es aquel en donde el monje y sus compañeros llegan a una isla en la que hacen sus oficios y al prender un fuego para preparar la comida dicha isla se empieza a mover. Atemorizados, tras grandes esfuerzos vuelven a su embarcación y desde ahí, ya a dos millas de distancia, San Brendano les explica que lo que pensaban que era isla era en realidad una ballena.

El tema se desarrolla de manera muy semejante en una de las aventuras de otro viajero igualmente conocido, Simbad el Marino, también ejemplo de relato en archipiélago, aludido de *El miedo de perder a Eurídice* (si bien el episodio al que más se hace referencia es el del Ave Roc [ME: 57, 146]).

⁵⁰ El nombre en irlandés es *Brenainn* y latinizado debería ser *Brendanus*, pero en algunos manuscritos aparece ya como *Brandanus*. Al pasar a las lenguas modernas, el nombre adquirió diversas formas, como *Brendano* o *Brandano*, *Brendán* o *Brandán*, u otras más alejadas como *Borondón*, *Blandón* y hasta *Balandrán* (Hernández González, 1997: 118-119). En la novela de Julieta Campos aparecen las variantes tanto de *Balandrán* como de *Brendano*.

En el segundo de sus siete viajes, él y otros comerciantes que viajaban por el mar desembarcaron en una isla que por su exuberante vegetación parecía un jardín maravilloso. Tras encender la lumbre para preparar la comida, sintieron de pronto que la isla comenzaba a sacudirse. Desde la proa del navío el capitán aterrorizado les gritaba exhortándolos a regresar cuanto antes al barco para salvar sus vidas, pues no se encontraban en una isla, sino sobre el lomo de una ballena; debido a que desde hacía tanto tiempo permanecía detenida en medio de las aguas, la arena había permitido que los árboles crecieran sobre ella. Las palabras del capitán aparecen citadas al margen de *El miedo de perder a Eurídice*: "...esa que os parece isla no es tal, sino un gran pez que se tumbó a descansar en medio del mar... *Mil y una noches*" (ME: 14).

En otro ejemplo de los intertextos de *El miedo de perder a Eurídice* que conforman relatos en archipiélago se encuentra también el motivo de la ballena/ isla flotante. Se trata del viaje de Luciano de Samósata (s. II), "la «verdadera» historia de la más fantásica de las navegaciones" (ME: 103).⁵¹ Como se sabe, este extraordinario viaje aéreo, interestelar y acuático no tiene pies ni cabeza, no hay en él un héroe de psicología coherente ni una trama fuerte, y su desarrollo es digresivo, gratuito e imprevisible (Lestringant, 2002: 228-229). En la novela de Campos se menciona tan sólo parte del rebuscado itinerario, gracias a que, en algún punto de la narración, Monsieur N. se embarca con esta nueva lectura: "Remonta ríos de vino de Quíos, se escapa de voraces plantas femeninas, vuela siete días por los aires hasta alunizar y recibir el raro privilegio de enterarse, desde allá arriba, de todo cuanto acontece en la tierra, para descender luego en pleno océano a las fauces de la ballena y mirar desde la barriga del monstruo islas navegantes con bosques por velamen y proseguir viaje hacia las bienaventuradas [...]" (ME: 103). Como la cita lo recuerda, aquí el protagonista no se encuentra *sobre* sino *dentro* de la gigantesca ballena, y desde sus entrañas alcanza a ver una batalla entre islas-embarcaciones en movimiento. Curiosamente, también *den-*

⁵¹ En su estudio sobre "Las islas poéticas en la literatura greco-latina antigua y medieval", Marcos Martínez Hernández sostiene que "de Luciano tomará buena nota la literatura celta para sus *imrama*", especialmente en lo que respecta a la isla-ballena (Martínez Hernández, 1994: 446).

tro de la “ballena” se encuentran por unas horas los personajes de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Los primeros capítulos del Segundo Libro cuentan cómo un navío en el que iba Auristela se volcó debido a la fuerza de un huracán: “la quilla descubrió a los cielos, quedando hecha sepultura de cuantos en ella estaban”. Cuando se calmó la tormenta, la nave fue poco a poco llevada por las olas hasta la costa, donde la vieron los habitantes de la ciudad cercana “y creyeron ser el [bulto] de alguna ballena o de otro gran pescado que, con la borrasca pasada, había dado al través” (Cervantes, 1991: 924).

Ahora bien, la cita de las *Mil y una noches* en el margen de *El miedo de perder a Eurídice* que he mencionado antes aparece justo en el momento cuando en el texto de la columna angosta, en una de las primeras escenas de la novela en las que se presenta la pareja, la isla (lugar soñado de su encuentro) se describe de la siguiente manera: “Desde lejos, fue un navío detenido o un pez gigantesco, medio a flote y medio sumergido” (ME: 14). La segunda parte de la comparación hace alusión al motivo de la isla-ballena previamente analizado. La primera hace referencia a un pasaje de la *Odisea*, relato que al ser el prototipo de los viajes marinos, es uno de los principales intertextos de *El miedo de perder a Eurídice*.⁵² En la última etapa de su larga travesía, Ulises recibe la ayuda de los Feacios, quienes lo llevan en una veloz embarcación hasta Ítaca; por ello, Poseidón se enfurece con este pueblo de expertos navegantes y, cuando ya podían ver su embarcación aproximándose de vuelta, el dios la transformó en un peñasco y la estableció firmemente en el mar. Las dos imágenes tienen en común una inversión de atributos que rompe con la percepción convencional: las propiedades de inmovilidad de

⁵² En una de las intervenciones metaficcionales que hace el narrador de *El miedo de perder a Eurídice*, explica con respecto al nombre de su personaje: “Lo he llamado Monsieur N. porque no sé cómo se llama” (ME: 45) y más adelante, confundiendo con éste, continúa como si fuera él hablando en primera persona: “Bebo cocteles helados en *el palacio de Minos* y, a la vez, trazo el contorno de una isla sobre una servilleta blanca. Menos mal porque [...] estoy a un tris de no ser nadie” (ME: 46). Esto permite asociar la inicial con la que se nombra al personaje (y por un extraño contagio también al narrador) con la palabra “nadie”, lo que remite a aquel pasaje en el que Ulises, astutamente, se llama a sí mismo “Nadie” frente a Polifemo, aunque también podría pensarse en el Capitán Nemo, personaje de Julio Verne, o incluso en Nadja. En fin, quedan abiertas las posibilidades de interpretación.

la isla se asignan a dos entidades que en medio del mar normalmente se conciben en tránsito: el navío (en el viaje de Ulises) y la ballena (en los relatos de Persiles y Segismunda, San Berendán, Simbad y Luciano); así mismo, el movimiento de la ballena se transfiere a lo que parecía ser una isla estática.

Si me he detenido a enfatizar el motivo común de las islas en movimiento en estos cinco intertextos de *El miedo de perder a Eurídice*, ejemplos de relatos en archipiélago, es entre otras razones, para demostrar cómo en todos ellos el elemento fantástico —aquello que se sale de las coordenadas lógicas de la realidad— es fundamental para el desarrollo de sus tramas. Este elemento es igualmente esencial en la novela de Campos. Se puede decir que es en gran parte el responsable del alto grado de incertidumbre que provoca su lectura. En los mares de este texto, como ya se ha expuesto ampliamente a lo largo del presente capítulo, también las islas son inestables desde varios puntos de vista: en él no hay mucha coherencia espacial ni temporal, a lo que se suma la indeterminación en su género (diario de viaje, novela, islario), en sus instancias narrativas (Julietta Campos, narrador omnisciente, Monsieur N., la pareja y otros personajes internos o externos) y en sus formatos tipográficos (columna de texto angosta, columna ancha, columna media al principio y al final del texto, pequeñas citas al margen), etcétera.

En consecuencia, resultan innumerables los inesperados desplazamientos espaciales, temporales, semánticos y de códigos referenciales, en suma, los movimientos hermenéuticos que implica la lectura asociativa (ideal) de alusiones intertextuales e intratextuales tan heterogéneas como las incluidas en el texto estudiado, lectura que salta desde una unidad textual a otra, desde una cita a otra, desde un formato tipográfico a otro. El análisis del motivo de la ballena en los ejemplos citados también tiene la función de mostrar cómo la lectura de esta la novela continuamente se ve obligada a interrumpirse, regresar, cambiar de dirección, continuar, releer, brincar, recordar, volver a empezar, continuar avanzando, reconstruir, encontrar nuevos significados o asociaciones, etc., debido a la coexistencia simultánea de sus componentes y a la conectividad entre ellos.

Finalmente era importante mencionar los cinco ejemplos de relatos en archipiélago, puesto que *El miedo de perder a Eurídice*, tanto por su particular

estructura narrativa, como por su contenido, se puede clasificar dentro del mismo conjunto, y la comparación ayuda a entender mejor la novela de Campos. Sin embargo, es necesario hacer una aclaración. De seguir estrictamente a Frank Lestringant, debería afirmarse que sólo las historias de Luciano y Simbad son verdaderos relatos en archipiélago, dado que podrían prolongarse indefinidamente.⁵³ Las otras tres (de Persiles y Segismunda, San Brendano y la *Odisea*), en cambio, si bien también son constituidas por viajes erráticos y evanescentes por el mar, con escalas insulares azarosas y dispersas, acompañadas por la interpolación de múltiples microhistorias, en realidad sí tienen un destino claramente establecido (ya sea éste el matrimonio, el Paraíso Terrenal, el retorno a la familia y la patria, la venganza, etc.), y cuando éste se alcanza la narración inevitablemente termina.

Tomando en cuenta lo anterior, ¿puede *El miedo de perder a Eurídice* considerarse un relato en archipiélago? Desde el punto de vista de su imprevisible paso por un sinfín de islas míticas, utópicas, fantásticas, paradisiacas, alegóricas, metafóricas, reales o legendarias, islas desconocidas, desaparecidas o nunca reencontradas..., podría pensarse que sí. Sin embargo, no se trata de la simple adición ilimitada de estas islas, ni tampoco los componentes de la narración son intercambiables. A pesar de la falta de certidumbre en la mayoría de ellos, hay en esta novela orden y coherencia interna. Existe una unidad temática alrededor de las nociones analógicas de la isla, la pareja y el naufragio. También es posible identificar una progresión en la historia de Monsieur N. —desde su primera lectura de *Dos años de vacaciones* hasta la saturación de su mente y espíritu con muchos otros textos; desde sus primeras inscripciones en su *Diario* hasta concluir el extenso *Nomina insularum inventarium*—; asimismo hay un avance progresivo, aunque mucho más subyacente, en las historias de amores y desamores —desde el primer acercamiento entre “él” y “ella” hasta un intenso y pasional encuentro físico entre amantes, desde su espera en el puerto por el barco que los llevará a la isla

⁵³ De hecho, para el investigador el mejor ejemplo de los relatos en archipiélago es el *Cuarto libro* (1552) de François Rabelais, por cierto también citado en *El miedo de perder a Eurídice*: las “veintiún islas visitadas por Pantagruel” son parte del *Nomina insularum inventarium* (ME: 147).

hasta su recorrido de la feria instalada en ésta—. Además, como se ha visto, la composición del texto no es fortuita, sino que responde a una arquitectura sorprendente de ecos y simetrías entre sus diferentes elementos.

Pero, regresando a la pregunta primero planteada, el viaje en *El miedo de perder a Eurídice* ¿tiene un destino claramente predefinido?, y ¿éste se logra alcanzar al final del relato? Es ahí donde, desde mi punto de vista, persiste la ambigüedad. Si el objetivo del viaje a la isla por parte de la(s) pareja(s) es la unión entre los amantes, éste se logra, aunque no durará eternamente: “«Estamos aislados de todo y somos todo» dicen, pero no dicen nada, porque se han mirado con efusión y tristeza como sucede cuando la felicidad podría, de durar demasiado, volverse intolerable. El tiempo de la mirada es el paraíso: efímera eternidad de un instante” (ME: 165). El objetivo de la escritura de Monsieur N. es otro y él mismo lo define: “Nombraré las islas. Poseeré, en sus nombres, el cuerpo de todos mis deseos, el objeto desmesurado, inalcanzable, de mi deseo” (ME: 142); pero aunque la redacción de su islario concluye hacia el final de la novela, se ha propuesto una meta inalcanzable, pues, como lo explica uno de los libros de geografía que consulta: “La tierra dista mucho de estar terminada. Están en marcha continuos procesos de carácter volcánico que darán lugar a la aparición de nuevas islas” (ME: 167), y “el islario naturalmente cesa cuando cesan las islas” (Lestringant, 2002: 213).⁵⁴ Por último, el objetivo general de la narración de Julieta Campos es, desde el punto de vista de mi interpretación de la obra, el de tematizar y problematizar la asombrosamente amplia y profunda intertextualidad que existe respecto a la figura de la isla. Sin embargo, ya que el poder de atracción de las islas parece ser infinito, se siguen y se seguirán escribiendo historias de amor, de naufragios, de utopías, de islas radiantes e infernales, reales y ficticias, y por lo tanto, el final de novela permanece abierto (como lo hace explícito su enigmático POST-SCRIPTUM). Así, el archipiélago conformado por Julieta Campos en *El miedo de perder a Eurídice* —una figura sin principio o fin, sin adentro o afuera— es él mismo la imagen de la obra.

⁵⁴ En el original: “L’Insulaire tout naturellement cesse, quand cessent les îles”.

5. LA ISLA QUE SE REPITE: *LA FORZA DEL DESTINO*

Cual la generación de las hojas, así la de los hombres.
Esparce el viento las hojas por el suelo, y la selva,
reverdecendo, produce otras al llegar la primavera: de
igual suerte, una generación humana nace y otra perece.
HOMERO, *Iliada* (canto VI, 145-149)

La última etapa del recorrido entre las novelas insulares de Julieta Campos regresa al origen: la isla de Cuba, una isla mecida a lo largo de su historia entre la utopía y el desencanto. Aquí los retratos familiares no están fijos ni encerrados en un cuarto como en *Muerte por agua*; al contrario, todavía bajo el impulso del movimiento continuo del viaje entre islas de *El miedo de perder a Eurídice*, conforman el dinámico y proliferante fluir de historias que retratan la extensa genealogía de la familia de la autora. Ella misma lo reconoce: “Es probable, después de todo, que este libro [FD] tenga el mismo propósito que el primero: escribí *Muerte por agua* para recuperar a mi madre. Hoy hago lo mismo, sólo que de otra manera: sigo los pasos de todos los que la precedieron en el sigilo de los años para encontrarle un espacio, una casa de palabras donde pueda habitar para siempre, rodeada de vidas, en vez de ser otro fantasma entre fantasmas, extraviada entre tantísimos muertos” (Campos, 2001: 143). De la reconstrucción de esa memoria dispersa nace Julieta Campos en calidad de personaje, como uno de los últimos descendientes de la saga; pero también como una narradora en potencia, que en un futuro se dedicaría a recuperar la isla a través de las posibilidades del lenguaje.

5.1 EL VIAJE A LA SEMILLA

Los viajes, normalmente, implican un traslado en el espacio; el que propone esta novela es diferente: invita al lector a moverse en el tiempo, a ir hacia el pasado, a los orígenes, y a seguir desde ese punto las vidas que se fueron gestando y desarrollando, hasta formar el extenso, intrincado y tupido follaje de una familia que proviene de España, pero que, motivada por el sueño del descubrimiento, pronto atravesó el océano y se arraigó en Cuba. En esa isla nació Julieta Campos, último retoño del linaje retratado en la saga; y de esa isla salió para no volver a habitarla sino a través de la escritura. Si en los albores del proyecto la autora experimentó una especie de resistencia a engendrar en lo imaginario a quienes la engendraron, al parecer su voluntad no pudo más que ceder al destino, y rendirse, decía ella: “al llamado seductor de una enigmática melodía que, a pesar de tantos veleidosos rodeos, seguía solicitándome. Había llegado el momento de reconciliarme con la otra mitad de mi identidad escindida” (Campos, 2004: 116).

5.1.1 *La memoria*

Los últimos años que abarcan los registros de los *Cuadernos de viaje* de Julieta Campos coinciden en parte con aquellos en los que ella proyectó y redactó *La fuerza del destino* (la novela fue escrita entre 1997 y 2002, pero el proyecto se le insinuó desde varios años atrás).¹ Su estancia de poco más de un año en España al principio de los noventa, cuando su esposo Enrique González

¹ En entrevistas publicadas en los años ochenta, Julieta Campos ya hablaba de cómo imaginaba este proyecto, y decía: “[es] algo totalmente distinto a lo que he hecho: una novela que vuelve a la narración tradicional que será la historia de una familia” (Campos en Gasca, 1982: 5). Para entonces, tenía a la mano el árbol genealógico de la familia, conocía las fechas, había tomado notas, incluso había escrito páginas del primer capítulo; pero en esta etapa en la que apenas armaba un esquema y buscaba un tono, la autora no pensaba abarcar tantos siglos, sino únicamente a partir del XIX al presente (sobre la gestación de la novela, véase también Garfield, 1985; y Torres Fierro, 2006b).

Pedrero fue embajador de México en ese país, así como el viaje a finales de 1999 a Cuba, no mucho más largo que sus visitas anteriores, pero en el que ahora sí llegó a recorrer gran parte de la isla, indudablemente influyeron en su última novela, como se puede leer en su diario, en donde ambas estancias fueron registradas: “El recorrido por toda la isla ha sido muy fructífero. Me he impregnado de la atmósfera física, del aire y el sol y la lluvia y el viento y la luz de Cuba” (Campos, 2008: 333). La autora también dejó constancia de otro viaje en el medio, esta vez a Miami, el cual describe así: “un episodio de reconciliación con esa parte de mí que tuvo guardada a Cuba en un cajón, en una gaveta, desde hace casi 35 años” (Campos, 2008: 265). Por distintos motivos, esos tres viajes facilitaron además el arduo proceso de investigación que fue necesario para escribir la genealogía, proceso en el cual tuvieron un papel fundamental los nueve tomos de la historia de las familias cubanas de Xavier de Santa Cruz y Mallén, conde de San Juan de Jaruco y Santa Cruz de Mopox (por eso la autora se refiere a esta obra como “el libro de Jaruco”), así como una extensa letra procesal del siglo XVI, rescatada del archivo de Simancas (Campos, 2004: 115).

Pero más que por el viaje, como ocurrió en el caso de la novela anterior, esta otra estuvo incitada por un profundo deseo de recuperar el pasado, y con ello, de rescatar la figura de su propia madre, hecho que la acerca a *Muerte por agua*:

Corriendo detrás de la memoria. Quince años después del día en que muere tu madre. Del día en que tu padre la despide, antes de que un extraño cierre el ataúd, cubriendo su cuerpo muerto con un sudario de rosas frescas. Idénticas a las que ella abraza, un poco melancólica, en una fotografía sepia fechada en 1915. Para alebrestarla. Para despertarla. Para no dejarla a ella tan sola, extraviada entre sus muertos y los muertos de sus muertos. Para sacarla, a la memoria, de su letargo. Para sacarte, a ti, de tu letargo. Para sacar a la Isla de su letargo. Para reconciliar al presente con su desmemoria. Para reconciliarte, tú, con el pasado (FD: 764-765).

La novela es, por ende, la forma que encuentra Campos para reconstruir —a un mismo tiempo— la historia de su familia y la de Cuba. Esa “larga ele-

gía” (Campos, 2008: 322) es un homenaje a la Isla² que pretende integrar los retazos de una memoria dispersa a lo largo de muchos siglos, y reparar así la soledad de los muertos, especialmente la de los suyos (FD: 760), devolverles la vida, y con ello sanar la escisión provocada por la distancia.

5.1.2 *La reconstrucción*

En orden casi cronológico *La fuerza del destino* cuenta la historia de catorce generaciones de una familia cubana, desde que sus primeros integrantes salen de España para echar raíces en esa isla del Caribe. Si la historia de Cuba se divide generalmente en tres edades: “la colonial, que va desde la conquista española, en 1492, hasta el fin de la Capitanía General en 1898; la republicana, que se inicia con el cese de la primera intervención de Estados Unidos, en 1902, y culmina con la huida del dictador Fulgencio Batista en diciembre de 1958 y, por último, la revolucionaria, que arranca el 1ero. de enero de 1959” (Rojas, 2004: 70), la genealogía de Campos también se divide en tres tiempos,³ pero que no son paralelos a los mencionados, sino que organizan el relato histórico de otra manera: la etapa colonial (desarrollada en esta novela en Puerto Príncipe, hoy Camagüey, y parte también en La Habana), el siglo XIX (en Santiago de Cuba y Matanzas) y, por último, la primera mitad del siglo XX (en La Habana).

