

La imagen de la isla

en *La fuerza del destino*
de Julieta Campos

The Image of the Island

in *La fuerza del destino* by
Julieta Campos

María Esther Castillo*

Universidad Autónoma de Querétaro, México

* María Esther Castillo es investigadora en la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctora en Humanidades (Teoría Literaria), miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-CONACYT). Entre sus últimos libros publicados se encuentran, como autora, *La conspiración de la memoria* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011), y como coordinadora, *Reflexiones a partir de la experiencia. Literatura y pedagogía* (México: Eón, 2014). Ha publicado también los artículos “Disparo a la infancia -una propuesta intersemiótica: *El dolor es un triángulo equilátero* de Norma Lazo” (*Aletria. Revista de estudios de literatura*, 1-5(24), 2014), y “La imagen del merodeador en la ensayística de Guillermo Fadanelli” (*Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, 9(35), 2015). Correo electrónico: marescas2014@gmail.com



Recibido: septiembre 18 de 2014 * Aprobado: noviembre 19 de 2014

Resumen

La vida, la escritura y la ascendencia cultural de Julieta Campos reflejan claramente los altibajos del acontecer migratorio de muchos escritores. En este ensayo se enfatiza en la memoria de una isla como *leitmotiv* convertido en obsesión en *La fuerza del destino* (2004) y se indaga en las imágenes que lo refieren y que han dado origen a diferentes formas de enunciación. Esta ruta de análisis se funda en una “conciencia crítica,” aproximación a lo que la autora pudiese revelar en la obra y no al subterfugio de una teoría en donde el texto sea solo un pretexto para desarrollarla.

Palabras clave

Identidad, Julieta Campos, Memoria, Literatura del Caribe, Poética historiográfica.

Abstract

The life, writings and cultural ascendance of Julieta Campos clearly reflect the ups and downs of the migratory events of many Cuban writers. In this paper, the memory of an island is exposed as a *leitmotiv* that is transformed into obsession in *La fuerza del destino* (2004). It follows images which cause different forms of enunciation. The analysis intends to come from a “critic conscious;” therefore it is an approach to what the author could express in her work, and not the subterfuge of a theory in which the text is nothing but a pretext to proof that theory.

Keywords

Identity, Julieta Campos, Memory, Caribbean Literature, Historiographical Poetic.

La narrativa de Julieta Campos (Cuba, 1932-México, 2007) denota la huella memoriosa de su natal isla cubana a través de imágenes que muestran su perennidad: el mar, la bruma, el oleaje, el agua, la marea, son presencias que despliegan la figura de un lugar acompasado en una memoria que debe escribirse. El anhelo por conservar e inventar imágenes memoriosas no responde al misticismo de un cierto edén irrecuperable¹, sino al acto de convocar el ámbito incierto de una genealogía íntima e intelectual, en los aconteceres de una historia política y cultural. *La forza del destino* (2004) –última novela de la escritora– muestra de manera firme cómo el recuerdo emerge ante el apremio, casi inquisitorial, de pensar en las perplejidades que suscita el tiempo de una historia a otra, en los designados tres “tiempos” que estructuran de la trama. El acto reminiscente forja las variaciones imaginativas que hacen caso tanto del rumor o del “dicen que dijeron”, como de los anales de la historia, de lo que una memoria gráfica pueda revelar y de las minucias que también se transcriben en el acervo creativo de la imagen de todas las islas en una. Esa isla improbable, imaginaria, que está o no está en ninguna parte, “una isla en lo político como en la naturaleza” (p.14).

La atmósfera espacio-temporal y la tesitura de las varias voces se dan cita en esta postrera novela de extensión inusual en la producción de la autora. En las casi 800 páginas que la integran, Julieta Campos necesitaba saldar cuentas o dar cauce a lo que aún no había dicho². La vida, la escritura y la ascendencia cultural e intelectual de Julieta Campos articulan estética y éticamente los altibajos migratorios del acontecer artístico, cultural y político en Cuba³; esos altibajos trans-