Entre todas las figuras que componen esta enredada y abundante red familiar, hay dos que destacan por su importancia en el contenido de la narración y en su estructura: las de María de la Torre, madre de todo el linaje,

² En adelante adopto la decisión de la autora de escribir en la novela la palabra isla con mayúscula cada vez que se refiera a Cuba.

³ Para Danubio Torres Fierro: “el hecho de que la novela esté organizada en «tiempos», habla con elocuencia de esa apelación consciente a la andadura musical” (Torres Fierro, 2006b: 245). Justamente con esta apelación principia el relato de la historia del linaje: “En el vaivén del oleaje empieza a fluir la melodía” (FD: 91). También estará muy presente en ciertos capítulos en los que se enfatiza la vocación o la pasión musical de algún personaje, o se describen los espectáculos artísticos que se presentaban en la Isla; entre ellos los capítulos titulados “De fuego tan misterioso” y “Un ronroneo eufórico”.

y Carlos de la Torre, tío abuelo de la autora y eminente científico e intelectual cubano, con el que en buena medida se cierra esta historia. El narrador omnisciente en tercera persona de *La forza del destino* se identifica en varias ocasiones como Julieta Campos, pero frecuentemente equipara su identidad a la María de la Torre, en cierto sentido, porque las dos mujeres son las que engendran (una lo hizo en la realidad, otra lo está haciendo en la ficción) a esta extensa familia: “Yo, que esto imagino y escribo, me llamo Julieta Campos. Me llamo, también, María de la Torre. Tu voz y la mía se confunden. También a nosotras nos envuelve la neblina” (FD: 97); la lógica de la novela asume que de alguna manera ellas trabajan juntas para reconstruir la historia de su descendencia/ ascendencia: “Somos cómplices, ¿verdad, María? Ayúdame, pues, a rearmar la escena” (FD: 148); “Qué bueno, María, que te has vuelto mi cómplice y me has abierto un huequito junto a ti, aquí entre la neblina: son tantos los nacimientos, los enlaces y las muertes que desfilan frente a nosotras que sin tu auxilio mal podría discernir de quiénes se trata” (FD: 283). En consecuencia, a lo largo del texto la narradora dialoga con María de la Torre, a quien interpela constantemente (aunque de vez en cuando se dirige también a otros personajes o es guiada y corregida por ellos). Además, dialoga bastante consigo misma acerca de su proceso de escritura, incluyendo así en la narración muchas reflexiones metaficcionesales, especialmente concentradas en el último capítulo titulado “Las arenas del naufragio”; asimismo, en algunas de estas intervenciones metaficcionesales, la narradora menciona a una voz anónima que la reclama, una voz masculina: “No lo digo yo, sino ese narrador masculino, presuntamente objetivo, que a veces me desplaza” (FD: 290-291; cf. 78, 139, 244).

Por otra parte, en pasajes dispersos de la novela también ciertos personajes paradigmáticos toman la voz narrativa, como por ejemplo, Juan de la Torre, abuelo paterno de María de la Torre: “Muchos serán los curas y escribanos, nacidos de mi semilla, que por dos o tres siglos se empeñarán en dar fe de nacimientos y de muertes. Es una manía que tú, la que me tutea, trae en la sangre. ¿O acaso me equivoco?” (FD: 123). Al respecto, llama la atención que en las páginas de *La forza del destino* aparezca la escritura de otros personajes que —como Monsieur N. en *El miedo de perder a Euridice*— se

ocupan por momentos de contar la historia a través de sus propias palabras, desde su perspectiva personal: fragmentos de cartas que escriben diferentes personajes, incluyendo la carta de amor que María de la Torre nunca llega a escribirle a Juan Bautista, pero que le dicta a la narradora (FD: 192-198); el diario de Julio de la Torre, quien describe un viaje ida y vuelta de Matanzas a Santiago de Cuba siendo apenas un niño de ocho años (FD: 441-459); otra parte del diario que Julio de la Torre nunca interrumpe, ahora hablando años después sobre la situación sociopolítica vivida en Cuba y sobre los logros de su hermano Carlos (FD: 587-636); y el diario que rápidamente se convierte en carta de Terina de la Torre (FD: 676-707).⁴

He afirmado que María de la Torre y Carlos de la Torre son los personajes clave en esta historia. El segundo lo es en otro sentido. El afán científico del tío abuelo de Julieta Campos lo lleva a encontrar en 1910, en las casimbas de Las Llanadas (entre Camagüey y las Villas), los huesos, dientes y uñas fósiles del *Megalocnus rodens* (un gran mamífero roedor del pleistoceno, también conocido como “el gran perezoso”), piezas con las cuales reconstruye el esqueleto del animal. Ese afán es comparado varias veces en el texto con el empeño de la narradora implícita, Julieta Campos, por sumergirse en el osario de apellidos —como ella misma llama al libro de genealogías que tiene a la mano (FD: 126, 760, 765, 766)— para reconstruir la historia de la familia y la imagen de la Isla. “Se vale bucear, desde las páginas de ese libro, como el tío abuelo fue descendiendo hasta el fondo del barranco. También tú andas en busca del gran perezoso que dormita en la neblina” (FD: 86). De esta manera, la historia familiar, que empieza a correr desde 1490 y llega hasta 1956, comienza en la novela con dos capítulos que constituyen una prolepsis, “Las maromas del azar” y “El gran perezoso”; en ellos se describen los hallazgos paleontológicos de Carlos de la Torre. A su vez, la novela se cierra con el ya mencionado capítulo “Las arenas del naufragio”, en donde la narradora Julieta Campos, a principios de los años noventa del siglo xx, fuera ya

⁴ Tanto el diario de Julio de la Torre como el cuaderno en el que escribe su hija, Terina (madre de Julieta Campos), se representan como cuadernos con tapas negras, semejantes a aquel en el que la autora escribió *El miedo de perder a Eurídice* y al otro en el que, a su vez, Monsieur N. escribió su *Diario de viaje* (cf. Campos, 1978a: 17; ME: 60-61; FD: 459, 685).

del lapso histórico narrado, se dirige a sí misma para discurrir metaficcionalmente sobre lo que se iría convirtiendo durante los siguientes años en su novela *La forza del destino*. “Eres tú la que escarbas, ahora, en la turba de los años”, se dice la narradora, “Él, rearmando el esqueleto del *Megalocnus*. Tú, poniéndole carne y sangre al esqueleto de tus fantasmas. Empeñados, él y tú, en reconstruir la osamenta de la Isla” (FD: 761-762).

En efecto, la estructura de esta profusa narración se compone, a la manera de un esqueleto, por un sinnúmero de piezas distintas, de cientos de nombres y personajes (unos más importantes que otros), de fragmentos de sus biografías, de encuentros y desencuentros entre ellos, de anécdotas que se entrecruzan, se enmarañan o se desvían. La mirada de la narradora omnisciente va siguiendo estas múltiples vidas a lo largo de la sucesión de casi cinco siglos, centrándose durante varias páginas en determinados personajes, parentescos o vínculos afectivos, siguiendo de cerca el desarrollo de algunas escenas y microhistorias, para pronto alejarse y perderse en una masa confusa, hasta que llega otro punto, otro personaje, otra anécdota en los que su atención se vuelve a detener y concentrar, y así sucesivamente...

Esta trama en movimiento continuo, oblicuo pero progresivo, tiene siempre de fondo el devenir sociohistórico de Cuba, que incide de formas muy distintas sobre las vidas privadas de sus personajes. No sólo se trata de los sucesos emblemáticos de la historia de la Isla: asentamientos, pugnas internas, invasiones, independencias, intervenciones, gobiernos, dictaduras, revoluciones, creación de instituciones, fundación de órganos culturales, etc. También juegan un papel relevante algunos de sus protagonistas. Como señala Rafael Rojas:

en esta suma de parentescos aparecen, como miembros de una gran familia nacional, Silvestre de Balboa y su *Espejo de paciencia*, la primera obra de la literatura cubana [...] y los más importantes intelectuales y políticos del siglo XIX: el sacerdote republicano Félix Varela, el conspirador anexionista Gaspar Betancourt Cisneros, el pedagogo y filósofo José de la Luz y Caballero, el pensador positivista Enrique José Varona o los caudillos separatistas Carlos Manuel de Céspedes, Ignacio Agramonte, Antonio Maceo y Máximo Gómez (Rojas, 2004: 71).

Sin olvidar, por supuesto, a José Martí, quien en la novela se retrata especialmente desde su lado humano, como el esposo infiel de Carmen Zayas Bazán, mujer que resultó ser un eslabón más del linaje familiar que retrata la autora; con ello “El héroe se transforma en un hombre falible, pero no se aparta de su grandeza nacional” (Gutiérrez de Velasco, 2010b: 111). No es ésta la única ocasión en la que convergen y se entrecruzan íntimamente la historia familiar y la nacional, el destino colectivo y el individual. Como resultado, el relato de *La fuerza del destino* está conformado por numerosos personajes y eventos históricos, pero también en un muy alto grado por la reconstrucción ficticia que Julieta Campos libremente hace de ciertos hechos, eventos, anécdotas, diálogos, monólogos, etcétera.⁵

Pero antes de que se escuche la voz de la narradora Julieta Campos, en el primero y más largo capítulo de la novela que antecede a la genealogía contada por ella, el lector es recibido por un torrente de voces yuxtapuestas. La crítica ha comparado este preámbulo con la célebre obertura de la ópera de Giuseppe Verdi, *La fuerza del destino* (1869), la cual contiene mezclas varias de las más importantes melodías de la obra. Sin embargo, también puede asociarse con las primeras escenas de la fuente textual de Verdi, el drama español *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), de Ángel de Saavedra, mejor conocido como el duque de Rivas; en estas escenas populares-costumbristas por medio de las cuales se retrata el sustrato histórico y social en el que se ambienta la obra, aparecen varios personajes (un oficial, la gitana Preciosilla, el Majo, el aguador, el canónigo y otros habitantes del pueblo) que conversan sobre diversos temas, entre ellos rumores y opiniones diversas en torno a la conflictiva relación de los protagonistas.

En la novela de Julieta Campos, el capítulo introductorio está compuesto por un sinfín de voces emitidas por personajes históricos, políticos, revolucionarios, artistas e intelectuales. Uno tan sólo comienza a leer y ya

⁵ He aquí una debilidad del texto: el hecho de que la autora se arriesgó demasiado, se dejó llevar “por la loca ambición de reconstruirlo todo y apostándole a la insensata esperanza de lograrlo por efecto de saturación” (Bradú, 2004: 102); no pocas veces el lector se pierde en esta maraña genealógica/ histórica, o queda saturado después de tal cantidad abrumadora de personajes e historias representados a lo largo de 771 páginas.

escucha ahí a José Lezama Lima, Máximo Gómez, José Martí, María Zambrano, Jorge Mañach, don José de la Luz y el padre Varela. Son voces que hablan en primera persona del singular y del plural, desde adentro y desde afuera de Cuba, desde la vida y desde la muerte, desde el pasado y desde el presente narrativo; son voces de los héroes y los protagonistas, pero también algunas provienen de las masas anónimas o de las minorías, cuyas historias casi no han sido difundidas.

En conjunto ofrecen diferentes perspectivas personales de la historia reciente de la isla de Cuba. Es posible advertir que en su mayoría critican aquello en lo que se convirtió su patria a partir de la Revolución de 1959 y, más específicamente, critican la imposición de una única voz que quiso acallar a todas las demás, cancelar de tajo la historia precedente y expulsar lejos toda diferencia: la voz de Fidel Castro, quien aparece (ya sea hablando o aludido) en casi todas las páginas que conforman esta introducción. En ellas su voz proclama:

Esta vez nos adueñamos del Destino: la Historia llega para eclipsar el pasado. Hoy se instala y todo termina: nos bastamos y nos sobramos. Duro y largo ha sido el camino, pero hemos llegado. Esta vez no se frustrará la Revolución. Lo digo YO, que me llamo Fidel Castro. Estamos en 1959: este año será eterno.

Estamos cumpliendo el sueño de mármol de Martí: lo afirmo hoy, 2 de enero de 1959. Por fin hemos logrado el éxtasis de lo homogéneo. Ya lo dijo don José de la Luz. Una y solo una doctrina para todos. En suma, una religión. ¿Para qué queremos otra? YO soy la Revolución. YO soy el Pueblo. YO soy la Nación. Yo soy la Patria. Yo soy Cuba. Yo, que me llamo Fidel. Queremos seguir siendo una Isla. Lo digo YO.

No permitiremos que los cubanos se contaminen. Lo digo YO hoy, en julio de 1998. YO, Presidente del Consejo del Estado. YO, Presidente del Consejo de Ministros. YO, Jefe Supremo de las Fuerzas Armadas. Yo, Secretario General del Partido Comunista de Cuba. YO, que para mi pueblo soy, simplemente, Fidel (FD: 11, 13, 34).

Por supuesto también hay voces que defienden al caudillo, pero muchas de ellas lo hacen con un dejo de ironía y acompañadas de la sombra de una denuncia: “Te guste o no te guste prefiero una Cuba con Fidel. Él solito lleva nuestro futuro sobre los hombros. Sin Él vamos a despedazarnos: Él es la única garantía contra la hecatombe. Érase un rey rojo que nos cortaba la cabeza para que viviéramos mejor” (FD: 15); “Todo sigue siendo idílico. Pero en todas partes la gente se roba lo que puede” (FD: 33); “ÉL tiene sus ideas. Y siempre son grandiosas. Proyectos enormes. Delirantes. Que nunca funcionaron. Nunca tuvieron nada que ver con la vida real” (FD: 52); “Cuatro décadas y todavía hay quien cree. Hay quien celebra. Hay quien canta loas. A la Isla de la Utopía realizada” (FD: 50).

La referencia a la Isla de la Utopía no es casual, según lo que se ha expuesto en el apartado 2.4 sobre la relación entre ambas nociones. En opinión de Rafael Rojas: “La reflexión sobre el fracaso del destino revelado de la nación cubana, esa misión providencial encomendada a la Isla, desde las páginas del *Diario* de Colón hasta las de José Martí en tantas cartas y discursos, es uno de los subtextos más apasionantes de esta novela” (Rojas, 2004: 72). Un subtexto sintetizado en las siguientes preguntas emitidas por las voces que aparecen en estas primeras páginas: “¿Cómo es posible seguir naciendo aquí, en esta Isla invisible? ¿En esta Isla improbable? ¿En esta Isla imaginaria? ¿En esta Isla que no está en ninguna parte? ¿En esta Isla que sólo fue un espejismo del Almirante? Lo digo yo, que no tengo nombre. Un sueño dorado. Una pesadilla. Somos todas las voces” (FD: 11-12).

Se ha explicado ya cómo esta idealización de la Isla (utopía de separación), o bien, el destino manifiesto que se le atribuye de cumplir una misión excelsa y convertirse en un lugar perfecto (utopía de reconstrucción) —por el solo hecho de ser una isla y más aún por ser “las más hermosa” del Nuevo Mundo—, ha sido una fantasía tanto insinuada por los viajeros como asumida por los cubanos. Pero en *La fuerza del destino* se pone en evidencia, por un lado, que tal sueño a veces se percibe por los cubanos como un gran peso sobre la Isla. “Hay algo de angustioso, de asfixiante, en esa insularidad paradigmática, en ese querer fijarnos como sino el encierro entre muros de agua” (FD: 616), concluye uno de los per-

sonajes. Por otro lado, la novela revela que la idea se levanta sobre una evidencia falsa, ya que como lo comprueba el descubrimiento paleontológico de Carlos de la Torre, en el pleistoceno Cuba no era una isla, sino que estuvo unida al continente americano, pues el gran perezoso, mamífero de tan grandes dimensiones, no pudo haber atravesado a nado el mar: necesariamente tuvo que haber pasado por un istmo o comunicación terrestre (FD: 74, 612-613). De ahí se deduce que la asociación entre la isla de Cuba (que antes no era isla) y la utopía fue desde un principio una mera construcción del lenguaje, una interpretación cultural. Sin embargo, esto no impidió —denuncia la novela— que Fidel Castro retomara el mito y lo exaltara en su discurso providencial, para embarcar a la Isla en una gran aventura que trágicamente terminaría en un desastroso y todavía vigente naufragio, que, en opinión de muchos, incluyendo a la autora, la ha dejado sumergida y estancada en la incertidumbre, atrapada en sus contradicciones, perdida en la neblina.

Intentando dispersar esa neblina que acompaña en su tarea a la narradora de *La fuerza del destino* —esa neblina en la que los tiempos se confunden y las voces se entremezclan y resuenan—, andando y desandando laberintos genealógicos, releendo “la bitácora de la extensa navegación que precedió al naufragio” (FD: 767), es como Julieta Campos reconstruye la historia para dar cuenta del origen y el desarrollo de su linaje familiar.

5.2 MÁS ALLÁ DEL MUNDO CONOCIDO

Si pudiera hablarse de una dirección hacia la cual se orienta el desarrollo de la vida de gran parte de los integrantes del linaje familiar que retrata Julieta Campos, ésta sería la aventura. La aventura en sus diferentes manifestaciones: en los fragmentos de biografías que aquí se cuentan son comunes los viajes, amores, luchas, rebeldías, descubrimientos, defensas, empresas, creaciones, cambios, movimientos revolucionarios, fundaciones, etc. O quizá sea ésta una de las facetas que la autora eligió subrayar al novelar la historia de las vidas que reconstruye e inventa, seguramente, entre otras razones, para

imprimirle dinamismo a la trama. En todo caso, no son pocos los personajes en esta saga que se arriesgan yendo más allá del mundo conocido. Como si confiaran lo suficiente, ya sea en su suerte, ya sea en sus propios medios para tomar las riendas de sus vidas, muchos de ellos parecen atreverse a desafiar o burlar al destino. Otros cuantos, en cambio, se esfuerzan por cumplir el que les ha tocado, o bien se dejan llevar por él, como si sus vidas fueran movidas por una corriente.

5.2.1 *El destino*

Tomado, como se ha dicho, de la ópera homónima de Giuseppe Verdi, quien a su vez se basó en la obra dramática del duque de Rivas, el título de la novela lo anuncia: el destino es uno de los temas principales en ella. Desde un principio Julieta Campos, siguiendo el ejemplo de los pre-textos que la antecedan, deja sentado que éste guiará el desarrollo de la vida de muchos de los personajes que conforman su linaje.

No se trata de un sino claramente funesto como el que marcan las premoniciones de las que habla Preciosilla al principio del drama del duque de Rivas: “Hace pocos días que le dije la buenaventura [a don Álvaro] (y por cierto no es buena la que le espera si las rayas de la mano no mienten)”, cuenta la gitana a los concurrentes en un puesto de bebidas; y sobre Leonor añade: “¡Pobre niña!... ¡Qué linda que es, y qué salada!... Negra suerte le espera... Mi madre le dijo la buenaventura, recién nacida, y siempre que la nombra se le saltan las lágrimas” (Rivas, 2000: 86, 89). En efecto, el amor entre don Álvaro y Leonor será impedido por el padre de ésta, el marqués de Calatrava, quien duda del origen del pretendiente. La noche en que los enamorados deciden fugarse son descubiertos por el padre y cuando don Álvaro arroja su arma al suelo entregándose, ésta se dispara sola y mata al marqués. Así comienza la larga serie de sucesos desafortunados que terminarán cuando finalmente don Álvaro, en un duelo, hiera también al segundo hermano de Leonor (al primero ya lo había matado), quien antes de morir alcanza a asestarla a ella, tras lo cual el protagonista se suicida.

A pesar de la aparente obviedad sobre el sentido que cobra el destino en esta tragedia española, habría que tener cuidado con entenderlo simplemente como un mecanismo truculento y absurdo que provoca la trágica sucesión de desgracias espectaculares, algo propio del género teatral del romanticismo llamado *Shicksaldrama* con el que algunos críticos han comprado esta obra, considerándola exagerada e incluso disparatada. Al respecto, me parece completamente válido el argumento de Loreto Busquets, quien desviándose de esta interpretación generalizada de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, sostiene que se trata más bien de un drama filosófico, cuya temática es mucho más profunda, pues está centrada

en la cuestión ético-religiosa del bien y del mal en el mundo, de la libertad y determinación del ser humano y de la esencia moral de la Divinidad. Don Álvaro, el buen salvaje rousseauiano “crecido entre bárbaros”, expresión de la moral natural dieciochesca, pero más aún de la autonomía moral libertaria de cuño kantiano y, como tal, portador de valores que son auténticos imperativos categóricos, lucha por imponer en el mundo unos nuevos valores que deberían suplantarse los de la moral tradicional, basada en la obediencia a una ley exterior a la propia conciencia, arbitrariamente dictada por el Dios autócrata de la tradición hebraico-cristiana (Busquets, 1988: 20).

La lucha del protagonista contra su destino, amplía Busquets, “es la de la Razón natural contra la irracionalidad secular de las instituciones humanas, extrañas a la Naturaleza: la del hombre nuevo «solar» —el sol inca— contra las tinieblas del *Ancien Régime* [...] que se rehúsa a abandonar el error, la impiedad, el Mal. [...] El sino de don Álvaro no es la fatalidad, sino la Historia” (Busquets, 1988: 21, 26).

El drama del duque de Rivas sufrió drásticas reducciones, modificaciones y adaptaciones al convertirse en el libreto operístico de *La fuerza del destino* en su primera versión de 1862 y especialmente en el final de la segunda de 1869 (que hoy se representa). En este último se mitiga el carácter sanginario del original y don Álvaro no se suicida; en lugar de terminar como un rebelde libertario, sigue siendo un penitente cristiano. Los libretistas Fran-

cesco Maria Piave y Antonio Ghislanzoni acataban la voluntad de Verdi, quien se vio forzado a cuidarse del rigor de la censura política y eclesiástica de su época. En consecuencia, la dimensión filosófica del original del duque de Rivas, que cuestiona los principios morales y religiosos tradicionales, termina perdiéndose por completo en la ópera de Verdi, por lo que el libreto resulta banal e incoherente; a causa de ello, muchos especialistas han considerado que sólo en la música reside la genialidad de la obra.

¿Qué significa, entonces, el destino en la novela de Julieta Campos? Resulta evidente que al igual que en el drama español y la ópera italiana, el destino ya no representa aquí la inescrutable voluntad divina, como sí lo hacía en las tragedias antiguas y clásicas. Cuando la narradora señala: “Sólo la intervención divina habría podido evitarlo. La Providencia no intervino. Intervino el destino” (FD: 99), queda perfectamente clara la distinción entre ambos poderes. El comentario aparece en la escena que inaugura el extenso relato del linaje familiar de Campos, la cual significativamente retrata el destierro en 1490 de uno de sus primeros antecesores, Juan de la Torre, por haber matado de una estocada al hombre que agravió a su hermana. Se puede identificar por ello a este personaje con el marqués de Calatrava y sus hijos (en Verdi sólo es un hijo) en los pre-textos comentados, en tanto que “representan los viejos, falaces «valores» de la tradición, las leyes arbitrarias e irracionales del honor y la dignidad personal, los prejuicios de casta, la moral ritual y casuista, que no se cumple por la íntima conciencia de su valor intrínseco, sino por un estímulo exterior, fundado en el sistema de premios y castigos de las religiones positivas” (Busquets, 1988: 21). Lejos está todavía Juan de la Torre de poder ir en contra del mandato que le ordena responder con la venganza y que no le permite comprender que “los yerros por amor dignos son de perdón” (FD: 100). En él y en sus descendientes también incide irremediabilmente, para bien o para mal, la Historia.

Pero a diferencia del duque de Rivas —y de varios de los personajes más importantes de la novela nacidos en el siglo XIX, como Bernabé de la Torre y Fernández y sus hijos Julio y Carlos— Julieta Campos no cree más en esa supuesta racionalidad que según el pensamiento de la Ilustración debe guiar el acontecer histórico y el desarrollo de la humanidad hacia un mejor

mundo; no después de conocer los horrores y enormes tragedias que caracterizaron al siglo xx, y de haber sido testigo del sombrío inicio del xxi, hechos que son tan inexplicables por la razón como tantos otros. Para ella en cambio, desde su propio contexto, “resulta cada vez más tentador echar a andar, entre las páginas de un libro, a ese oscuro e insondable actor en el que los poetas han encerrado, desde siempre, lo imponderable” (Campos en Torres Fierro, 2006a: 241). Así, en las páginas de su narración, el destino es una fuerza cósmica vagamente definida —caprichosa, insensata, inconsecuente, benévola o despiadada, y sólo en raras ocasiones dominable— que “hace y deshace las vidas de los individuos y de los pueblos” (Campos en Torres Fierro, 2006a: 241), sin que ellos tengan mucho margen de intervención al respecto (cf. Campos en Gasca, 1982: 5). En este sentido, las exclamaciones del tipo: “¡qué tremendo juego del destino!”, “¡oh jugarretas del destino!”, “¡Curiosos designios del destino!” (FD: 415, 503, 594) que se escuchan en diferentes momentos de la lectura de esta novela recuerdan a aquellas tres notas mi continuas, tocadas por instrumentos de viento al inicio de la obra de la ópera de Verdi, motivo ominoso con el que se manifiesta la fuerza del destino también en diferentes puntos climáticos de su tragedia.

La posibilidad de que tantos personajes retratados en la saga de Julieta Campos tuvieran un mismo hado, favorable o desfavorable, sería francamente inverosímil, además de fastidioso para los lectores. Más funcional resulta la metáfora que propone la autora: la familia —ese gran colectivo, o bien, los individuos que la conforman— es una barca o una isla movida por el vaivén continuo del oleaje, entre los tiempos felices y los de infortunios, entre las bonanzas y las turbulencias, entre la utopía y el naufragio. “El tiempo de los míos será largo y venturoso” (FD: 93), augura en su imaginación María de la Torre al comenzar la historia, utilizando un adjetivo, *venturoso*, de significado ambiguo, pues se puede entender tanto en el sentido de que “tiene, implica o trae buena suerte y felicidad”, pero también como sinónimo de “borrascoso” o “tempestuoso”.

La imagen del oleaje conlleva otra interpretación adyacente. Es, como la cinta de Moebius, una expresión visible del juego del eterno retorno, oscilando persistentemente entre la repetición y el movimiento: situaciones pare-

cidas le acontecen a varios personajes en la novela; pero suceden en diferentes momentos históricos y diversos contextos sociales, los cuales obviamente se van transformando a lo largo del tiempo. Y en definitiva, en esta novela el tiempo es, al lado del destino, otro de sus temas principales. El tiempo constituye la textura de las vidas que se suceden, y asimismo es la causa de que el hombre no alcance a dominar del todo su destino, “porque cada generación olvida lo que hizo la anterior, quizá porque la enormidad del tiempo nos aplasta”, explica un personaje, “La verdad es que el futuro está en germen en el presente, como el presente estuvo en germen en el pasado” (FD: 484). De un ciclo de vidas, amores, aventuras, fortunas, desdichas y muertes a otro ciclo semejante, los personajes de esta novela en cierto sentido representan de nuevo un papel, pronuncian palabras similares y hacen gestos equivalentes, como si llevaran a cabo una de tantas puestas en escena repetidas a través de la historia: “La Isla es un galeón de maravillas. La Isla es un barquito de papel. Hemos vivido en una ópera, tú tienes razón: *La forza del destino*. Lo hemos cambiado todo. Pero no hemos cambiado nada” (FD: 16).

5.2.2 *El exilio*

Una constante en el desarrollo de este linaje —y desde un punto de vista más general, de la vida en la isla de Cuba— es el exilio. Sin duda, es un tema relevante en la biografía y la obra de Julieta Campos. Recuérdese que esta novela funciona para ella como una manera de reconciliarse con la isla de la cual salió, si no estrictamente exiliada, sí sin una perspectiva clara de retorno. Lo anterior se vio agravado desde el momento en que los límites de su isla natal no fueron únicamente los del agua, sino los impuestos por las nuevas condiciones políticas y sociales que trajo consigo la Revolución. “Todos somos desterrados. Unos adentro. Otros afuera. Adentro añoramos la distancia. Afuera soñamos la Isla”, dice una de las voces al inicio del texto (FD: 12).

Resulta lógico que los conceptos de *adentro* y *afuera* cobren una dimensión particular para la vida de los habitantes de un territorio insular, así como es natural que la experiencia del exilio sea la que esté implicada como ante-

cedente de su población, pues de algún lado tuvieron que salir quienes llegaron a la Isla y decidieron arraigarse en ella. Así, es con el tema del exilio como inicia el relato de esta familia que cruza el océano Atlántico para terminar asentándose en la isla de Cuba, y será esta experiencia la que vuelva a aparecer en pasajes dispersos de su historia.

Juan de la Torre, cabeza del linaje y abuelo paterno de María de la Torre, sale de Carrión desterrado por haber matado a un hombre en venganza de una afrenta, como ya se ha recordado. En gratitud por sus servicios luchando en Granada contra los moros es nombrado caballero directamente por el rey en 1491, y poco después regresa a su tierra trayendo consigo a Juana de Heredia, su esposa. Ella nunca deja de añorar las bondades de Sevilla, donde se separó de su familia. Tampoco lo hace Juan, a pesar de que ya se ha establecido en Madrid, cerca de su ciudad natal; para él, el sur de España significa asomarse “otra vez al mundo y otear lo desconocido” (FD: 114). Sin embargo, a pesar de que aún siguen vivos su coraje y valentía, las “honras, gracias, mercedes, franquicias, preeminencias, libertades, exenciones, prerrogativas, inmunidades y todas las otras cosas” (FD: 107) que le han concedido a él y a sus herederos al nombrarlo caballero son más que suficientes para dejarlo vivir con holgura y comodidad en su propia tierra, sin ambicionar ir en búsqueda de otras glorias y fortunas en el Nuevo Mundo. Ya lo ha experimentado antes y aunque el desenlace fue sumamente positivo para él y para los suyos, no se lo desearía a nadie. Por eso, ante la euforia por embarcarse vivida a su alrededor, se cuestiona: “¿Acaso alguna pesadumbre más gravosa puede imaginarse que esa del destierro? ¿Y no serán acaso el destierro, también, esas Indias mentadas?” (FD: 115).

Pero para muchos otros de sus coetáneos la empresa no se entiende como exilio, sino más bien como aventura, una aventura en la que además de servir al rey, se incrementa la honra y, con buena fortuna, también la hacienda. Entre ellos, los tíos abuelos maternos de María de la Torre, Juan y Manuel de Roxas, quienes forman parte del contingente que encabeza Diego Velázquez para conquistar y poblar la isla de Cuba. Si por la línea paterna de María hay un nombramiento de caballero, por la materna también hay hidalguía, pues incluso el texto afirma que Manuel de Roxas emparentó con Diego

Velázquez. Es así como Julieta Campos marca desde el inicio de su reconstrucción del linaje una clara relación (ya sea de sangre, o bien, civil, religiosa o moral) entre sus antecesores y varios de los personajes emblemáticos de la historia de Cuba; pareciera como si por este medio quisiera probar el carácter distinguido del origen de su estirpe (Gutiérrez de Velasco, 2010b: 106).

Juan y Manuel de Roxas —dos personajes que al paso de los años llegarían a tener buena fortuna económica, social y política en la Isla— son quienes mandan llamar de España a “parientes capaces, que ayuden a hacer más juiciosas y habitables aquellas lejanías” (FD: 117-118). A estos hermanos pioneros se irán uniendo más familiares directos de María de la Torre, hasta que, unos años más tarde, le toca el turno a ella misma, cuando la embarcan rumbo a Cuba, para que en esa isla contraiga matrimonio con alguien que ni siquiera conoce, según un acuerdo convenido de antemano por sus familiares. Como se puede observar, esta importante figura femenina, fruto de una experiencia de exilio por tierra (el de su abuelo) y objeto de otro por mar (el suyo propio), simboliza el punto de encuentro y, simultáneamente, de desprendimiento entre el mundo conocido y el recién conquistado. Las relaciones de tensión y distensión entre la metrópoli y sus colonias no dejarán de estar presentes a lo largo de la historia de Cuba, y por ende también de la familia retratada. Pero ya a partir de este evento inicial, María de la Torre se convierte en madre de un linaje que nace en el Nuevo Mundo. Por ello, aprende a identificarse con el corazón de Cuba cada vez más hondamente que con la España que ha dejado atrás: “No hemos de volver. Gregorio porque ha muerto. Yo, porque he dado vida a seis más que me reclaman y que no tienen mis recuerdos. No saben del otoño, ni de bosquecillos dorados, ni de nieve en el invierno. No saben de Castilla. Y yo, aunque me pese, yo ya soy de ellos” (FD: 96).

Con el tiempo, otros familiares, en cambio, sí regresan. Algunos eligen el retorno porque, a pesar de llevar una buena vida en las Indias, los invade la añoranza por España, como le ocurre a Juan Bautista, quien encontró al final de la suya que: “Era el momento de emprender la vuelta. Otro par de años y el abrazo húmedo de la Isla lo atraparía para siempre. Como a los tíos y a los tíos de los tíos. En la cancelación, irreparable, del deseo de desear España”

(FD: 178). Pero la mayoría vuelven a la península forzados por un destierro a causa de sus malas obras. Tal es el caso de Gómez de Roxas: “el Adelantado Menéndez de Avilés le había deseado una mala muerte cuando lo desterró de la levantisca Habana de los sesenta [del siglo XVI], para entregárselo al capitán de aquella nave que retornaba a España con una instrucción: depositarlo, por ahí, en alguna islilla desierta” (FD: 165). Gómez de Roxas no terminó sus días como un proscrito abandonado a su suerte. Combatió al servicio del rey en España, luego de unos años volvió a Cuba, de donde fue de nuevo desterrado y a donde no tardó en regresar otra vez. La vida de este interesante personaje, del que se decía que “llevaba la cruz en el pecho y el diablo en los hechos” (FD: 165), estuvo siempre marcada por las contradicciones: fue a la vez juez y criminal, excomulgado y obedecido, temido y venerado hasta su muerte.

Muchos años más tarde, a mediados del siglo XVIII, otros familiares, encabezados por Agustín de Varona y de la Torre, también sufrirán —a consecuencia de sus rebeldías contra lo que consideran un mal gobierno impuesto por la metrópoli en la Isla y representado por la figura de Juan del Hoyo— el destierro (y encierro) en España; ninguno hasta ese momento había pisado esa tierra antes. Pero para Agustín Varona y sus compañeros no hay espacio para cultivar la nostalgia por la cuna de sus antecesores. Durante la trayectoria de ida y vuelta se refuerzan a cada paso sus convicciones, pues la experiencia y el contacto con la metrópoli propician que el sentimiento criollo que defienden cobre una forma mucho más articulada: “Ninguno puede negar la cruz de su parroquia, todo lo que pesa en sus sentimientos el arraigo a la tierra y a las tradiciones, pero la forzosa temporada en la península les provee de nuevos argumentos para sustentar simpatías y diferencias viscerales” (FD: 323).

Así, a pesar del fluido tránsito en ambos sentidos entre España y Cuba, con el paso del tiempo fue creciendo la distancia que separaba a los que se quedaron en la península de los hijos de aquellos que partieron para construir otra patria diferente en las Antillas, haciéndole “el favor al rey, en los años alborales de la conquista, de ir a habitar una Isla estremecida entre mares y vientos encrespados y de haber mantenido en ella casa poblada, con armas y

caballos, para defenderla cuando no pasaban los hidalgos de dos o tres centenares y, contando los vecinos del común, no había en la Isla más de quince millares de almas” (FD: 299). Fue creciendo la distancia entre los españoles y los insulares hasta el punto de volverse insalvable, cuando poco a poco el sentimiento criollo se concretiza en otro de corte francamente nacionalista, con lo que el desprendimiento de la madre patria se vuelve inminente.

5.3 LA TIERRA, NUESTRA TIERRA

Después de tres generaciones nacidas en la isla de Cuba, los vínculos de este linaje con ella se tornan sumamente profundos, no sólo por el tiempo transcurrido, sino sobre todo porque el lugar que en ella se ha forjado la familia ha sido uno muy bien guarnecido, con cargos, privilegios y otros múltiples beneficios de por medio. “Ha sido el xvii el siglo de los de la Torre, como fue el xvi de los Roxas y los Sotolongo. Ninguna duda de que, para siempre jamás, la Isla será para ellos la tierra. El duelo del desarraigo y el exilio de España ya se sienten como un fardo ajeno” (FD: 291), dice la narradora cuando su relato llega precisamente al final del siglo xvii. El destino no les será tan favorable en los años por venir, pero tampoco puede decirse que la vida les haya sido completamente fácil en el pasado, ni que con sólo arriesgarse a cruzar el océano hayan llegado a un paraíso como aquel descrito por Isidoro de Sevilla y tan bien recordado por los navegantes (FD: 118).

5.3.1 *El paraíso*

Las incipientes referencias sobre las maravillas de América llegan a oídos de los primeros protagonistas de este relato. “Aún no se publican las cartas de Pedro Mártir y ya corren de boca en boca, salpicadas de fantasía andaluza, noticias de las islas nuevas aderezadas con versiones grandiosas de los sueños del Almirante y anuncios del encuentro providencial, en algún prodigioso paraje, entre el cielo del Señor y la abigarrada tierra de los humanos” (FD:

114). Es justamente el sueño de la isla, del paraíso terrenal, de la Edad de Oro (que para algunos, implica la inocencia; para otros muchos, el codiciado metal), el que impulsa a un sinnúmero de europeos a exponerse mar adentro.

A pesar del cambio radical que todo esto implicó en el desarrollo de numerosas vidas y culturas, se supo siempre que la decisión de probar suerte en las Indias se fundaba en gran medida sobre meras palabras. Ya se lo decía Juan de la Torre a su amiga Isabel de Roxas para tranquilizarla cuando estaban por partir sus hijos y cuñados: “son consejas y engañifas: no vayas a creer que andan por allí criaturas de un solo ojo, o enanos descabezados, o gigantes con cabeza de perro” (FD: 118); pero el hecho es que muchos hombres no sólo sí creyeron en lo escuchado sobre el paraíso terrenal, la fuente de la juventud, el dorado y otras leyendas, sino que además las reforzaron aportando sus nuevas informaciones. Así lo hicieron las cartas que mandaban a los madrileños los primeros familiares que hasta la Isla llegaron; en sus descripciones abundan tantos portentos y prodigios que hacen pensar a sus lectores que “un polvillo dorado, que se desprende de las arenas de los ríos como por magia, lo envuelve todo”, hasta el punto de hacerlos dudar: “¿*Utopía* se llama esa isla? No. Se llama Cuba” (FD: 119).

Sin embargo, se sabe que no todo fue dulce en la vida de los primeros tiempos de esta colonia. Resulta inevitable que también a los españoles les lleguen noticias de su otra faceta, la de: “aquella isla lejana y despoblada, donde, sin salario ni provecho, y entre querellas de vecinos que se disputan poderes y preeminencias y de obispos que los excomulgan por quitame allá estas pajas, procura otra vez poner orden y concierto, sensatez, prudencia y algo de justicia, entre viruelas y huracanes, deudas y contrabandos, el virtuoso y obstinado Manuel de Roxas” (FD: 122). En efecto, a la isla idílica de cuando en cuando la sacuden la inseguridad y la violencia, entre pugnas internas, intrigas, alzamientos, huracanes, terremotos, corsarios, piratas, pestes y otros muchos infortunios. En consecuencia, los resultados logrados paulatinamente para construir en la isla de Cuba un paraíso social sobre otro natural, nunca están del todo asegurados.

Pero en la tierra firme española tampoco resultan garantizados los privilegios “eternos” que por ley ha merecido Juan de la Torre y, por ende,

también sus descendientes. De ello da testimonio el complejo pleito de Hortaleza (FD: 126-136), cuyo copioso expediente encuentra Julieta Campos en el archivo de Simancas.⁶ En él se describen los procesos legales por los que durante diez largos años tuvieron que pasar los nietos para defender su condición de hidalguía, la cual pende de los testimonios orales que dan sus vecinos y de aquella perdida carta de privilegio y confirmación que tantos años atrás el rey le otorgó a su abuelo. Al dar cuenta de las dos versiones radicalmente opuestas sobre el antiguo conflicto entre labradores e hidalgos, entre la gente común y los privilegiados, la autora cuestiona la autenticidad de los mecanismos de la justicia y el orden social, los cuales por supuesto tienden a inclinarse a favor de quienes cuentan con mayores medios —no como aquel otro pleito legal de 1620 en Puerto Príncipe entre Juan de Miranda y Pedro de la Torre Sifontes, en el que ambas partes pertenecen a la nobleza y el juicio depende aún en mayor grado de los testimonios, sólo que éstos tampoco son unánimes: “Las escenas se van componiendo, les ponen y les quitan incidentes, según la procedencia de la información, la simpatía, los parentescos” (FD: 216)—. Al mismo tiempo, por medio del episodio del pleito de Hortaleza, Julieta Campos resalta el hecho de que la bienaventuranza que implican las libertades y exenciones que traen consigo los títulos, nombramientos y cargos (de los que no pocos de sus antecesores gozaron), en muchos sentidos, al igual que la bonanza de las Islas Afortunadas, está fundada sólo en palabras. Y las palabras, además de ser artificiosas, no siempre provocan el resultado buscado: para cuando en 1725 el primo Ambrosio de Zayas-Bazán y Sotolongo, quien fue alcalde de La Habana, redacta una *Carta de Relación de la Isla de Cuba* “para los ojos del rey, con el propósito de atraer sobre la Isla una mirada condescendiente”, el rey la manda directamente al archivo (FD: 302).