-
- 1 Como es el caso de otras narrativas cercanas a la misma generación de escritores, cito la espléndida novela de Alejandro Rossi, *Edén, vida imaginada* (2006), cuyo título juega con la sugerencia y con cierto velo de ironía. Otra novela en la que se recupera la vida, *Todo aquí es polvo* (2010), de Ester Seligson, cruza también los trayectos de una genealogía que signa los pesares y alegrías de la escritora.
 - 2 Julieta Campos estructura la novela de la siguiente manera: una introducción en la que se ficcionaliza la voz y la imagen de Lezama Lima como el principal ascendiente literario de la autora. Tres capítulos, nominados “tres tiempos”. Cada “tiempo” se subdivide en episodios: el primer tiempo consta de 45; el segundo, de 20 y el tercero de 10.
 - 3 Cuba, pensada como “la isla”, ha sido y es motivo de conjeturas y debates, pero también es un amplio mural de vida literaria que sería superfluo enumerar, lo que interesa es corroborar el dato de algunas escritoras cubanas de la misma generación literaria de Julieta Campos que por diversos motivos forman también parte de la migración cubana, escritoras cuya memoria rodea los mismos símbolos de nuestra autora. Casos como el de Dulce María Loynás, cuya novela más representativa, *Verano en Tenerife* (1958), también muestra la imagen de un isla como metáfora de un estado espiritual y emocional, aunque su historiografía responda más al contexto español que al cubano. Nivaria Tejera parte asimismo de Cuba en 1955 rumbo a París, exactamente como Julieta Campos; sin embargo, ella se queda a vivir en Francia y su obra se publica en francés antes que en español; su novela reciente se titula *Espero la noche para soñarte: Revolución* (2002). Otra escritora de los mismos años, aunque más alejada del tópico “la isla” es Mireya Robles, que se exilia en Sudáfrica; de su narrativa se conoce *Hagiografía de Narcisca la bella* (2010), título que encabeza una trilogía; Robles, además de escritora, es pintora y sigue siendo reconocida como una artista cubana (ver Cámara, 2003).

parentan su trascendencia en *La fuerza del destino* como no se había manifestado en su narrativa anterior. Aquí notamos el tono de una contienda, entre el contar la historia desde la mirada de Castro en 1959, o contarla desde 1902 con un tal Maximino Gómez que reclama haber nacido en una isla invisible, improbable, imaginaria, producto del espejismo de cierto Almirante, que entonces regresa el tiempo del relato hasta el siglo XVI, con la retórica de los “quinientos folios que se atraviesan ¿Cómo ignorarlos?” (p.126). O acaso la narradora se pregunta a sí misma si podría dejar de lado todos los archivos y reescribir la historia cubana a la manera de las crónicas sociales publicadas por la clase media instalada en Miami; o adoptar el estilo de las novelas de Hemingway, y narrar la isla desde la mirada extranjera. El resultado es la acumulación de voces, códigos y estilos, que destacan su polifonía en cada suma de episodios glosados en los “tres tiempos”, el primero a la manera discursiva de un historiador como Michelet, el segundo “entrando de puntillas al siglo XIX” (p.367) cuando pasa lo que tenía que pasar en Puerto Príncipe y Santiago de Cuba entre 1800 y 1804 [...] cuando derrotan a España en Trafalgar. O como producto del propio rompecabezas, ya en el tercer tiempo, durante los albores del siglo XX, cuando los lejanos familiares son quienes estructuran la genealogía cubana y traen consigo los cientos de folios para armarlo.

La autora y su quehacer literario

Julieta Campos fue hija de una pareja formada por los amores y desamores entre Terina de la Torre –de vieja raigambre cubana– y de Aurelio, el español gaditano. Una parte de su formación literaria la llevó a cabo en la Universidad de La Habana, la otra en París; ahí convivió con escritores que supieron del mismo modo de migraciones, de rompecabezas y folios o de árboles genealógicos. También en Francia conoció al que fuera su esposo, un destacado político mexicano, Enrique González Pedrero, con quien llegó a México en el año de 1955 para forjar una familia, escribir y colaborar intensamente en gestiones políticas y culturales. Fue profesora e investigadora en la Universidad Nacional Autónoma de México, traductora para la editorial del Fondo de Cultura Económica y pródiga articulista en periódicos y revistas literarias. Su obra corresponde a las premisas artísticas de la llamada Generación del Medio Siglo, o como algunos preferimos adjetivar, “la generación de la escritura”. Esta nominación se finca en el vuelco preceptivo y cultural que cuestiona el reflejo del acontecimiento histórico –postrevolucionario