Bien sabe Juan Bautista de Roxas que el peso de su apellido se asienta en una leyenda, la de su tío abuelo Manuel de Roxas, y que entre esa leyenda y una

⁶ No sin razón, en la novela el siglo xvi se caracteriza como “El siglo en que cada palabra fue escrita, copiada y vuelta a copiar. La buena tinta y la blancura del papel garantizaban que lo escrito quedaría inscrito para siempre jamás. Ningún siglo tan escrupuloso, hasta la obsesión, para registrarlo todo” (FD: 181). Esto explica en parte la importancia tan grande que se le concedía a la palabra escrita, capaz de autentificar, dar testimonio, probar y garantizar “la verdad”.

existencia edénica hay una importante diferencia, pues la fama y los honores, en su caso, como en el caso de muchos otros descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo, no implicaron paz, riquezas ni felicidad al final de su vida:

Manuel de Roxas, el más ilustrado de los conquistadores. El que tuvo que irse al Perú, a buscar de comer, al cabo de la vejez. El que pensó que estaría más cerca de Dios en las alturas del Cuzco que en las caldeadas haciendas que fomentó en Bayamo con su pariente Diego Velázquez. El que emigró con la honra intacta. Con fama de probo y pobre. A pesar de las encomiendas que le deparó el parentesco con el Adelantado. Fama de recatado en no recibir dádivas; fama de endeudarse para cumplirle al emperador, ansioso de llenar las arcas vacías con los destellos del oro que fantaseaba en la Isla. Fama de haberle dejado el escenario a trepadores, ambiciosos y corruptos. Fama de evitador de discordias. Fama de velar por los indios, de empeñarse en permitirles vivir libres, de su industria y su trabajo, en pueblos de españoles (FD: 156-157).

Pero también sabe que más se debe el peso de su apellido a la “tozuda persistencia” del otro hermano, Juan de Roxas, “que no emigró. [...] Que se afianzó en las arcas y en las tierras”, es decir, que no se dejó llevar por sueños y fantasías, por lo que “se mantuvo, incólume, como su casa” (FD: 157), a salvo de los engañosos efectos de las palabras, que, como el destino, hacen y deshacen vidas, fortunas y paraísos.

5.3.2 *La conquista*

Tras un periodo de reconocimiento del territorio cubano en el que el bojeo del marino Sebastián de Ocampo confirmó la insularidad de Cuba en 1508,⁷

⁷ Ya en el célebre mapamundi del cartógrafo Juan de la Cosa publicado en 1500 (el primer mapa del Nuevo Mundo) Cuba figura como isla. Esto a pesar de que años antes él y toda la tripulación del segundo viaje de Colón en 1493 se hubieran visto obligados a jurar que Cuba no era una isla, sino una península del continente asiático, como lo quiso creer el Almirante (cf. Ballesteros, 1954; y Olaguë, 1957).

los españoles se decidieron a conquistarla en 1510, casi dos décadas después del primer viaje de Colón. Para ello no sólo fue necesario dominar violentamente a los habitantes nativos, fundar ciudades, garantizar los medios para la supervivencia, reproducir el orden social y político conocido, establecer el sistema de encomiendas y explotar los recursos naturales de la tierra. También hubo que sembrar por todas partes hijos y raíces para incrementar la hacienda y garantizar su debida sucesión, siempre bajo los mandatos de la tradición que caracterizaron la visión de mundo de aquellos hombres y mujeres, quienes los recibieron y transmitieron de generación en generación: “conservar, incrementar, asegurar a la descendencia, no dilapidar patrimonios” (FD: 319).

Aunque sorprendente y confusa, no es exclusiva del linaje retratado en la novela la tendencia a las alianzas y las sociedades consanguíneas, ratificados en matrimonios endogámicos y parentescos enredados. El hecho de entrecruzar sangre e intereses en este “reincidente laberinto genealógico”, como lo denomina la propia narradora (FD: 396), es un “remedio reiterado”, un “seguro de vida”, un “aval de permanencia” (FD: 300, 289, 290). En *La fuerza del destino*, todo queda contenido en el entramado de bienes y enlaces familiares: las primeras villas —Baracoa, Bayamo, la Santísima Trinidad, Sancti Spiritus, Santiago de Cuba, así como San Cristóbal de la Habana y Puerto Príncipe (las dos en donde se desarrolla la mayor parte del Primer tiempo de esta novela)— son tan pequeñas que casi todos son deudos, explica el texto (FD: 207), y la herencia se convierte en “la más irrefragable de las armas [...] ese eje imaginario por el que pasan [...] todos los vínculos con el poder y la gloria” (FD: 209).

Pero además de la herencia, los nuevos habitantes de la Isla se vieron obligados a proteger sus límites, pues el hecho de ser un territorio insular más implicaba invasiones y desastres naturales que la seguridad deseada: el agua protegía a la Isla, pero también la asediaba. En varios pasajes dispersos, la novela retrata cómo ávidos corsarios, piratas y filibusteros (entre ellos los famosos Jaques de Sores, Francis Drake, Henry Morgan y Michel de Grammont) asolaron la Isla y saquearon sus bienes, manteniendo a sus habitantes espantados y en pie de guerra durante los primeros siglos de la

colonia. Fueron tiempos de resistencia, más que de indolencia: “Acosada la Isla, en casi todas sus playas, por ataques de franceses, ingleses y holandeses, expuesta y zarandeada por el fuego, el agua y el viento, no es precisamente un sereno remanso de sosiego y de bonanza” (FD: 273).

Como se sabe, para salvaguardar el comercio español, se destinaron grandes recursos a financiar la construcción de fortificaciones, especialmente en La Habana, pues España la eligió desde 1561 como punto de encuentro de sus flotas antes de partir juntas hacia la península. Justamente el padre de la esposa de uno de los eslabones importantes del linaje de Julieta Campos, Gregorio de la Torre Sifontes, es Francisco Calona, el ingeniero que durante veinte años se encargó de construir La Fortaleza (FD: 173-175). No obstante los numerosos beneficios económicos que esto significó para los habitantes de La Habana, también implicó altos costos que pusieron en evidencia que la fortificación de la ciudad no fue suficiente para evitar la invasión de otro tipo de males:

[...] en La Habana recala la resaca que dejan las flotas reales. Mercaderes quebrados. Mujeres huidas. Facinerosos y vagabundos de toda laya. Frailes en hábito de legos, deportados, pillos, pleitistas, buscadores de fortuna, tahúres: un muestrario de aventureros que se mezclan y se confunden con pasajeros prepotentes, hijos de virreyes y de familias rumbosas de la Tierra Firme y de la Nueva España, que cometen tropelías en casas respetables, agraviando a padres y maridos. Refugiados de la Florida, mercaderes, artesanos nómadas, genoveses, portugueses y flamencos haciendo tratos entre sí y con estantes y vecinos arraigados en el puerto más ajetreado de la Indias (FD: 163-164).

Al mismo tiempo que, para bien o para mal, física y políticamente se hacían más rígidos los límites de la isla de Cuba, la mayoría de sus habitantes optaron por hacerlos permeables a conveniencia, al establecer relaciones de contrabando con los navegantes y filibusteros de otras naciones diferentes a España. *Rescate* lo llaman, y no hay uno que no esté implicado en él: “todos, [...] clérigos, jueces y otros funcionarios de confianza, trajinan sin sosiego en tratos prohibidos con franceses y flamencos, proveyéndolos de

bastimentos y cueros por montes y puertos y recibiendo, a cambio, cuanto pueden surtir la Europa y la China para saciar el apetito de bien parecer de la gente señalada” (FD: 186). Así, los habitantes de la Isla pronto se ingeniaron para encontrar, con sus propios medios y recursos, diferentes formas de sobrevivir a la monotonía y al encierro, burlando los límites impuestos por la ley a través de la clandestinidad, los frecuentes indultos y, en el peor de los casos, el pago de multas.

Tal contradicción entre, por un lado, las severas prohibiciones y restricciones al comercio de Cuba impuestas por España, y por otro, el dinámico intercambio de mercancías, bienes, gente y cultura que existía a lo largo y ancho de toda la Isla a pesar de las leyes promulgadas, queda simbolizada en la novela al comparar a Cuba con una enorme embarcación en medio del océano, pero inmóvil: “En la encrucijada del Golfo, el océano y el Caribe, la Isla es un galeón empavesado, surtido hasta los topes y bien fondeado. Un galeón exuberante y pletórico, que no va a ninguna parte” (FD: 331). Como ya se ha visto, no es la única vez que en *La fuerza del destino* la Isla se asocia con un barco. También se lee en otro pasaje, por ejemplo, que los habitantes de la Isla “navegan en un buque medio desmantelado y a la deriva, al capricho de tormentas y abordajes. Se abroquelan, para no irse a pique, en aquella osada inclinación a desafiar el destino que empujó a sus mayores a probar fortuna en Indias. El desafío es, entonces, resistir al naufragio entre la furia de la naturaleza, la insidia de la enfermedad y la rapacidad desembrida de los hombres” (FD: 276). Después de tantos siglos y a pesar de haber llegado ya a la isla, sea esta un espacio de abundancia o de despojo, el viaje y la aventura en ultramar continúan. Pero ¿qué es realmente lo que se quiere conquistar?, ¿hacia dónde se dirige la interminable travesía y bajo qué impulso?

5.4 EL CUERPO DE LA ISLA

La Isla aparece en *La fuerza del destino* constantemente como el objeto del deseo. Desde que los primeros familiares deciden probar suerte en las Indias y María de la Torre, al ser obligada a contraer matrimonio en Cuba con

alguien que ni siquiera ha visto, comienza a soñar con Cuba. En esencia, la isla que los hombres añoran, la que imagina María y la que tantos otros descendientes de este linaje quisieran tener, habitar o crear, es la misma: es perfecta. Pero no siempre resulta asequible ni permanente.

5.4.1 *La pasión*

Si el destino de este linaje está marcado por el viaje —aquel que transporta su simiente de la península española a la isla más grande de las Antillas—, igualmente lo está por el deseo. Durante su travesía por el Atlántico, en María de la Torre se despierta la pasión amorosa, y ésta no dejará de habitarla hasta su muerte. En una extraña coyuntura que mucho recuerda a la trágica leyenda de Tristán e Isolda, María de la Torre se enamora profundamente de su primo Juan Bautista de Roxas, en medio del mar, antes de que él cumpla con su obligación de entregarla a su futuro esposo, Diego Sifontes, quien la espera en Cuba. Es así como María de la Torre llega a la isla antes de tocar tierra firme: inesperadamente el barco en movimiento se convierte en ese espacio ideal, en el lugar soñado del encuentro. Muchos años más tarde, dirigiéndose a su amado en una carta imaginaria que no llega a escribirle, evoca esa experiencia de comunión vivida por ambos y sólo permitida por el agua que los rodeaba, o en otras palabras, que los abstraía de su determinante realidad y de los condicionamientos de la época:

Fue una pureza demasiada, como si lindara en la locura, un encantamiento. Navegamos entre velámenes radiantes, surcando soles y lunas y deshaciéndose el tiempo. Deshaciéndose el miedo. El miedo de bordear el abismo. El miedo de amar ese miedo. La altamar, nuestra para siempre. [...] Bajo el manto de la Virgen surcamos el océano y ella permitió que yo te amara y tú me amaras. ¡Benditas ella y la nao! Nuestra isla para errar entre islas (FD: 195).

Aunque María y Juan Bautista se amaron intensamente durante toda la vida, su amor nunca llegó a consumarse fuera del mar, como sí lo hizo el

amor de Tristán e Isolda, a pesar de la terrible traición que cometían y de las múltiples convenciones que violaban. Por el contrario, estos personajes del siglo XVI no se atrevieron a desafiar su destino, ni pudieron liberarse de las restricciones del orden social, religioso y moral en el que crecieron, especialmente esa contundente sentencia que reza: “amar demasiado es pecado mortal” (FD: 143), que tanto influyó en el ánimo y las decisiones de María.

Las limitaciones siempre acompañaron al “oscuro y turbulento deseo” de María de la Torre, un deseo “poderoso como una gigantesca ola del insondable océano” (FD: 336) (nótese cómo esta comparación prolonga el campo semántico de la citada anteriormente, pues el objeto descrito se mantiene en medio del mar, pero ahora con un movimiento autónomo y más perceptible). No obstante, con todo y esos obstáculos, su pasión fue transmitida a varias mujeres de su descendencia, tanto por la sangre, como por boca de las sobrinas de Candelaria y otras sucesivas esclavas que a lo largo de los años se encargaron de seguir contando y aderezando a su gusto la leyenda de la abuela: “tu pasión sigue irradiando. [...] la llama de ese deseo que nunca acabó de cumplirse nos sigue habitando” (FD: 291), dice la narradora, con lo que da a entender que incluso perduró hasta llegar a su propia generación nacida ya en pleno siglo XX. Lo anterior no sorprende, dado que se trata de un linaje construido (durante muchas generaciones) con base en matrimonios por conveniencia, que propician las alternativas pasiones secretas como una forma de curar las penas del alma. Pero si bien los hombres pueden desahogar sus impulsos en amores furtivos, algo bastante frecuente en las biografías trazadas en la novela, las mujeres, en cambio, como era de esperarse, están condenadas a reprimir sus sentimientos.

Muy pocas de ellas constituyen la excepción. Por ejemplo, la abuela paterna de Carmen Zayas Bazán, “una mujer valiente a la que no le arredró vivir a la luz del día un amor profundo pero no consagrado” (FD: 532). Otro caso es el del personaje de Terina de la Torre. Como su tan lejana abuela, también conoce el deseo sensual durante una travesía por barco, uno que no la lleva al matrimonio todavía, sino en el que acompaña al cadáver de su padre de vuelta hasta La Habana (es el año de 1915). En el proceso de asimilación de una experiencia completamente nueva para ella, la muerte, se entre-

mezcla otra igualmente poderosa, el erotismo. Pero a diferencia de tantas y tantas otras mujeres de su pasado familiar que vivieron reprimidas y abnegadas, ella sí se deja llevar por la pasión que le despierta Chen Chi Huan, un apuesto joven chino con quien su hermano ha hecho amistad. El encuentro es intenso, (y en otro sentido sumamente diferente del de la historia de María de la Torre) ingrátido y aislado: “No importa nada lo que pueda suceder después. No hay después: sólo un presente puro y deleitoso, que se basta, y que no requiere de pasado ni de futuro” (FD: 642), piensa Terina, movida por el ímpetu de un encuentro que la hace sentir intensamente viva. A pesar de este episodio aislado de rebeldía, Terina llegará después al matrimonio con otro hombre, Aurelio, de quien sí se enamora profundamente. Él la hará sufrir mucho alargando indefinidamente el noviazgo e, irónicamente, después de tan larga y agonizante espera, Terina acaba por desilusionarse de la monótona domesticidad en pareja. Pero lo importante es que ella sí se casa por decisión propia y siendo consciente de que posee “una libertad de albedrío que la vuelve capaz de la más insospechada autonomía” (FD: 658).

Sin embargo, el paso hacia este tipo de emancipación individual lo da antes una sobrina bisnieta de otra de las líneas del linaje, Vicenta Agramonte, al comenzar el siglo XIX. Casada con un primo al que no ama, sin titubear se deja llevar por los encantos de un forastero francés que se le cruza en el camino. En un gesto de un romanticismo anticipado, llega el momento en que decide dejarse dar un balazo por su amante, quien inmediatamente después de que ella cae muerta a sus brazos, se suicida, “cumpliendo un sombrío pacto de amor” (FD: 362), y a la vez, augurando en la novela el nuevo rumbo turbulento (y en muchos sentidos sumamente violento) que tomará la vida en la Isla a partir del siglo que apenas comienza.

Esta historia marca profundamente a otro personaje, Bernabé de la Torre y Boza. Él también, como Vicenta Agramonte, se consume en el fuego de la libertad. Sin embargo, la libertad para este Bernabé es de una índole muy distinta; desde su muy auténtica idiosincrasia, ser libre equivale a disfrutar la vida. Muy pocas veces en las casi ochocientas páginas de *La fuerza del destino* se describe esta otra cara que puede llegar a adoptar la Isla, me refiero a la más deleitable indolencia a la que invitan su exuberante y hermosa natura-

leza. Ningún otro personaje goza de “la ricura del oleaje manso impregnado de ese sol tan picante” (FD: 368) como aprendió a hacerlo desde niño y siguió haciéndolo como adulto Bernabé, quien “a veces llega a pasar dos o tres noches durmiendo en hamacas en algún colgadizo de pescadores, embriagándose de sol y de agua con la sensación de libertad más exultante que conoce, sólo comparable con esa pérdida gozosa de sí que a veces le ha proporcionado el amor” (FD: 376). Totalmente alejado de los temas de política y economía que ocupan al resto de los hombres de su familia, este extravagante personaje que le da un giro radical a la secular y ordenada trayectoria de su estirpe, disfruta de la buena vida en Santiago de Cuba, entre sus escapadas al mar y sus visitas a los cafetales, las tertulias, el teatro y los conciertos. En su particular temperamento tiene mucho mayores resonancias el llamado de la complacencia que el deseo de poseer.

5.4.2 *La ambición*

En cambio, Diego de Zayas, otro personaje de esta saga, sabe muy bien cómo combinar esas dos fuentes de felicidad en un sólo sueño, el que construye alrededor de la Isla de Pinos. Varios de sus antecesores tuvieron antes el mismo anhelo, pero en ninguno de ellos llegó a ser tan ardiente ni tan elaborado:

Lo asedia, como un desafío, la soledad desperdiciada de un pedazo de tierra que flota al sur de la isla madre, como una hija crecida, pero incapaz de desprenderse. Imagina entonces poseerla como a una doncella que no le hubiera abierto a nadie su lecho de virgen. Sueña hacer con la hija lo que la generación de los abuelos hizo con la madre: apropiársela, roturarla, abrirle senderos entre las frondas, tumbarlas para que pasen los ganados, incorporarla al mercadeo de las compras y las ventas, ponerla en el mapa de navegaciones por el Caribe como un puerto de auxilio y buenaventura para las embarcaciones de pendón castellano y un detente para las velas rivales. Tan remoto ya el tiempo de pacificación de Cuba, codicia a la Isla de Pinos como una ínsula a la medida de sus ímpetus, sus ambiciones y sus deseos (FD: 261).

La asociación entre la isla y la mujer no será en la vida de Diego de Zayas sólo metafórica. Al mismo tiempo que desea apropiarse, dominar y volver funcional ese territorio insular al sur de Cuba que le parece tan favorable y a propósito para sus planes idealistas —tanto por su tamaño y posición, como por la distancia y a la vez cercanía que mantiene con la isla madre—, también anhela llevar hasta ahí a su amante, Olaya, una mulata que desde la primera vez que la vio lo mantiene embelesado: “los arrebatos amorosos de la mulata le imprimen a la fantasía de disfrutar de un feudo propio la pecaminosa seducción de lo salvaje y lo prohibido” (FD: 268). Es así como el deseo de posesión de su pequeña isla indómita se mezcla en Diego de Zayas con una fuerte seducción por la transgresión y la fuga: “Olaya y la isla que flota al sur, en espera de su tutela, le depararán el prodigio de hallarse a un tiempo en el punto de partida y en el punto de llegada, sin tener que entregarse a los riesgos de las inclemencias del océano” (FD: 269). No obstante, a falta del consentimiento de la corona española para realizar sus sueños, Diego de Zayas es “Exiliado, antes de haberlo gozado, de su fantaseado paraíso, de su propia Isla de Utopía” (FD: 270-271). Los gobernadores de La Habana y de Santiago consiguen convencer al rey de la imprudencia de crear un señorío feudal en la jurisdicción de Cuba, y la Isla de Pinos se mantiene todavía por mucho tiempo como “un fundo ganadero infestado por cocodrilos voraces” (FD: 331), que en un futuro no muy lejano se verá convertido en un lugar de reclusión forzada. Con este episodio, una vez más Julieta Campos dibuja —a escala— la reiterada sobreimposición del sueño de una isla idílica sobre la realidad no tan afortunada de otra, y viceversa.

El apetito de poder y posesión será compartido por casi todos los hombres del “Primer tiempo” de este linaje, cuyas vidas se dedican casi exclusivamente al ejercicio de cargos, al manejo de hombres y armas, a la administración de hatos, estancias y otras heredades, a la litigación de sus bienes y caudales, y, por supuesto, a ver continuada su influencia y aumentado su patrimonio en cabeza de sus herederos. Sin embargo, no sólo desde el interior de la Isla se codician sus bondades. Principalmente Estados Unidos, apoyado por el movimiento anexionista al que se alude en la novela al hablar de Narciso López (FD: 413), pero también otras naciones extran-

teras se vuelven cada vez más conscientes tanto de su posición estratégica, como de las posibilidades de su explotación. “La Isla es la llave de América y en La Habana está el alma del cuerpo americano. Ninguna otra colonia despierta tanta voracidad” (FD: 329), porque Cuba se convierte en “la manzana más apetecible en el paraíso de las West Indies” (FD: 565). A las amenazas externas se unen las muy perniciosas debilidades internas, entre las que más pesan la esclavitud, las ambiciones personales y la fragmentación de fuerzas. Cuba se convierte pronto, desde la perspectiva de varios de los personajes más lúcidos retratados en el texto, en una isla al garete, vulnerable y doliente a la que es necesario reconquistar para sanar y salvaguardar. Algunos optan por las reformas liberales; otros muchos, en cambio, por el levantamiento armado. De cualquier manera, todos saben que para lograr este objetivo será necesario un enorme esfuerzo, arrojo, voluntad, tenacidad y convicción (ahí aparecen enlazados entre las biografías narradas los nombres, las ideas, las audacias y los sacrificios, por un lado, de Francisco de Arango y Parreño, José Antonio Saco, José María Heredia, Felix Varela, José de la Luz y Caballero... y por otro, Ignacio Agramonte, Joaquín de Agüero, Carlos Manuel de Céspedes, Francisco Vicente Aguilera, Antonio Maceo, Máximo Gómez, Salvador Cisneros Betancourt y García Calixto, entre muchos otros).

Mientras que dentro y fuera de la Isla se gesta y desarrolla el movimiento independentista, la trayectoria de la stirpe retratada toma un giro abrupto e inesperado al comenzar el siglo XIX. Se trata de una vuelta de tuerca en la que sus integrantes se van liberando paulatinamente del lastre del pasado, con todo y su abolengo, para aprender a construir pacientemente con su propio trabajo y esfuerzo “una existencia fundada en el mérito propio, el empeño, la constancia y el respeto por la inteligencia” (FD: 406). Significativamente, conforme se va consolidando esta transformación en la familia retratada, en la novela se alude a la gestación de lo que se convertiría unas décadas más tarde en el áspero proceso de la abolición de la esclavitud en la Isla (1880-1886). Así, Julieta Campos hace confluir estas dos vías de emancipación en una misma idea: “Toda propiedad es sagrada, pero, sobre todo, la que ha de tener el hombre sobre sí mismo y sobre su trabajo” (FD: 459).

5.4.3 *La aspiración*

En el último tercio del siglo XIX (novelada en la parte final del “Segundo tiempo” de *La fuerza del destino*), otros personajes también desearon la Isla y se dedicaron a conocerla, cortejarla y conquistarla, como si fuera una mujer de cualidades absolutas y perfectas, a la que evocaban en su imaginación, su pensamiento, sus discursos y casi todos los actos de sus vidas. Evidentemente, uno de ellos fue José Martí, representado en la novela en gran parte a través de su matrimonio y su paternidad, ambos fallidos desde el punto de vista de las dos figuras abandonadas (mujer e hijo) y de la convención social. Pero, como bien sabe Campos, al fin y al cabo eso poco influyó en la memoria que la Historia construyó de Martí, dado que su familia fue sacrificada en pos de un ideal que se considera mucho más elevado y duradero: el sueño de la libertad nacional.

Julieta Campos enfatiza en su narración la metáfora con la que en tantos de sus escritos Martí compara a la Isla con una mujer. No evita la autora la mención al carácter enamorado de aquel que pronto se convertiría en apóstol, héroe y mártir nacional. Pero se concentra sobre todo en uno de sus amores más profundos: el que sostuvo por algún tiempo con Carmen Zayas Bazán, hija de su amigo Francisco Zayas. Ya desde el periodo de reconocimiento y cortejo entre los futuros esposos, a Martí se le confunden sus dos incipientes amores: los que comienza a cultivar por Cuba y por Carmen. Ella presiente esa pasión de Martí que poco a poco la va enaltecendo hasta convertirla casi en una esencia incorpórea, parecida a su idealizada concepción de la Isla; pero está tan enamorada, tan fascinada, como todos, con sus palabras y su presencia, que ilusamente decide creer que con el tiempo se le irá pasando, sobre todo cuando él aterrice sus pies en la realidad cotidiana de una existencia ordinaria. Nada más lejos de sus planes: Martí “se sabe brillante. No sólo eso sino que se siente abocado a cumplir una misión: asegurar que no se extinga entre los cubanos el espíritu libertario” (FD: 490); tiene claro que ése es su destino y ágilmente encuentra las formas para asumirlo y cumplirlo con creces.

No tarda mucho Carmen en darse cuenta de las prioridades de su marido; tampoco ignora que su esposo sostiene relaciones paralelas con otras

mujeres. Pero lo que más la perturba es su atracción por la muerte, a la que finalmente lo lleva su profundo amor por “la Tierra, la Isla, la Patria, la rival de verdad, la única con la que sabe que no puede competir —lo percibe de repente en un destello de lucidez— con la que no podrá jamás competir porque es el reflejo, magnificado, de la imagen paradigmática que él tiene de sí mismo. Lo ve de negro, de luto por La Amada, por la única que él ha anticipado ya como viuda entristecida, eternamente en duelo por el sacrificio del Amado” (FD: 527). Así, en medio del desamor y el abandono, Carmen aprende a reconocer que ha perdido la partida, mucho antes de perderlo para siempre a él, cuando cae herido de muerte el 19 de mayo de 1895 en las costas de una etapa de la guerra libertaria que apenas comenzaba. Él “escogió la muerte que quería. Hölderlin se fundió con la noche en las islas griegas: Martí, en la isla nuestra, o mejor, en la que él se inventó”, resume uno de los personajes (FD: 560).

Varios meses antes, cuenta la novela, José Martí había coincidido con Carlos de la Torre en Nueva York; fue el primero y último encuentro de estas dos grandes figuras. Para entonces Carlos ya había terminado sus estudios y comenzado su vida profesional con mucho éxito y múltiples reconocimientos, que habían llegado a oídos del libertador. Éste le confiesa: “¡Cuánto le envidio, doctor, sus excursiones. Usted le conoce todos los secretos, ¿verdad?, usted la visita y la corteja como a una novia y, a la vez, tiene con ella intimidades de amante. No puedo negar que ese trato suyo con la Isla me llena de celos” (FD: 545). En efecto, ambos personajes comparten una misma atracción por la Isla. Pero, aunque también Carlos aspira a verla libre, su pasión por ella tiene otra fuente: el saber.

Su padre, Bernabé de la Torre y Fernández, es el primero del linaje en volcarse al ámbito del conocimiento, al verse obligado a elegir un oficio cuando, a causa de su propio padre (Bernabé de la Torre y Boza, mencionado antes), su rama familiar conoce el declive económico. Comienza a estudiar Leyes en La Habana, pero pronto se cambia a la Facultad de Filosofía para luego ejercer como docente, decisión tomada gracias al consejo y la tutela de su futuro suegro Santiago de la Huerta, quien además lo presenta con José de la Luz y Caballero y lo incita a involucrarse con el proyecto del cole-

gio La Empresa del Siglo XIX. Es en la voz de José de la Luz, y de Francisco Jimeno y Felipe Poey (otros dos grandes maestros de su hijo Carlos) como en la novela se introduce el pensamiento de la Ilustración, el entusiasmo por el Progreso y la fe optimista en la Razón y la Ciencia, ideales que no sólo atraerán profundamente a Carlos de la Torre, sino también a su hermano Julio. “Somos un pueblo todavía informe, apenas un país incipiente, una Isla abusada, herida, donde hay que inculcar la razón, la honradez, la inteligencia y cuidar que no se apague la llama que ya hemos prendido: la llama de una conciencia de nación [...]” (FD: 421-422), le dice en uno de sus primeros encuentros José de la Luz y Caballero al padre de Carlos y Julio, haciendo eco del destino que supo suyo José Martí, pero atribuyéndoselo ahora a la noble tarea de la educación.

Reflejando el complejo proceso histórico que implicó la lucha por la liberación de Cuba, a lo largo de la segunda mitad de la novela estos ideales seguirán contrastándose con los de la alternativa de la lucha armada o las manifestaciones y acciones violentas de protesta; lo anterior se concretiza en el texto cuando se deja sentado cómo los efectos de la Guerra de los Diez años diezmaban los progresos de la fundación y el desarrollo de instituciones educativas: “Es difícil persistir en educar cuando en la mitad de la Isla hablan el fuego y el machete y, por otra parte, es imposible no sentirse solidario con los que han elegido el fuego y el machete” (FD: 479). Si bien tanto el padre Bernabé como después los hijos Carlos y Julio comulgan con la causa libertaria, y de forma tangencial llegan a apoyarla o se relacionan con gente que sí puede hacerlo económicamente (como el matrimonio de Luis Estévez y Marta Abreu), su camino personal siempre será el de la vía pacífica de la educación y el conocimiento. En su isla soñada no hay olor a pólvora ni a sangre ni a muertos.

Es frecuente que en la literatura sobre la historia de Cuba sus autores no puedan o no quieran disimular su inclinación hacia alguna de las posturas en conflicto —por ejemplo, Julio Le Riverend, quien escribe que los resultados que obtenían los liberales o autonomistas no eran los apropiados, que sus críticas contra España eran un engaño a las masas y que la paz que defendían era sólo “para que los colonialistas explotadores gozaran de sus privile-

gios y beneficios” (Le Riverend, 1997: 63)—. En *La fuerza del destino*, Julieta Campos, en cambio, a través de la caracterización y los diálogos de sus personajes, tiende a enaltecer a las figuras más importantes del reformismo liberal pero, simultáneamente, también reconoce la necesidad, los valores y los importantes logros de la lucha armada. En otras palabras, la autora tiende a darle voz en su novela a las distintas posturas políticas o ideológicas predominantes en ciertas coyunturas históricas.

Especialmente en la última parte de *La fuerza del destino*, el “Tercer tiempo”, en el que se retrata la vida en la Isla durante la primera mitad del siglo xx, se escucha la baraúnda y “el barullo de la política” (FD: 728) a través de los comentarios de Carlos de la Torre, del diario que lleva su hermano Julio de la Torre y de aquel otro diario en el que anota algunas impresiones su hija Terina. De esta forma, el lector se entera de un sinfín de puntos de vista personales —algunos coincidentes, muchos otros en abierta contradicción— sobre la compleja situación por la que pasó Cuba en su nueva vida como república. Es una república caótica en la que difícilmente se logra el consenso, porque “Todos creen tener algo que decir [...] Todos pretenden tomar la palabra y quienes lo logran, se descalifican entre sí” (FD: 577-578); una república en la que “las decisiones se festinan y el mapa de fuerzas se recompone día con día” (FD: 718). Como resultado, en las últimas poco más de doscientas páginas de *La fuerza del destino* vuelven a presentarse de manera yuxtapuesta (ahora quizá con un ritmo más pausado e interrumpido que en el capítulo inicial del texto) algunos de los factores y fuerzas políticas que fueron conformando la imagen y el futuro de la Isla, calificada en la novela como una “tierra de oradores” (FD: 613) en la que “La gente se reúne a todas horas y en todas partes y se discute incansablemente como si, por obra y gracia del verbo, por algún prodigio, pudiera constituirse un orden dentro del caos” (FD: 576). Es así como Campos reitera el énfasis —tan presente en sus escritos— en el poder de la palabra para construir la realidad.

En la tormenta, el admirado tío abuelo Carlos de la Torre se ve situado justamente en el ojo del huracán. Por una parte es fuertemente atraído por el canto de la sirena de la política y el servicio público; y, por la otra, pretende seguir siendo fiel a su pasión por la educación y por el conocimiento de la

historia natural de la Isla. No por nada su hermano Julio le advierte preocupado: “no es metáfora. La política es un teatrillo —a veces tragedia, a veces farsa, a veces circo— que pretende pasar por «el gran teatro del mundo»” (FD: 623); “No te dejes tentar por los secretos del poder. Importa, mucho más, el secreto de la vida” (FD: 572). Finalmente, Carlos de la Torre acaba por aceptar que si bien de la política depende el destino de Cuba, la mayoría de las veces éste se negocia a partir de intereses individuales y en muy pocas ocasiones a favor del bienestar colectivo. Sin embargo, no por ello dejará de ser optimista, pues se resiste a que su país se vuelva “un cementerio de ilusiones” (FD: 739) o a que se convierta en esa “isla sin destino” de la que le hablaba a su hermano el desencantado poeta Julián del Casal. Él sigue creyendo en una posible reconciliación; en la justicia, el honor, la igualdad social, la libertad y la felicidad; en una república democrática, educada y civilizada, con menos cinismo y menos corrupción; sigue creyendo, aunque con cierto recelo, en el ímpetu de las nuevas generaciones, de esos jóvenes que asumen y hacen propio el legado de la misión de una isla predestinada por la palabra y la ensañación a ser la Isla de Utopía.

5.5 LOS ORÍGENES

La evolución de la genealogía trazada en el libro termina con bastantes pasajes autobiográficos, dado que Julieta Campos aparece como personaje por ser uno de los últimos descendientes de la saga. He afirmado al analizar la primera novela, *Muerte por agua*, que existe una conexión entre ella y esta parte final de *La fuerza del destino*, precisamente en lo que respecta a la coincidencia de ciertos aspectos novelados de la biografía de la autora. En *Muerte por agua* el lector se asoma a la vida íntima de únicamente tres personajes, quienes son los últimos integrantes de una familia. Eloísa es “una viuda que lo es desde hace muchos años, que ha sobrevivido a su marido y a sus hijos (menos a Laura, menos a ella)” (MA: 87); y no hay ninguna mención en el texto que vincule al personaje de Laura con la maternidad, ni tampoco que hable de la existencia de otro pariente alguno. Por lo tanto, pareciera que dicha familia

está en peligro de extinción, no sólo física: todo permite pensar que en un futuro nadie la recordará.

Como Laura en *Muerte por agua*, Terina en *La fuerza del destino* ha sobrevivido a sus hermanos (Carlos y Julito) y ninguno de ellos, ni tampoco su hermana Nena, llega a tener descendientes (FD: 679, 740-741). Terina es la excepción, pues ella sí tiene una hija, una hija única: Julieta Campos, quien, a su vez, en la vida real engendró a Emiliano.⁸ Pero esa parte de la historia ya no se incluye en la genealogía narrada; la extensa e intrincada línea familiar acaba de retratarse en la novela con la descripción del nacimiento de Julieta Campos (FD: 708-709) y más tarde con otra serie de escenas aún más elocuentes, entre las que destaca el momento en que de niña se da cuenta de la condición insular de su mundo, a través de las palabras de su tío abuelo Carlos, las cuales relacionan a un caracol llamado Agronauta con la mitología griega, la aventura, el amor y el viaje entre islas, temas todos que estarán muy presentes en la futura literatura insular de Julieta Campos:

La hija de Terina se deja llevar, embelesada con los caracoles y las mariposas pero, sobre todo, con las palabras que el tío abuelo desgrana con tanta soltura: ¿a lo mejor también las palabras pueden coleccionarse? “Se llama el Agronauta”, continúa, “quizá porque en esa concha parece que porta algo en triunfo: el vellocinio de oro que se robó Jasón, después de vencer al dragón con la ayuda de la astuta, pero perversa, Medea”. Todos los héroes griegos, concluye, iban y venían entre las islas, en los tiempos en que las habitaban todavía los dioses. “Y Cuba es una isla, ¿verdad?”, le responden los niños a coro. En el trayecto a la casa de San Lázaro, ella espera ansiosa cada bocacalle, pidiéndole a la madre que, al bajarse del tranvía, la lleve a ver el mar. “Estamos en una isla”, le informa con aire de suficiencia, “rodeada de mar por todas partes” (FD: 736).

En las siguientes páginas se describirá también la primera noción que tiene del viaje, cuando su madre le habla de lo maravilloso que puede llegar a ser éste —vaticinando que Julieta viajará mucho—, así como de la ciu-

⁸ Justamente, a Terina y a Emiliano está dedicada *La fuerza del destino*.

dad encantada y todavía inexplorada que parece ser La Habana para los que llegan a ella en barco (FD: 737); su primera experiencia relacionada con la muerte, la de su abuela materna (FD: 748-753); y finalmente, cuando antes de salir de la isla, Julieta Campos personaje se despide del tío abuelo Carlos de la Torre,⁹ quien en ese momento pone en sus manos varios ejemplares de la revista *Orígenes* (uno de los cuales contiene “La Cuba secreta” asediada por María Zambrano, texto que Julieta-personaje leerá durante su viaje en avión rumbo a París). En ese mismo encuentro, el tío Carlos le habla, además, sobre el encuentro reciente que tuvo con el director de esa publicación, José Lezama Lima, “un poeta extraño, obsesionado por la insularidad” (FD: 759).

Así, en la última novela, la salida física de la Isla por parte del personaje Julieta Campos queda sellada con la encomienda de difundir y prolongar los esfuerzos por definir, por salvaguardar la identidad cultural cubana, sus posibilidades de expresión, su personalidad social, su particular sensibilidad insular; en otras palabras, “la búsqueda de nuestro paisaje” como la definirá Lezama, quien en medio de esa época de gran pesimismo, se creyó obligado a levantar el mito de la insularidad (véase Simón, 1970: 15 y Lezama Lima, 1977). En cierto sentido, la forma en que, ya no el personaje, sino la escritora Julieta Campos cumplió con esta recomendación al escribir sus tres novelas insulares se aproxima un tanto a lo que pretendían Lezama Lima y el grupo de poetas al que éste pertenecía, quienes —se lee en *La forza del destino*— concebían lo poético como “el encuentro con la otra historia, la verdadera, la profunda, la secreta”, y en vez de dejarse arrastrar por la marcha hacia la desintegración que caracterizaba a la historia de Cuba, defendían que había que “sumergirse en lo más remoto, en [sus] orígenes” (FD: 756).

Resulta ser verídico lo que Julieta Campos escribe sobre sí misma como personaje: una vez afuera, “Imaginará como nunca la había sospechado, desde la lejanía, a la Isla” y con el paso de los años, ella, como todos —dice—, vivirá “empeñada en narrar la Isla” (FD: 757, 759). Viajando hacia sus propios orígenes, buscando en “la reminiscencia de la imagen mítica de la

⁹ En realidad Carlos de la Torre y Huerta muere en 1950, tres años antes de que Julieta Campos viajara a París.

isla americana” (Vitier, 2002: 311), fue como la autora se propuso crear un universo insular propio, autónomo, que representara y a la vez rescatara a la Isla, su isla-madre, la isla de su familia. Al final de *La fuerza del destino* el lector se entera de que Julieta Campos (personaje) significa para la abuela Consuelo un punto de salvación, puesto que con su sola presencia vuelve a inyectarle vida a un mundo de luto e infertilidad (FD: 723, 740); pero, desde una perspectiva más amplia, Julieta Campos (narradora) también le da vida a sus antepasados y su mundo insular, si bien otro tipo de vida y de otra manera.

Es así como se articula un complejo juego entre la repetición y el movimiento, una estructura en espiral que recuerda a la imagen de la hermosa concha fósil de los Ammonites que tanto apasionaron al malacólogo, Carlos de la Torre. Desde que escribe *Muerte por agua*, la autora le da vida (en su ficción) a la isla-madre que le dio origen a ella, una isla a la que regresará en sus narraciones posteriores; en esta primera novela no aparece Julieta Campos reflejada en ningún personaje, pero sí se consolida a partir de este texto como narradora. En cambio, en *La fuerza del destino*, engendra literariamente a quienes le dieron vida a ella en la realidad; a su vez, son ellos los que en la historia contada la engendran como un personaje que más adelante narraría a la Isla.

CONCLUSIONES

1. LITERATURA INSULAR

Las novelas estudiadas de Julieta Campos son literatura insular porque en ellas la isla tiene una importancia radical. En los tres textos la isla no sólo es un tema principal (narrativo y de reflexión), el espacio en el que se desarrolla la historia o las historias, fuente de imágenes poéticas y motivo estético recurrente, sino que también funciona como metáfora estructurante de cada una de las tres novelas. A todo esto se suma otro rasgo fundamental por el que *El miedo de perder a Eurídice* y *La fuerza del destino* son literatura insular: ambos textos hacen una relectura y una revisión críticas de la intertextualidad que se ha ido acumulando en torno a la isla. Por un lado, dicha intertextualidad se aprovecha intensamente a nivel narrativo. Por otro, sobre todo en un plano metaficcional, ésta aparece tematizada, problematizada y denunciada. Al respecto, ninguna de las dos novelas satisface las expectativas del lector, al no ofrecerle al final un sentido o una solución reconfortante; por el contrario, como muchas otras manifestaciones del arte postmoderno, por medio de un doble proceso de legitimación y de subversión, los textos estudiados ponen en evidencia el poder de influencia que tienen las representaciones pasadas de la isla sobre las del presente, pero también los límites y las contradicciones de sus mecanismos.