mexicano⁴– para darle cabida al hecho escriturario como el urgente acontecimiento revolucionario. Importa mencionar tal evento –inscrito como propuesta desde una modernidad literaria de cuño europeo–, no para reiterar aquí el muy documentado impacto teórico sobre dicha generación, sino para destacar la importancia de tal reflexión en la producción ensayística de Julieta Campos. En el texto “Función de la novela” (Campos, 2006)⁵, enumera y describe puntualmente los nombres y las tendencias teóricas y críticas que identifican las escrituras y los gustos de sus colegas. Entre quienes se instituyeron como modelos en su marco conceptual e intuitivo, se destacan narradores como Woolf, Muriac, Musil, Hesse, Joyce, Kafka, Proust o Broch, además se señala la importancia de los metódicos análisis literarios realizados por Percy, Lubbock, Forster, Castellet, en beneficio de su propio quehacer como crítica. Al mostrar interés en los derroteros intrínsecos de la modernidad, Campos tiene en cuenta para sí y para sus lectores el cúmulo de reflexiones, de búsquedas y experiencias literarias de su época, le interesa señalar su gusto por una literatura experimental, muy afín a la de Salvador Elizondo⁶, sin que esto suponga un mero circular de temas, estrategias o enlaces caprichosos.

-
- 4 La idea del escritor-político-intelectual tiene cabida en México durante todo el siglo XIX y también en el XX; algunos han tenido la posibilidad de trabajar para el gobierno en turno, y la virtud de criticarlo hasta sus más hondas raíces. Pensemos solo en los más difundidos: Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Rosario Castellanos, Agustín Yáñez, Carlos Fuentes; punto y aparte es Juan Rulfo. La Generación del Medio Siglo o “de la ruptura” se vuelca en la pregunta sobre el arte, y si desde aquí se puede también fincar la “trinchera de las letras” contra el crisol de motivos en torno a una frustrada revolución mexicana.
- 5 En la antología de Campos citada, pero en el volumen II, *Razones y pasiones. Ensayos escogidos* (2006, pp.11-94). Este ensayo de Campos es el primero, si no el único, en donde aparecen las tendencias e influencias de una generación tan amplia como esta, y se documentan sus tendencias de una manera importante. Este texto es crucial para comprender la escritura de sus pares, principalmente Juan García Ponce y Salvador Elizondo.
- 6 La insistencia de Monsieur N. por proyectar la imagen (o el signo histórico/cultural/artístico) de una ciudad-isla, que es reflejo de otra imagen semejante, “obedeciendo a una compulsión que no puede ni quiere inhibir: ¿isla: espacio imaginario del discurso, emerge del caos cada vez que alguien la sueña: cada vez que alguien dibuja su contorno sinuoso en una servilleta blanca” (1997, p.481), es el nodo de la novela *El miedo de perder a Euridice*, (primera edición 1979), es la novela más experimental de Campos, su estructura abismada (*mise en abyme*) muestra obsesivamente el lugar de la imaginación como el espacio desde el cual nace la obra. Respecto a la escritura afín a Salvador Elizondo, consideramos que esta forma de concebir y de identificar un tiempo y un lugar en donde el relato los haga simultáneos, sin importar las distancias físicas ni los tiempos históricos, tiene claras alianzas con las formas fabulosas que el escritor mexicano intuye como ámbito literario, citemos un ejemplo de *El hipogeo secreto*: “La ciudad sería el término de todas las rutas de los trashumantes del mundo, la urbe prevista desde el origen de todos los pueblos nómadas y su arquitectura sería como el reflejo de los atavismos milenarios, la cristalización y el fin de todo impulso de viaje, el puerto de todas las naves y el final de todos los caminos. Así la sueña y conforme la va soñando la ciudad toma forma en su memoria [...], toda la arquitectura que la componía era una serie infinita de reflejos y [...] la ciudad misma era como el reflejo de una aspiración reflejante que a fuerza de ser violenta se derrama y se incendia visiblemente para ser concebida así, en mitad de la noche... la arquitectura es el reflejo del caos en un espejo que todo lo ordena... no es, a pesar de todo, sino la organización mental de la materia” (1999, p.223). Si esta es la imagen de una ruta, la cristalización, el reflejo, puro impulso y caos organizado por la estrategia narrativa de un relato, lo más llamativo es que deviene en una otra isla, semejante a la que una y otra vez Julieta Campos da forma en su imaginación y realidad en el texto, realidad en donde no es preciso deslindar lo posible de lo vivencial porque todo sucede en el instante propio de su lectura.