2. CUBA

La relación del escritor o de su obra con una isla o región insular específica puede llegar a ser determinante, en tanto que cada sociedad insular tiene su propia manera de asumir su insularidad. En el caso de Julieta Campos, Cuba y su contexto histórico, social y cultural no sólo marcan profundamente su biografía, sino también su obra. El lector puede encontrar numerosas formas (más allá de la simple mención o de la configuración de ambientes que evocan esta isla en particular) en las que Cuba resulta ser la isla que está detrás de las otras islas presentes en su narrativa. Esto es más claro en *Muerte por agua* y *La fuerza del destino*, novelas en las que La Habana y Cuba respectivamente son los escenarios principales. Pero en *El Miedo de perder a Euridice*, a pesar de que entre las múltiples y variadas islas que ahí aparecen son únicamente dos las referencias directas a Cuba, a lo largo de la novela la dimensión y el contexto cubanos no dejan de translucirse como principio generador de reflexiones acerca de la isla.

3. EL VIAJE

Mi trabajo propone una lectura del conjunto de la obra de Julieta Campos que adopta la forma de un viaje: respetando el orden cronológico de las novelas estudiadas, parte de Cuba (*Muerte por agua*), para desde esta isla originaria comenzar un azaroso recorrido por una red de representaciones de islas en la cultura occidental (*El miedo de perder a Euridice*) y, finalmente, regresar a Cuba, la misma pero a la vez otra Cuba (*La fuerza del destino*). A la manera de las transformaciones que sufre la percepción del viajero sobre su mundo propio tras el enriquecimiento que supone la experiencia del viaje, la lectura-escritura-reescritura que hace la autora de su isla natal se va transformando en cada novela: inicia en el mundo de la intimidad, lo familiar y la estabilidad; pasa por el desconcierto provocado por la multiplicidad de estímulos implícitos en la exploración azarosa de numerosos horizontes nuevos, diferentes, ajenos; y termina en una revaloración de la isla natal (su origen, su historia, la evolución

de las relaciones genealógicas de la propia línea familiar) a través de una mirada ampliada por la experiencia de la travesía y también de la vida.

4. MEDIOS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA ISLA

En Julieta Campos, la representación de la isla implica ante todo una problemática del lenguaje sobre la cual ella indaga a profundidad: ¿cómo expresar, a través del lenguaje literario, la multiplicidad y complejidad de la realidad? Al estudiar persistentemente en sus ensayos el fenómeno de la representación, Campos sostiene que el arte es una manera, no de reproducir, sino de conocer el mundo a través de un proceso de interiorización por parte del artista. Al crear universos paralelos con su propia vigencia y su propia libertad —argumenta la autora—, el arte vuelve al mundo expresivo y significativo, lo ilumina, le confiere un orden y una estructura, colma sus vacíos y conjura la amenaza constante de su muerte.

Estas conclusiones, desarrolladas en profundidad en sus ensayos, se ven reflejadas en las novelas estudiadas en una de sus características esenciales: el énfasis deliberado que éstas ponen en el propio lenguaje y, en el caso de sus últimas dos novelas, también en la intertextualidad y en la metaficción. Fundándose en estos recursos, Campos invita al lector a poner cuidadosa atención en el proceso de escritura o representación en sí mismo, es decir, en el proceso por medio del cual los textos van construyendo un universo insular que no intenta describir una realidad (la isla de Cuba, por ejemplo) anterior al lenguaje e independiente de éste, sino que se crea exclusivamente *a partir y a través del lenguaje*, un lenguaje que sólo puede ser limitado y condicionado cultural e ideológicamente, según diferentes formas de percepción, utilización y apropiación del espacio, así como distintas relaciones de poder. Sus novelas son, por lo tanto, una puesta en evidencia del constructivismo —fundado en el lenguaje y bajo la influencia de un contexto cultural determinado— de cualquier interpretación que se haga o se haya hecho de la isla y la insularidad. La narrativa de Campos subraya, por lo tanto, que ninguna concepción de la isla puede llegar a ser absoluta ni neutra. Por todo

lo anterior, la isla o la red de islas que conforman estas tres novelas son relevantes en su calidad de objeto representado, pero igual o mayor importancia cobran en ellos los medios mismos de su representación.

5. REPRESENTACIONES DE LA ISLA

En *Muerte por agua*, *El miedo de perder a Euridice* y *La fuerza del destino*, la representación de la isla adquiere un valor cuyos matices pueden variar de una novela a otra, pero que en términos generales mantiene siempre una pauta común. Éste concuerda con la interpretación que Julieta Campos hace del espacio insular en sus ensayos y se puede sintetizar en dos puntos principales. Por una parte, la isla es equiparable al sentido, al orden, a la estructura, a la cohesión y a la integración que, en opinión de la propia autora, el arte le confiere a la realidad; en otras palabras, la isla funciona como metáfora de la escritura o de la representación, entendidas éstas en sus propios términos. Por las mismas razones, el espacio insular, además de ser equiparable al texto, resulta equiparable también a la ciudad; las tres nociones —isla, texto y ciudad— tienen en común el ser espacios con un ordenamiento y un sentido particular que puede llegar a ser descifrado, leído, interpretado, transitado, lo que los hace distinguirse del resto de la realidad indeterminada.

Por otra parte, la isla es un lugar de movimiento. Para Campos, la isla implica el viaje (así se trate sólo del deseo del viaje), el traslado necesario para llegar a ella o salir de ella. Así, si en el pensamiento y la narrativa de la autora la isla es metáfora de la escritura, metáforas del viaje son, por lo tanto, la lectura y la escritura o re-escritura; en la obra/ isla literaria, afirma Campos, siempre quedará marcada la huella del trayecto, del movimiento. En este sentido, a pesar de su relativa estabilidad, la obra/ isla no se entiende entonces como un todo cerrado y autónomo, sino como un elemento relacional y dinámico. A ello se suma el hecho de que la isla supone igualmente movimiento desde el punto de vista de la intertextualidad que la ha acompañado desde la antigüedad, pues ésta conlleva una problemática del diálogo, de la multiplicidad, de la heterogeneidad y de la exterioridad.

6. LA DIMENSIÓN VITAL DE LA INSULARIDAD

En las narraciones estudiadas, la condición de insularidad se concibe, más que como resultado de ciertas características geográficas, como un estado vital: la insularidad cobra importancia especialmente cuando ella incide en la vida de los personajes y en cualquiera que sea su forma de vivir esa insularidad. Desde esta perspectiva, se pueden identificar otras islas al interior de una isla. Dado que la vida está siempre en continuo cambio, la insularidad como resultado de una experiencia vital tampoco puede ser permanente o estable.

7. LA ISLA COMO UTOPIA

Una de las lecturas de la isla más persistentes en la cultura occidental ha sido aquella que la concibe como un lugar de utopía. Reiteradamente, el ser humano ha proyectado sobre el espacio insular sus sueños tanto de separación (o evasión), como de recreación (o reconstrucción). Esta asociación isla-utopía tuvo importantes repercusiones en el proceso de descubrimiento (o mejor dicho, de invención) de América. Más específicamente, tuvo amplia resonancia en las representaciones y descripciones de la isla de Cuba realizadas a lo largo de los siglos; y ellas, a su vez, han influido abiertamente en la construcción de una identidad nacional cubana. Sin duda con el mismo influjo, por un lado, de la tradición occidental, y por otro, de la cultura cubana, esta idea es asimismo predominante en el pensamiento y la narrativa de Campos: también para la autora la isla es un espacio de utopía.

8. EL DESEO Y EL AMOR

Desde una perspectiva más íntima, la idea de la isla perfecta se relaciona también con un profundo anhelo por recuperar (nostalgia del paraíso) o alcanzar (sueño de un espacio idealizado) una experiencia de reconciliación, de

plenitud o de armonía, que en la narrativa estudiada toma muchas veces la forma de la relación amorosa: explícitamente, entre los individuos que conforman la pareja, e implícitamente, entre el escritor y la palabra. Detrás de esta dimensión netamente vital de la insularidad, se encuentra el deseo como principio generador que motiva el encuentro y la creación.

9. EL DESENCANTO

Al igual que en las representaciones de la isla de Cuba hechas a través del tiempo, en la narrativa de Julieta Campos la idea de la isla como utopía suele ir acompañada por su contraparte: el desencanto. Desde el punto de vista de la utopía insular como amor, como deseo de unión, como posibilidad de armonía de los contrarios, sus novelas subrayan constantemente el carácter efímero de su consumación: es la presencia de Eurídice desvaneciéndose una vez que Orfeo se voltea para verla y comprobar que siguen juntos. No obstante, precisamente el miedo a la transitoriedad del amor intensifica todavía más los *aislados espacios* en que se experimenta la unión.

En lo que respecta a la utopía como forma ideal de vida social, la metáfora (esta vez de *La fuerza del destino*) que muestra a la isla en el vaivén del oleaje, como meciéndose entre dos abismos, remite asimismo a la oscilación entre la utopía y el naufragio que ha caracterizado la historia de la isla de Cuba. Las novelas estudiadas hacen patente la inestabilidad del “destino utópico” de la isla de Cuba; un destino, por lo demás, que no es más que otra construcción del lenguaje. Al mismo tiempo, critican la situación política que se vive en este país: al recordar, con numerosos ejemplos, que una misma realidad se puede interpretar positiva o negativamente por las distintas voces que la describen o que narran su propia versión de los hechos, los textos estudiados denuncian el falso sustento de la imposición de un discurso (léase el del régimen actual) como el único verdadero. Las novelas sostienen, por lo tanto, que no hay sólo una visión válida de la isla, y que la condición de insularidad no siempre es (ni debería convertirse a través del control político en) equivalente de una condición de igualdad o de uniformidad.

10. REPETICIÓN Y MOVIMIENTO

Los diferentes géneros literarios con los que se pueden asociar las novelas insulares de Julieta Campos —álbum de familia, diario de viaje, islario, genealogía, novela histórica— implican tanto el movimiento hermenéutico a través del tiempo y del espacio, como la repetición de sujetos, hechos, acciones y reacciones, ideas e imágenes a través de la historia narrada. Evidentemente, *Muerte por agua* enfatiza más el aspecto de la repetición, *El miedo de perder a Eurídice* el del movimiento y *La fuerza del destino* oscila entre los dos. No obstante, a lo largo de las tres novelas las nociones de utopía y desencanto relacionadas con la isla, sin dejar de ser las mismas, van adoptando múltiples y polifacéticas caras, en las que mucho influyen los juegos intertextuales y las construcciones culturales. En las novelas insulares de Julieta Campos se puede percibir, por lo tanto, una constante tensión entre la reconstrucción y la separación, entre la representación y el viaje.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA:

- Campos, Julieta (1965a) *La imagen en el espejo*, UNAM, México.
- (1965b) *Muerte por agua*, FCE, México [citado en esta investigación como MA].
- (1968a) *Celina o los gatos*, Siglo XXI Editores, México.
- (1968b) “Diálogo con Lévi-Strauss” [reseña de *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas de George Charbonnier con Claude Lévi-Strauss* (1961), trad. Francisco González Aramburu, Siglo XXI Editores, México, 1968], *La Cultura en México*, 17 de septiembre, núm. 344, p. xii.
- (1971) *Oficio de leer*, FCE, México.
- (1973) *Función de la novela*, Joaquín Mortiz, México.
- (1974) *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, Joaquín Mortiz, México.
- (1976) “Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?”, *Texto Crítico*, mayo-agosto, núm. 4, pp. 7-9.
- (1977) “El miedo de perder a Eurídice”, *Vuelta*, noviembre, núm. 12, pp. 25-28.
- (1978a) “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, *Vuelta*, núm. 24, pp. 13-17.
- (1978b) “El miedo de perder a Eurídice”, *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, 12 de agosto, núm. 39, pp. 8-9.
- (1979a) “El miedo de perder a Eurídice”, *Libreta Universitaria*, 9 de febrero, pp. 27-32.

- (1979b) *El miedo de perder a Eurídice*, Joaquín Mortiz, México [citado en esta investigación como ME].
- (1982) *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nabuas*, FCE, México.
- (1985) “Mi vocación literaria”, *Revista Iberoamericana*, vol. 51, julio-diciembre, núms. 132-133, pp. 467-470.
- (1987) *El miedo de perder a Eurídice*, 2ª ed., Joaquín Mortiz, México.
- (1988a) *Un heroísmo secreto*, Vuelta, México.
- (1988b) *Jardín de invierno*, Ediciones del equilibrista, México.
- (1988c) *Bajo el signo de Ix Bolon*, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa.
- (1988d) *El lujo del sol*, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa.
- (1991) “España a destiempo: fragmentos de un diario”, *Vuelta*, diciembre, núm. 181, pp. 37-40.
- (1993) *She has Reddish Hair and Her Name is Sabina*, trad. Leland Chambers, University of Georgia Press, Georgia.
- (1994) *The Fear of Losing Eurydice*, trad. Leland Chambers, Dalkey Archive Press, Normal, Illinois.
- (1995a) *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación*, Aguilar Nuevo Siglo, México.
- (1995b) *Celina or the Cats*, trad. Leland Chambers y Kathleen Ross, Latin American Literary Review Press, Pittsburgh.
- (1996) *Tabasco: un jaguar despertado. Alternativas para la pobreza*, Aguilar, México.
- (1997) *Reunión de familia*, FCE, México.
- (2001) “Una casa de palabras”, en Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres mexicanas del siglo xx: la otra revolución*, Edicol, México, t. 1, pp. 139-146.
- (2003a) *La fuerza del destino*, Alfaguara, México [citado en esta investigación como FD].

- (2003b) “Los escritores y la crítica”, *Los universitarios. Nueva época*, junio, núm. 33, pp. 47-52.
- (2004) “Esa maraña intrincada”, en Denise Dresser (coord.), *Gritos y susurros: experiencias intempestivas de 38 mujeres*, Random House Mondadori/ Hoja Casa Editorial, México, pp. 109-116.
- (2005-2006) *Obras reunidas. Razones y pasiones. Ensayos escogidos*, 2 tomos, comp. y estudio preliminar Fabienne Bradu, FCE, México.
- (2008) *Cuadernos de viaje*, Alfaguara, México.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

- Agustín, José (1966) “Entrevista grabada con Julieta Campos”, *Diorama de la Cultura*, 27 de marzo, p. 1.
- Alatríste, Sealtiel (2008) “Julieta Campos: Los años y el mar”, en Enrique González Pedrero (coord.), *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*, FCE, México, pp. 15-21.
- Álvarez, Enid (1990) “*Muerte por agua* de Julieta Campos”, en Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Literaturas en contacto II*, El Colegio de México/ El Colegio de la Frontera Norte, México/ Tijuana, pp. 69-74.
- Araújo, Nara (2004) “La isla y el laberinto en *El miedo de perder a Eurídice*”, en Nora Pasternac (ed.), *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, ed. Indigo, París, pp. 89-96.
- Aubry, Kenia (2004) “Entre dos aguas: metáfora de la desintegración dialéctica del mundo. Una lectura posible de *Muerte por agua*”, *La palabra y el hombre*, julio-septiembre, núm. 131, pp. 157-175.
- Avilés Fabila, René (1975) *El escritor y sus problemas*, FCE, México.
- Barreto, Reina (2002) *Blurred Boundaries: Theory and Practice in Julieta Campos' Writing*, tesis de doctorado, Florida State University.
- (2004-2005) “Utopia Deferred. The Search for Paradise in Julieta Campos's *El miedo de perder a Eurídice*”, *Caribe. Revista de cultura y literatura*, vol. 7, núm. 2, pp. 39-53.

- Beard, Laura (2000) "Navigating the Metafictional Text: Julieta Campos' *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*", *Hispanófila*, mayo, núm. 129, pp. 45-58.
- Bradú, Fabienne (1987) "Julieta Campos: la cartografía del deseo y de la muerte", *Vuelta*, julio, núm. 128, pp. 42-46.
- (2004) "Prosa sin prisa. *La fuerza del destino* de Julieta Campos", *Revista de la Universidad de México*, núm. 2, pp. 100-102.
- (2005) "Estudio preliminar. Una escritora singular", en Fabienne Bradú (comp.), *Obras reunidas I. Razones y pasiones. Ensayos escogidos 1*, FCE, México, pp. 9-23.
- Bruce Novoa, Juan (1985) "La Sabina de Julieta Campos en el laberinto de la intertextualidad", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, 2ª ed., Huracán, República Dominicana, pp. 83-109.
- Castro, Norma (1966) "Apuntes sobre *Muerte por agua* y entrevistas con JC", *El gallo ilustrado*, núm. 193, 6 de marzo, p. 3.
- Escalañuela, D. M. (1966) "Charla con Julieta Campos autora de *Muerte por agua*", *El Heraldo Cultural*, 27 de febrero, núm. 16, p. 7.
- Fallon, Ann Marie (2006) "Julieta Campos and the Repeating Island", *Review of Contemporary Fiction*, verano, núm. 2, pp. 36-65.
- Francescato, Martha (1981) "Un desafío a la crítica literaria: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* de Julieta Campos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 13, pp. 121-125.
- García Díaz, Teresa (1998) "*El miedo de perder a Eurídice* o la simplicidad del discurso", en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, Universidad Veracruzana, Xalapa, pp. 397-402.
- García Flores, Margarita (1979) "Julieta Campos", en *Cartas marcadas*, UNAM, México, pp. 245-254.
- Garfield, Evelyn Picón (1985) "Julieta Campos", en *Women's Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors*, Wayne State University Press, Detroit, pp. 73-96.
- Gasca, Omar (1982) "Entrevista a Julieta Campos", *Sábado*, 10 de julio, núm. 224, p. 5.

- Glantz, Margo (1966) “Julieta Campos: memoria de museo que colecciona y entierra, que expone en vitrina y paraliza”, en *La Cultura en México*, 6 de abril, núm. 216, p. 15.
- González, Olympia (1974-1994) “Un orden en el caos: visión crítico-narrativa de Julieta Campos”, *Letras Femeninas*, número extraordinario conmemorativo, pp. 107-114.
- González Pedrero, Enrique (coord.) (2008) *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*, FCE, México.
- Guijarro Crouch, Mercedes (1994) *La representación del deseo en la narrativa de Julieta Campos: entre el discurso femenino y la estética neo-barroca*, tesis de doctorado, University of North Carolina.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena (2002) “De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos”, *Iztapalapa*, enero-junio, núm. 52, pp. 142-148.
- (2004) “Salir del caos y del infierno. Julieta Campos y Salvador Elizondo, ensayistas”, en Maricruz Castro; Laura Cázares y Gloria Prado (eds.), *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, UAM/ Aldus, México, pp. 221-235.
- (ed.) (2010a) *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, UAM/ ITESM, México.
- (2010b) “Genealogía e historia en *La fuerza del destino de Julieta Campos*”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco (ed.), *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, UAM/ ITESM, México, pp. 103-113.
- (2010c) “Entrevista. Escribir es revivir el pasado” [1978], en Luzelena Gutiérrez de Velasco (ed.), *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, UAM/ ITESM, México, pp. 187-198.
- López González, Aralia (2010) “Escritura y encarnación de espectros. *Muerte por agua* de Julieta Campos”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco (ed.), *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, UAM/ ITESM, México, pp. 47-58.
- Martínez, Martha (1985) “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano”, *Revista Iberoamericana*, vol. 51, julio-diciembre, núms. 132-133, pp. 793-797.

- Millán, Josefina (1975) “La literatura: esa memoria donde convergen todas las memorias”, *Diorama de la Cultura*, 2 de febrero, pp. 6-7.
- Miller, Beth (1974) “Julieta Campos: la escritura es un modo de organizar la vida”, *Los Universitarios*, 15 de octubre, núm. 34, pp. 6-8.
- Pacheco, José Emilio (1966) “Novela versus lenguaje poético [reseña de *Muerte por agua*]”, *Revista de la Universidad de México*, junio, núm. 10, p. 35.
- Pasternac, Nora (2010) “Julieta Campos: *Muerte por agua* y su imagen en el espejo”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco (ed.), *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, UAM/ITESM, México, pp. 33-46.
- Polidori, Ambra (1987) “Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación” [1979], en *Julieta Campos*, selec. y entrevista preliminar Ambra Polidori, UNAM, México (*Material de Lectura*, 51), pp. 3-12.
- Reyes-Nevarés, Beatriz (1966) “Julieta Campos: *Muerte por agua* era para mí un libro necesario”, *La Cultura en México*, 23 de marzo, núm. 214, p. 15.
- Rojas, Rafael (2004) “Utopía y desencanto”, *Letras Libres*, marzo, núm. 63, pp. 70-72.
- Sánchez Rolón, Elba Margarita (2007) *Escribir la isla: una espacialidad límite. La experiencia literaria desde el enfoque de Michel Foucault y su configuración en dos novelas de Julieta Campos*, tesis de doctorado, UAM.
- Sedeño, Livia (1975) “La escritura como cumplimiento de una necesidad”, *El Gallo Ilustrado*, 13 de abril, núm. 668, p. 8.
- Tompkins, Cynthia (1996) “Intertextuality as Différance in Julieta Campos’ *El miedo de perder a Eurídice*: A Symptomatic Case of Latin American Postmodernism”, en Claudia Ferman (ed. e introd.), *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives*, Garland, Nueva York, pp. 153-180.
- (2003) “Intertextualidad y différance en *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos, y *Cuando digo Magdalena*, de Alicia Steimberg”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco (coord.), *Género y cultura en América Latina: arte, historia y estudios de género*, Colmex/UNESCO, México, pp. 189-202.

- (2006) “Julieta Campos”, en Cynthia Tompkins, *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation*, University Press of Florida, Florida, pp. 17-35.
- Torres Fierro, Danubio (2006a) “Entrevista: un transcurso transterritorial”, en Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*, Instituto Nacional de las Mujeres/ Colmex, México, pp. 231-242.
- (2006b) “*La fuerza del destino: El viaje a la semilla*”, en Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*, Instituto Nacional de las Mujeres/ Colmex, México, pp. 245-248.
- Verani, Hugo (1976) “Julieta Campos y la novela del lenguaje”, *Texto Crítico*, septiembre-diciembre, núm. 5, pp. 132-149.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Abrams, Meyer Howard (1962) *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario* [1953], trad. Gregorio Aráoz, Nova, Buenos Aires.
- Abramson, Pierre-Luc (1999) *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, FCE, México.
- Aínsa, Fernando (2006) *Del topos al logos, Propuestas de geopoética*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt am Main.
- Alemaný Bay, Carmen; Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.) (2001) *La isla posible. III Congreso de la asociación española de estudios literarios hispanoamericanos*, Universidad de Alicante, España.
- Álvarez Conesa, Sigifredo (1990-1991) “Apuntes sobre la novela histórica en Cuba”, *Revista de Literatura Cubana*, núms. 15-16, pp. 109-134.
- Anderson, Atholl (2004) “Islands of Ambivalence”, en Scott M. Fitzpatrick (ed.), *Voyages of Discovery. The Archaeology of Islands*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, pp. 251-273.

- Angenot, Marc (1997) “La «intertextualidad»: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, en Desiderio Navarro, *Intertextualité*, ed. cit., pp. 36-52 [publicación original: “L’ «intertextualité»: enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel”, *Revue des Sciences Humaines*, enero-marzo de 1983, núm. 189, pp. 121-135].
- Anglería, Pedro Mártir de (1964) *Libro de las décadas del nuevo mundo*, trad. del latín Agustín Millares Carlo, José Porrúa e Hijos, México.
- Arrom, José Juan (1985) “Cuba: trayectoria de su imagen poética” [1975], en José Juan Arrom, *En el fiel de América. Estudios de literatura hispano-americana*, Bulzoni Editore, Roma, pp. 133-204.
- Asensi Pérez, Manuel (1990) “Crítica límite/ límite de la crítica”, texto introductorio en Manuel Asensi (selec. y bibliografía), *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco libros, Madrid, pp. 9-78.
- (2006) *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Bachelard, Gaston (1975) *La poética del espacio* [1957], 2ª ed. en español, trad. Ernestina de Champourcin, FCE, México.
- Bachmann-Medick, Doris (2006) *Cultural Turns. Neuorientierungen in der Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg.
- Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriúkorva y Vicente Cazarra, Taurus, Madrid.
- Ballesteros, Antonio (1954) *La marina cantabra y Juan de la Cosa*, Diputación Provincial, Santander, España.
- Barthes, Roland (2000) *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, 17ª ed., trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI Editores, México.
- Battista Ramusio, Giovanni (1970) *Navigazioni et viaggi* [Venecia, 1563-1606], Theatrum Orbis Terrarum, Amsterdam.
- Bauzá, Hugo Francisco (1993) *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- (1997) “El pensamiento utópico en el imaginario clásico (Campos Elisios, Isla de los Bienaventurados y Arcadia)”, en Francisco Diez de

- Velasco; Marcos Martínez y Antonio Tejera (eds.), *Realidad y mito*, Ediciones clásicas, Madrid, pp. 45-60.
- Bédier, Joseph (2011) *La historia de Tristán e Isolda*, trad. Lluís Maria Todó, Acanalado, Barcelona.
- Benedeit y Jehan de Mandeville (2002) *Libros de maravillas*, ed. Marie-José Lemarchand, Siruela, Madrid.
- Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite*, ed. definitiva, Casiopea, Barcelona.
- Bérout y Thomas (2010) *Tristán e Isolda*, 2ª ed., trad. y pról. Luis Zapata, Conaculta, México.
- Bloch, Michel (1967) *La "nueva novela"* [1963], trad. G. Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid.
- Böhme, Harmut (2005) "Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie", en Harmut Böhme (ed.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, pp. ix-xxiii.
- Bordone, Benedetto (1528) *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo*, Venecia.
- Braun, Georg (1572-1617) *Civitates orbis terrarum*, Colonia, Alemania.
- Broich, Ulrich (2004) "Formas de marcación de la intertextualidad", en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualität 1*, ed. cit., pp. 85-105 [publicación original: "Formen der Markierung von Intertextualität", en Ulrich Broich y Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985, pp. 31-47].
- Brunner, Horst (1967) *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Boundelmonti, Cristoforo (2005) *Liber insularum (ULBD Ms. G13) [1420]*, ed. facsimilar, Reichert Verlag, Wiesbaden, Alemania.
- Busquets, Loreto (1988) *Rivas y Verdi: Del Don Álvaro a la Forza del destino*, Bolzoni, Roma.
- Butor, Michel (1967) "La novela como búsqueda" [1955], en *Sobre literatura I. Estudios y conferencias*, 2ª ed., trad. Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, pp. 7-13.

- Certeau, Michel de (1996) “Prácticas del espacio” [1980], en Luce Giard (ed.) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, pp. 101-189.
- Cervantes, Miguel de (1991) “Los trabajos de Persiles y Segismunda”, en *Obras Completas II*, ed. Angel Valbuena Prat, Aguilar, México.
- Colón, Cristóbal (1982) *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, ed. Consuelo Varela, Alianza, Madrid.
- Cortés, Hernán (1942) *Cartas de relación de la conquista de Méjico*, 5ª ed., Espasa-Calpe, Madrid.
- Cro, Stelio (1977) “Las fuentes clásicas de la utopía moderna: el *Buen salvaje* y las *Islas Felices* en la historiografía india”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 6, pp. 39-51.
- Dällenbach, Lucien (1991) *El relato especular* [1977], trad. Ramón Buena-ventura, Visor, Madrid.
- (1997) “Intertexto y autotexto”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité*, ed. cit., pp. 87-103 [publicación original: “Inter-texte et autotexte”, *Poétique*, 1976, núm. 27, pp. 282-296].
- Defoe, Daniel (1910) *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, Oxford University Press, Londres.
- Deleuze, Gilles (2005) “Causas y razones de las islas desiertas”, en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, ed. David Lapoujade, trad. José Luis Pardo, Pretextos, Valencia, pp. 15-20.
- Díaz del Castillo, Bernal (1983) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Carmelo Sáenz de Santa María, Patria, México.
- Diodoro de Sicilia (1933-1984) *Library of History*, trad. al inglés C. H. Oldfather, 10 vols., Harvard University Press/ William Heinemann Ltd, Cambridge, Massachusetts/ Harvard University Press.
- Dünne, Jörg y Stephan Günzel (eds.) (2006) *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Edmond, Rod y Vanessa Smith (eds.) (2003) *Islands in History and Representation*, Routledge, Londres.
- Eliade, Mircea (1957) *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, París.

- (2001) *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, Emecé, Buenos Aires.
- Eliot, T. S. (1988) *La tierra yerma (The Waste Land)* [1922], ed. bilingüe, trad. y notas de Alberto Girri, Fraterna, Buenos Aires.
- Estrabón (1992) *Geografía*, Gredos, Madrid.
- Ette, Ottmar (1985) “Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg, vol. 9, pp. 497-522.
- (2001) *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, UNAM, México.
- (2004) “De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal del Caribe”, trad. Álvaro Eljach, *Iberoamericana*, núm. 16, pp. 129-143.
- (2006) “Cuba: la isla de las islas”, trad. Elvira Gómez Hernández, en *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana*, Vervuert/ Iberoamericana, Frankfurt am Main/ Madrid, 2006, pp. 43-57.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo (1959) *Historia general y natural de las Indias*, ed. Juan Pérez de Tudela Bueso, Atlas, Madrid.
- Fitzpatrick, Scott M. (ed.) (2004) *Voyages of Discovery. The Archaeology of Islands*, Praeger, Westport, Connecticut/ Londres.
- Foucault, Michel (1968) *Las palabras y las cosas* [1966], trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, México.
- (1999) “Espacios otros” [1967], en *Obras esenciales, vol. 3: Estética, ética y hermenéutica*, ed. y trad. Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona, pp. 431-441.
- Fougère, Éric (1995) *Les voyages et l'ancrage: Représentations de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, L'Harmattan, París.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* [1982], trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid.
- (2001) *Umbrales* [1987], trad. Susana Lage, Siglo XXI Editores, México.

- Gerstenberg, Annette (2004) *Tomaso Porcacchis L'Isolle pui famose del mondo. Zur Text- und Wortgeschichte der Geographie im Cinquecento (mit Teiledition)*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Gillis, John R. (2003) "Taking history offshore. Atlantic islands in European minds 1400-1800", en Rod Edmond y Vanessa Smith (eds.), *Islands in History and Representation*, Routledge, Londres, pp. 19-32.
- (2004) *Islands of the Mind. How the Human Imagination Created the Atlantic World*, Palgrave Macmillan, Nueva York.
- Golding, William (1972) *El señor de las moscas*, Alianza, Madrid.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1945) *Antología (poesías y cartas amorosas)*, ed. Ramón Gómez de la Serna, Espasa Calpe, Buenos Aires.
- González García, Juan Luis (2002) "La imagen urbana de Tenochtitlán y la «Idealstadt» de Alberto Durero", en *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español (XIII Congreso Nacional de Historia del Arte)*, Universidad de Granada, Granada, pp. 745-758.
- Gross, David (1981-1982) "Space, Time and Modern Culture", *Telos*, invierno, núm. 50, pp. 59-78.
- Guerra y Sánchez, Ramiro (1957) *Historia elemental de Cuba*, 10ª ed., Cultural, La Habana.
- Guillén, Nicolás (1972) *Obra poética 1920-1958*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- Heredia, José María (1965) *Poesías*, Consejo Nacional de la Cultura, La Habana.
- Hernández González, Fremiot (1997) "La leyenda de San Borondon", en Francisco Díez de Velasco, Marcos Martínez y Antonio Tejera (eds.), *Realidad y mito*, Ediciones Clásicas, La Habana, pp. 117-137.
- Hesíodo (1986) *Los trabajos y los días*, introd., versión rítmica y notas Paola Vianello de Córdova, UNAM, México.
- Historia de la nación cubana* (1952) publicada bajo la dirección Ramiro Guerra y Sánchez, José M. Pérez Cabrera, J. J. Remos y E. S. Santovenia, 10 tomos, Editorial de la Nación Cubana, La Habana.
- Homero (2001) *Odisea*, ed. y trad. José Luis Calvo, 22ª ed., Cátedra, Madrid.

- Hutcheon, Linda (1993) “La política de la parodia postmoderna”, trad. Desiderio Navarro, *Cráter*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio, pp. 187-203 [publicación original: “The politics of Postmodern Parody”, en Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlín/ Nueva York, 1991, pp. 225-236].
- Iser, Wolfgang (1964) “Möglichkeit und Illusion im historischen Roman”, en Hans Robert Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Eidus, Munich, pp. 135-156.
- Isidoro de Sevilla (1983) *Etimologías*, ed. bilingüe, texto latino, trad. al español, notas e índices José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, La Editorial Católica, Madrid.
- Jakobson, Roman (1973) “¿Qu'est-ce que la poésie?” (1933-1934), trad. del checo M. Derrida, en *Questions de Poétique*, 10ª ed. revisada y corregida por el autor, Éditions du Seuil, París, pp. 113-126.
- James, Louis (1993) “From Robinson to Robina, and beyond: Robinson Crusoe as utopian concept”, en Krishan Kumar y Stephen Bann (eds.) *Utopías and the Millennium*, Reaktion Books, Londres.
- Jauss, Hans Robert (1964) “Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal”, en Hans Robert Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Eidus, Munich, pp. 157-178.
- Jenny, Laurent (1997) “La estrategia de la forma”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité*, ed. cit., pp. 104-133 [publicación original: “La stratégie de la forme”, *Poétique*, 1976, núm. 27, pp. 257-281].
- Johnson Westropp, Thomas (1912) “Brasil and the legendary Islands of the North Atlantic: Their History and Fable. A Contribution to the «Atlantis» Problem”, *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 30, núm. 8, pp. 223-265.
- Kristeva, Julia (1997) “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité*, ed. cit., pp.1-24 [publicación original: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, abril de 1967, núm. 239, pp. 438-465].
- Lachmann, Renate (2004) “Niveles del concepto de intertextualidad”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualität 1*, ed. cit., pp. 15-24

- [publicación original: “Ebenen des Intertextualitätsbegriffs”, en Karlheinz Stierle y Rainer Warning (eds.), *Das Gespräch*, Wilhelm Fink, Munich, 1984, pp. 133-138].
- Las aventuras de Simbad el marino* (2002) trad. del árabe al francés René Khawam y del francés Manuel Serrat Crespo, Sirpus, Barcelona.
- Le Riverend, Julio (1997) *Breve historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Le voyage de Saint Brendan, Abbé, à la recherche de la Terre Promise* (1984) trad. del latín al francés Isabelle Brizard, Biennale des Abbayes Bretonnes, Nantes.
- Lefebvre, Henri (2000) *La Production de l'espace* [1974], 4ª ed., Anthropos, París.
- Lejeune, Philippe (1975) *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París.
- Lestringant, Frank (2002) *Les livres des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Librairie Droz, Ginebra.
- Lévêque, Charles (1872) *Les harmonies providentielles*, Librairie Hachette, París.
- Lezama Lima, José (1977) “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Obras completas, Tomo II: Ensayos/ cuentos*, Aguilar, México, 1977, pp. 44-64.
- (1981) *Imagen y posibilidad*, selec., pról. y notas Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas, La Habana.
- Loynaz, Dulce María (1993) *Poesía completa*, Letras Cubanas, La Habana.
- Luciano de Samósata (1983), *Dialogos. Historia Verdadera*, Porrúa, México.
- Magris, Claudio (2001) *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, trad. José Ángel González Sainz, Anagrama, Barcelona.
- Mai, Hans-Peter (1991) “Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext”, en Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlín/ Nueva York, pp. 30-59.
- Marimoutou, Jean-Claude y Jean-Michel Racault (comps.) (1995) *L'Insularité. Thématique et Représentations*, L'Harmattan, París.
- Martí, José (1964) *Obras completas*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana.

- Martínez Estrada, Ezequiel (1963) “El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba”, *Cuadernos Americanos*, vol. 127, núm. 2, marzo-abril, pp. 89-122.
- Martínez Hernández, Marcos (1994) “Las islas poéticas en la literatura greco-latina antigua y medieval”, en Rosa M. Aguilar; Mercedes López Salvá e Ignacio Rodríguez Alfageme (eds.), *Charis Didaskalias. Homenaje a Luis Gil*, Universidad Complutense, Madrid, pp. 433-499.
- (1997) “Islas míticas”, en Francisco Diez de Velasco; Marcos Martínez y Antonio Tejera (eds.), *Realidad y mito*, Ediciones clásicas, Madrid, pp. 19-43.
- (1999) “Las Islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica”, *Cuadernos de Filología Clásica*, núm. 9, pp. 245-279.
- Mayberry Senter, Enid Paul (1977) “Les cartes allégoriques romanesques du xvii^e siècle”, *Gazette des Beux-Artes*, 89, núm. 1299, pp. 133-144.
- Menton, Seymour (1993) *La nueva novela histórica en América Latina: 1979-1992*, FCE, México.
- Metscher, Tomas y Hans Heinz Holz (2002) “Wiederspiegelung/ Spiegel/ Abbild”, en *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/ Weimar, t. 6, pp. 617-669.
- Mitchell, W. J. T. (1990) “Representation”, en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, The University of Chicago Press, Chicago/ Londres, pp. 11-22.
- Mondolfo, Rodolfo (1966) *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, pról. Risieri Frondizi, trad. Oberdan Caletti, Siglo XXI Editores, México.
- Moro, Tomás (1996) *Utopía* (1516), 3^a ed., trad. Emilio García Estebanez, Tecnos, Madrid.
- Moser, Christian (2005) “Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturalisation”, en Harmut Böhme (ed.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, pp. 408-432.

- Müller, Wolfgang (1991) "Interfiguralidad. A Study on the Interdependence of Literary Figures", en Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlín/ Nueva York, pp. 101-120.
- Mumford, Lewis (1922) *The Story of Utopias*, Boni and Liveright, Nueva York.
- Mundy, Barbara E. (1998) "Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings", *Imago Mundi*, núm. 50, pp. 11-33.
- Navarro, Desiderio (selec. y trad.) (1997) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/ Casa de las Américas/ Embajada de Francia en Cuba, La Habana.
- (2004) *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, Criterios/ Casa de las Américas/ UNEAC, La Habana.
- Novak, Maximillian E. (2007) "Edenic Desires: *Robinson Crusoe*, the Robinsonade, and Utopias", en Lorna Clymer y Robert Mayer (eds.), *Historical Boundaries, Narrative Forms. Essays on British Literature in the Long Eighteenth Century in Honor of Everett Zimmerman*, University of Delaware Press, Newark, pp. 19-36.
- O'Gorman, Edmundo (2003) *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, 3ª ed., FCE, México.
- Olaguë, Ignacio (ed.) (1957) *Journal de Bord de Juan de la Cosa. Second de Christophe Colomb*, Éditions de Paris, París.
- Olivera, Otto (1965) *Cuba en su poesía*, Ediciones de Andrea, México.
- Ortiz, Fernando (1978) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, pról. y cronología Julio le Riverend, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Paz, Octavio (1972) *El arco y la lira* [1956], 3ª ed., FCE, México.
- Pereira, Armando (1997) *La Generación de Medio Siglo; un momento de transición de la cultura mexicana*, UNAM, México, 1997.
- Peretti, Cristina (1989) *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, pról. Jacques Derrida, Antropos, Barcelona.
- Pimentel, Luz Aurora (1998) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores/ UNAM, México.

- (2001) *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI Editores/ UNAM, México.
- Píndaro (1972) *Obras completas de Píndaro*, trad. de Rafael Ramírez Torres, Editorial Jus, México.
- Piñera, Virgilio (2000) *La isla en peso. Obra poética*, comp. y pról. de Antón Arrufat, Tusquets Editores, Barcelona.
- Pfister, Manfred (1985) “Konzepte der Intertextualität”, en Ulrich Broich y Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer, Tübingen, pp. 11-30.
- (1993) “Intertextuelles Reisen, oder: der Reisebericht als Intertext”, en Herbert Foltinek; Wolfgang Riehle y Waldemar Zacharasiwicz (eds.), *Tales and “their telling difference”. Zur Theorie und Geschichte der Narrativ*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, pp. 109-132.
- (2004a) “Concepciones de la intertextualidad”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualität 1*, ed. cit., pp. 25-49 [unidades 2 y 3 de la publicación original de 1985].
- (2004b) “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualität 1*, ed. cit., pp. 139-164 [publicación original: “How Postmodern is Intertextuality?”, en Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlín/ Nueva York, 1991, pp. 207-224].
- Platón (1971) *La república*, versión, introd. y notas Antonio Gómez Robledo, UNAM, México.
- Plett, Heinrich (2004) “Intertextualidades”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualität 1*, ed. cit., pp. 50-84 [publicación original: “Intertextualities”, en Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlín/ Nueva York, 1991, pp. 3-29].
- Plinio el Viejo [Pliny] (1938-1962) *Natural History*, 10 vols., trad. al inglés H. Rackham, Harvard University Press/ William Heinemann, Cambridge, Massachusetts/ Londres.
- Pollman, Leo (1971) *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica* [1968], trad. Julio Linares, Gredos, Madrid.

- Porcacchi da Castiglione Arretino (1980) *Descripción de la gran ciudad de Temistitan*, trad. Luz María Ziaurris, Miguel Ángel Porrúa, México.
- Pourtalès, Guy de (1932) *Wagner. Histoire d'un artiste*, Gallimard, París.
- Problemas del estructuralismo* (1967) trad. Julieta Campos *et al.*, Siglo XXI Editores, México.
- Ptolomeo, Claudio (1991) *The Geography*, ed. y trad. Edward Luther Stevenson, introd. Joseph Fischer, Dover, Nueva York.
- Rainbird, Paul (1999) "Islands out of time: Towards a critique of island archaeology", *Journal of Mediterranean Archaeology*, núm. 12, pp. 216-234.
- Real Academia Española (2001) *Diccionario de la lengua española*, 22^a ed., Madrid.
- Reyes, Alfonso (1960a) "Última Tule", en *Obras Completas*, FCE, México, t. XI, pp. 9-153.
- (1960b) "No hay tal lugar...", en *Obras Completas*, FCE, México, t. XI, pp. 335-389.
- Riffaterre, Michael (1997) "La silepsis intertextual", en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité*, ed. cit., pp. 163-169 [publicación original: "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, 1979, núm. 40, pp. 496-501].
- Rivas, duque de (2000), *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Carlos Ruiz Silva, Espasa Calpe, Madrid.
- Robbe-Grillet, Alain (1965) *Por una nueva novela* [1963], trad. Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona.
- Rodríguez Monegal, Emir (1972) "Notas sobre (hacia) el boom 4. Los nuevos novelistas", *Plural*, mayo, núm. 8, pp. 11-14.
- Rojas Mix, Miguel (1992) *América imaginaria*, Lumen, Barcelona.
- Romm, James (1992) *The Edges of the Earth in Ancient Thought. Geography, Exploration, and Fiction*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
- Sarraute, Nathalie (1967) *La era del recelo. Ensayos sobre la novela* [1956], Gonzalo Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid.
- Schlögel, Karl (2003) *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Carl Hansen Verlag, Munich/ Viena.

- Schulte-Middelich, Bernd (1985) "Funktionen intertextueller Textkonstitution", en Ulrich Broich y Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer, Tübingen, pp. 197-243.
- Shakespeare, William (2005) *La tempestad. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer*, versión definitiva Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, introd. Giorgio Melchiori, 6ª ed., Cátedra, Madrid.
- Simón, Pedro (1970) "Interrogando a Lezama Lima", en *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, pp. 11-41.
- Simposin, John y Edmund Weiner (eds.) (1989) *The Oxford English Dictionary*, 2ª ed., Clarendon Press, Oxford.
- Snell, Bruno (1965) "Arcadia: el descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual", en *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia*, trad. José Vives, Razón y Fe, Madrid, pp. 395-426.
- Soja, Edward (1996) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined-Places*, Blackwell, Cambridge, Massachusetts.
- Stendhal (1988) *Rojo y Negro*, en *Obras Completas*, recopilación, trad., ensayo biográfico y pról. Consuelo Berges, Aguilar, Madrid/ México/ Buenos Aires, 3ª ed., tomo II, pp. 725-1044.
- Trabelsi, Mustapha (comp.) (2005) *L'Insularité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- Tuan, Yi-Fu (1974) *Topophilia. A Study of Environmental Perception. Attitudes and Values*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey.
- Van Duzer, Chet (2006) "From Odysseus to Robinson Crusoe: A Survey of Early Western Island Literature", *Island Studies Journal*, vol. 1, núm. 1, pp. 143-162.
- Vargas Llosa, Mario (1969) "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", *Revista de la Universidad de México*, junio, núm. 10, pp. 29-36.
- Verne, Julio (1992) *Dos años de vacaciones*, Porrúa, México.

- Vespucio, Amerigo (1951) *El nuevo mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*, estudio preliminar Roberto Levillier, Nova, Buenos Aires.
- Vigneras, Louis André (1976) *La búsqueda del paraíso y las legendarias islas del Atlántico*, Casa-Museo de Colón, Valladolid.
- Virgilio (1992) *Eneida*, introd. Vicente Cristóbal, trad. y notas Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid.
- Vitier, Cintio (2002) *Lo cubano en la poesía [1958]: edición definitiva*, pról. Abel E. Prieto, Letras Cubanas, La Habana.
- Wagner, Richard (2003) *Tristan un Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, ed. Egon Voss, Philipp Reclam Jun., Stuttgart.
- Werber, Niels (2002) “Repräsentation/ Repräsentativ”, en *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/ Weimar, t. 5, pp. 264-290.

ANEXO

El miedo de perder a Eurídice



Julietta Campos



Figura 1 Portada de la primera edición de *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos, Joaquín Mortiz, 1979.

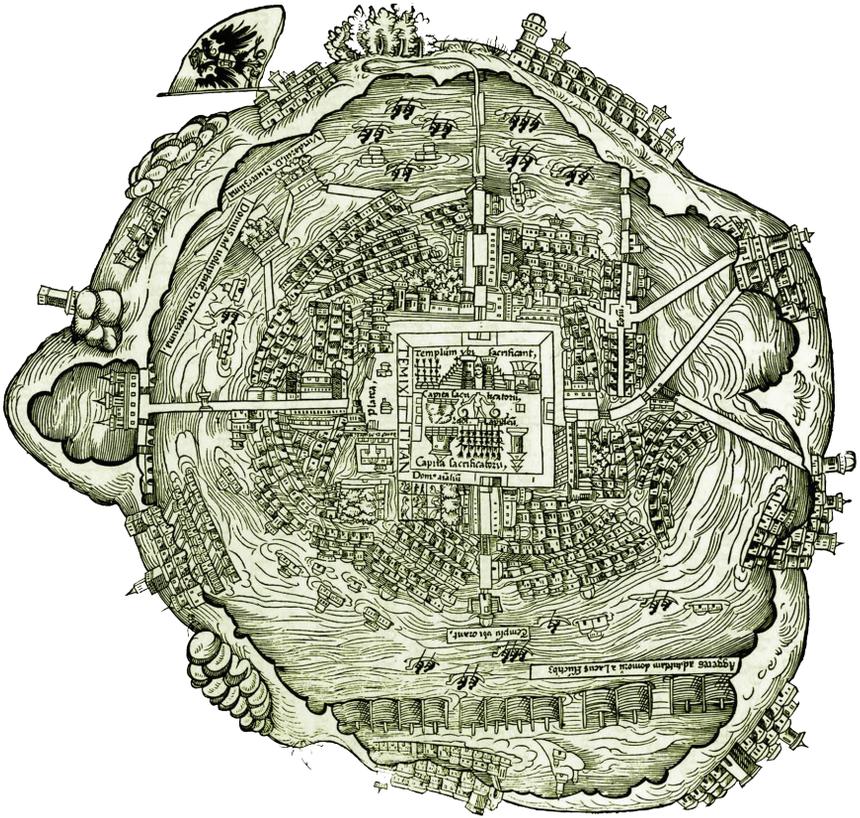


Figura 2 Mapa de Tenochtitlan que acompañó la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés, en su edición latina: *Praeclara Ferdinādi. Cortesii de Noua maris Oceani Hyspania Narratio...*, editada por Friedrich Peypus, Nuremberg, 1524. La bandera con el escudo de la casa de los Habsburgo, en la parte superior izquierda del mapa, es decir, en el suroeste según la orientación del mapa, no se incluye en la reproducción que aparece en la portada de la primera edición de *El miedo de perder a Euridice* de 1979.



Figura 3 El mapa de Tenochtitlan de Nuremberg 1524 (figura 2) iba acompañado a su izquierda por otro mapa costero del Golfo de México y el Caribe, casi seguramente derivado del mapa de Alonso Álvarez de Pineda en su expedición de 1519.

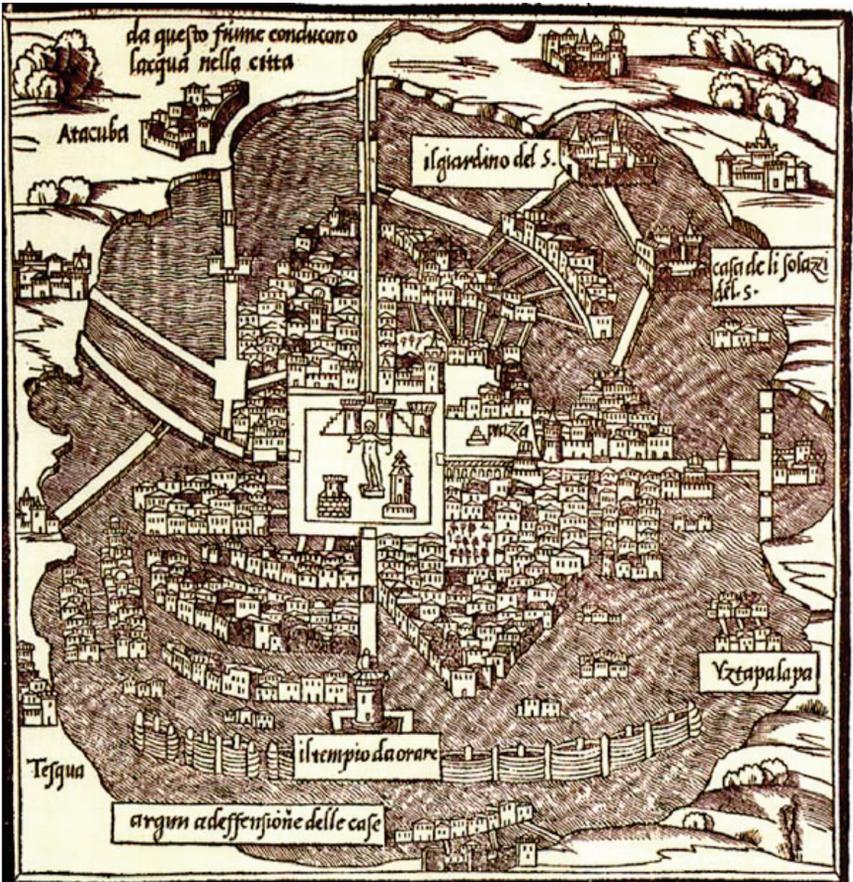


Figura 4 Mapa de Tenochtitlan a partir del mapa de Nuremberg (1524) en Benedetto Bordone, *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo*, Venecia, 1528. En esta versión y todavía más acentuadamente en la del islario de Porcacchi (figura 6) se enfatiza el carácter insular de la ciudad: en comparación con el mapa original, se da mayor importancia al agua en detrimento de las construcciones urbanas.

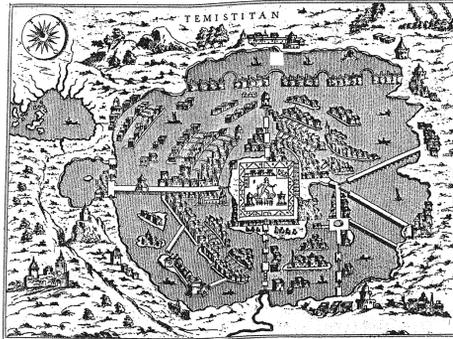


Figura 5 Grabado de la ciudad de México en el libro I de *Civitas orbis terrarum* (1ª ed. en latín de 1572). Esta versión se le atribuye a Antoine du Pinet (1564) y se cree que sigue la del mapa de Tenochtitlan de Benedetto Bordone (figura 4).

157



DESCRITTIONE
DELLA GRAN CITTA
E ISOLA TEMISTITAN.

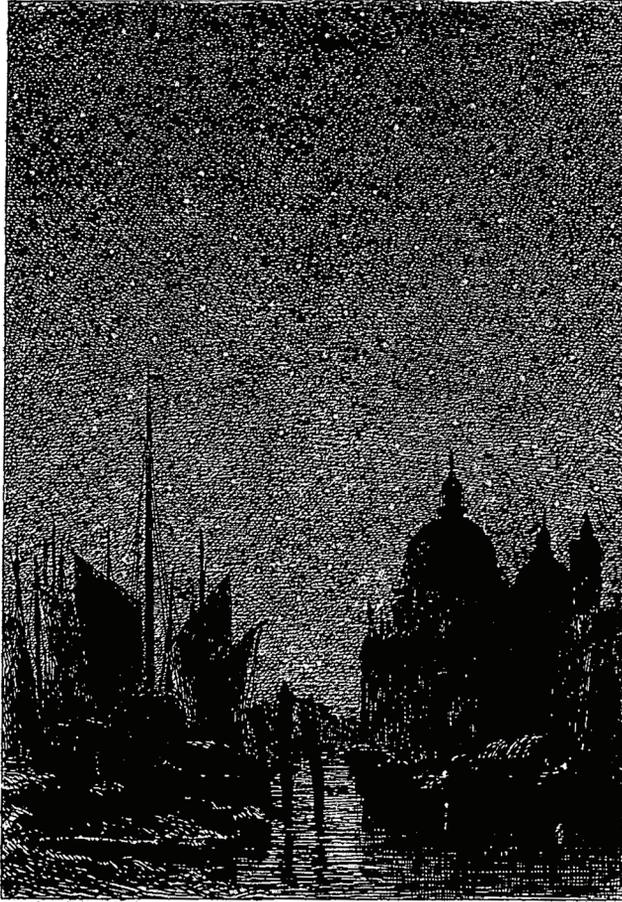


LA città, e Isola di Temistitan Messico, è nella prouincia del Messico nella noua Spagna, o Mondo nouo: & tanto uien commendata per bella, bene ornata, & ricca da tutti gli Scrittori, che non senza marauiglia uediamo un'altra Vnetia nel mondo, fondata da Dio benedetto, piamente parlando; con la sua fantissima mano: doue l'altre son fondate da gli huomini. Di questa città, e Isola hauendo io à parlare; ho pensato che sia molto à proposito descriuer prima la prouincia doue ella si troua, & poi parlar della Città quel tanto, che al mio ordine conuenga, & ch'è uenuto à mia notizia. E' dunque la prouincia, doue questa città è posta in forma d'una ualle, circondata intorno intorno da altissimi & asprissimi monti, con circuito & giro di sessanta leghe, che sono cccxxx. miglia, benchè Andrea Teuet dice, che quel piano circonda intorno à seicento miglia: ma tutta è in pianura, & solo fra Tramontana & Leuante è aperta. Nel rimanente
O è ferrata

Figura 6 “Descripción de la gran ciudad e isla Temistitan”, en Tommaso Porcacchi, *L'isole piu famose del Mondo*, ilustraciones de Girolamo Porro, 1590. La conocida comparación “entre la fabulosa Tenochtitlan y la legendaria Venecia” (ME: 116) de Porcacchi dice en su traducción al español: “La ciudad, e isla, de Temistitan México, en la provincia de México, Nueva España o Mundo Nuevo es, por hermosa, bien ornamentada y rica, ensalzada por todos los escritores que no sin maravillarnos, contemplamos otra Venecia en el mundo, fundada por Dios bendito, piamente hablando por su santísima mano, cuando las otras se fundaron por los hombres” (Porcacchi da Castiglione Arretino, 1980: 17).

LES HARMONIES PROVIDENTIELLES.

HACHETTE & C^{ie}



Delauney sc.

Imp. Salmon.

UNE NUIT ÉTOILÉE

Figura 7 *Une nuit étoilée*, aguafuerte (en Lévêque, 1872: s. p.).

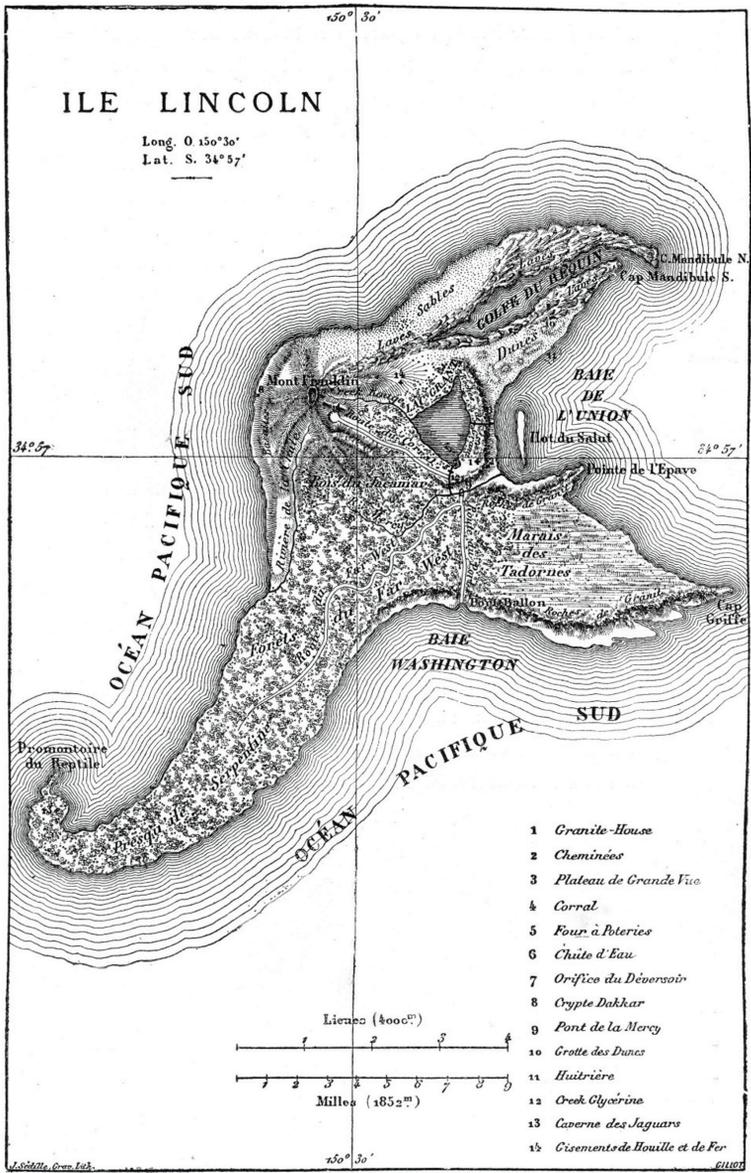


Figura 9 Julio Verne, *L'île mystérieuse*. Ed. Hetzel, Paris, 1874.



Figura 10 Giorgione, *La Tempesta* (*La tempestad*), 1508, óleo sobre lienzo, 82 cm × 73 cm, Galería de la Academia de Venecia.



Figura 11 René Magritte, *Le Séducteur (El seductor)*, 1950, óleo sobre lienzo, 48.2 cm × 58.4 cm, Virginia Museum of Fine Arts. Copyright général: © Adagp, Paris, 2015.



Figura 12 Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère* (*Peregrinación a la isla de Citerea*), 1717, óleo sobre lienzo, 129 cm × 194 cm, Museo del Louvre.



Figura 13 Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère* (*Embarque para la isla de Citerea*), 1718, óleo sobre lienzo, 129 cm × 194 cm, Castillo de Charlottenburg, Berlín.

El viaje a la isla.
Representaciones de la isla y la insularidad
en tres novelas de Julieta Campos

se terminó de imprimir en enero de 2016
en los talleres de Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.,
Calle 2, número 21, col. San Pedro de los Pinos, 03800 México, D.F.

Portada: Pablo Reyna.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

La narrativa de Julieta Campos (La Habana, 1932 - ciudad de México, 2007), una de las más extraordinarias escritoras hispanoamericanas contemporáneas, es palmariamente un gran elogio a la isla, una exaltación del asombroso poder de influencia que el espacio insular ejerce sobre nuestro imaginario, pero a la vez de la tenacidad con la que este mismo espacio se escapa de cualquier definición concluyente o perdurable. La ambigüedad entre su carácter apartado y al mismo tiempo central (autosuficiente), así como el aislamiento que supone el agua que la rodea y su tamaño relativamente reducido y abarcable, ejercen una atracción tan intensa y fecunda, que han inspirado múltiples asociaciones, tanto positivas —con el origen, el paraíso, la utopía, el amor o lo sagrado, por ejemplo— como negativas: con la soledad, la prisión o la muerte, entre otras. Resultan innumerables los mitos, invenciones y visiones que, formando un extraño palimpsesto, han hecho de la isla un espacio de excepción.

El presente ensayo analiza con detenimiento cómo en sus novelas *Muerte por agua* (1965), *El miedo de perder a Eurídice* (1979) y *La fuerza del destino* (2003), Julieta Campos tematiza, cuestiona y pone en evidencia la manera en que nuestra concepción de la isla se ha ido construyendo, la forma en que determinados códigos culturales, modelos de pensamiento, visiones de mundo e ideologías, al igual que ciertos hechos históricos y sociales, han condicionado nuestra percepción del espacio insular y la insularidad. La lectura crítica aquí propuesta se concibe como un viaje entre islas, siempre teniendo como punto de referencia Cuba, a la que la narrativa de la autora está íntimamente vinculada.

Una versión preliminar de este trabajo obtuvo el Premio Hispanoamericano Lya Kostakowsky de Ensayo de Literatura Hispánica 2014 y el Premio de la Academia Mexicana de Ciencias a las mejores tesis de doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades 2014.

ISBN: 978-607-462-840-1