En los ámbitos del cuento, el ensayo y la novela, Julieta Campos trama fábulas y expresa opiniones que respaldan tanto la experiencia literaria como el sentido de responsabilidad en el trabajo intelectual. Leerla es aprender a navegar por los meandros del recuerdo, considerar su experiencia profesional y asombrarse ante la tentativa de sus experimentos narrativos. Desde sus primeros relatos y novelas hasta *La fuerza del destino*, Campos va tejiendo la suma de experiencias que remiten al lector a una serie de circunstancias y sutilezas narrativas de una escritora que concibe la trama ficcional a partir de un proyecto, es decir, se observa que la fábula primero se concibe y después se transcribe, si la apreciación es justa. El procedimiento responde a la función de una investigadora literaria que pone a prueba en su obra las estructuras narrativas de vanguardia. Las novelas *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) y *El miedo de perder a Euridice* (1979) presentan una clara filiación experimental⁷.

En *La fuerza del destino*, en cambio, y no obstante que ingresen distintos códigos, es la memoria “en deuda” lo que anima la preexistencia de la isla como la imagen inaugural convertida en obsesión. Es probable que lectores y creadores le llamemos formalmente *leitmotiv*, la verdad es que siempre, al intentar acercarnos a la conciencia de su opacidad o a la mano que la traza, cedemos al impulso de una fascinación. Citemos parte de la respuesta brindada por Campos en una entrevista:

Quizás el ruido del mar fue uno de los primeros que oí. La familia vivía muy cerca del malecón, es decir, del mar abierto donde el oleaje rompe violentamente y parece siempre a punto de invadir la calle y la ciudad. Mi infancia estuvo marcada por el mar. De la mano de mi padre recorría ese borde marino de La Habana que entonces me parecía tan largo, infinitamente largo, caminando y a veces corriendo sobre el muro de contención que separaba la calle de los arrecifes. Y con mi madre iba a nadar a aquellas piscinas, construidas entre arrecifes, donde se bañaban por un lado las mujeres y por otro los hombres. Jugaba, buena parte del día, en un portal frente al mar. A lo lejos iban y venían barcos y yo sabía, además, que uno de mis abuelos había sido marino y que mi padre había venido del otro lado de aquel mar. Mi padre

7 Es la época cuando está en boga un tipo específico de estrategias y formas de ver la realidad, como es la “escuela de la mirada”, por ejemplo, o también cuando cunde la técnica metaliteraria en donde la narración se empalma con la forma del ensayo y con otros lenguajes artísticos.

nació en Cádiz. Hace apenas unos años estuve allí y sentí una emoción absolutamente infantil cuando me paré en un muelle, frente al mar y recuperé, idéntica, mi sensación frente al mar de La Habana. Pero el mar era también la muerte: había traído, desde New York, el cadáver de mi otro abuelo, que murió allí de pulmonía. (Polidori, 1979, s.p.)⁸

Cierto es que las aventuras parten asimismo de cierta fascinación que puede o no estar en medio del mundo real, el de afuera, o surgir de una percepción de realidad que al escribirse se revela. Tales obsesiones forman parte de la verdad del escritor. Expresan su tensión a través de símbolos y títulos alegóricos que subrayan la situación, la gente, los lugares. En *Muerte por agua* (Campos, 1965), por ejemplo, se elude la intriga tradicional para que esta sea “descubierta” por el lector al relacionar el suceso como una prístina manifestación del tiempo íntimo, secreto, suspendido, amenazado por el tiempo exterior, apostillado como un algo amenazante que no permite salir de casa a sus tres habitantes, y aunque la tensión del ambiente sea de una extraña inmovilidad, es preferible a un afuera que se personifica y contra el cual no estaríamos muy lejos de pensar en una visión ominosa, una catástrofe que también revela otra tensión, pero de trasfondo político:

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 [...]. Quienes se cruzaban por la calle se espían, esperando una mirada que delatara el malestar, el peso del ambiente. En la calle había una tensión indecisa, reptante que se colaba por las puertas y las ventanas abiertas [...]. Luego se levantaba el viento. Sacudía las copas de los árboles, se alzaba cargando papeles sucios, de un polvo visible y repugnante. (Campos, 1965, pp.40 y 53)

Persiste en *Muerte por agua* una experiencia del lugar dentro/fuera diferenciado por un matiz de autoconvencimiento que humaniza el vacío interior y el ámbito de lo indeterminado. La retórica muestra que los objetos y los personajes corren

8 La entrevista “Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación”, realizada por Ambra Polidori, fue publicada originalmente en *Unomásuno* el 9 de junio de 1979. La cita es de la versión electrónica recuperada en <http://www.materialdelectura.unam.mx>

el riesgo de quedar atrapados por un algo siniestro amenazante que proviene del exterior.

Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina (Campos, 1974) es una de las novelas construidas desde la estructura en abismo. Ahí percibimos cómo la isla es el objeto que dicta las palabras, que las anima u obliga a su escritura. Campos juega aquí con la idea de las otras Julietas que reprime y aprehende:

Yo, la que está, estoy sentada en el muelle, no he querido nunca escribir libros. Ha sido ella la que me ha obligado. Ella, la que habla en segunda persona, aunque a veces soy yo, yo misma, la que asumo esa segunda persona del singular, esa ambigüedad de mi personaje sin la cual la novela que yo podría escribir, que acaso estoy escribiendo, no habría podido, ni habría tenido, ni tendría que escribirse nunca. (Campos, 1974, p.23)

En *El miedo de perder a Eurídice*, la estructura especular lo abarca todo, desde el espacio de las muchas figuras de la isla, hasta el personaje que se dimensiona al ritmo de los trayectos en la trama. El mismo diseño de las páginas que componen la edición del libro, grafica travesías imaginarias donde se dan cita todas las menciones de las otras islas (referidas por Longo, San Juan de la Cruz, Petrarca, Homero, Defoe, Verne, Conrad, Bergman, entre una infinidad) que configuran una especie de archipiélago. Y todo inicia a partir del “hombre que dibuja la isla en una servilleta blanca, el que lee a Verne y escribe un “Diario de Viaje” [...]. Lo he llamado Monsieur N. porque no sé cómo se llama” (1997, p.407). Es relevante que esas otras palabras y escrituras de viajes encauzadas por las posibles presencias y funciones actanciales de un mismo personaje o de la autora implícita repercutan como imagen en un juego de espejos reflejantes y acompañen como la voz transformada en las voces otras, que se escucharán a propósito de un diálogo prometido y cumplido en *La fuerza del destino*. Es un diálogo que ya no establece el hipotético Monsieur N soñando con una isla dibujada en una servilleta de papel, sino la isla habitada por la estirpe de mujeres, María de la Torre o Julieta Campos, “invocando el murmullo que sale de los viejos papeles, no es un murmullo de muerte: es un murmullo de vida. Para escucharlo, solo hay que poner un poco de orden en el caos” (p.770).

***La fuerza del destino* en la aproximación de una conciencia crítica**

Después de las imágenes memoriosas de la isla sometidas a variadas técnicas experimentales, *La fuerza del destino* confirma a una Julieta Campos que decide

autoficcionalizarse. Al cobrar ficcionalmente una identidad narrativa (el sujeto como personaje inserto en la trama) puede asimilar a las “otras Julietas” e invocar las voces de esas otras mujeres, que ya reunidas adquieran cuerpo y voz en el libro. Desde esta perspectiva se comparte una identidad en la recuperación de la historia de su madre, Terina de la Torre, y de todas las madres de las madres, en la secuencia y simultaneidad de los acontecimientos y pasiones que repercuten en esta vida histórica, ficcional, cultural y legendaria. *La fuerza del destino* recupera el título de una ópera, musicalizada por Giuseppe Verdi sobre el libreto de Francesco Maria Piave, basado en la obra teatral *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del español Ángel de Saavedra, Duque de Rivas⁹. En la serie de discordancias entre firmas, lenguajes, tiempos y espacios, lances y trayectos, debe resultar la concordancia imposible o posible por mera regla compositiva de la trama, pues evidentemente, frente al cúmulo de varias vidas azarosas y sentires cubanos, la noción de unidad narrativa tiene que formularse. La escritora genera la interacción con las otras voces y textos a partir de episodios que, como advertimos antes, arrancan desde los tiempos de la conquista española, la injerencia estadounidense, la revolución cubana, hasta los años recientes del siglo XX que, al parecer, Campos tenía el apremio de documentar y reescribir.

Hasta este punto subrayamos y nos detenemos en el “parece que”, pues la identificación de conciencias entre lo que el escritor intenta transmitir en el texto y lo que el lector atiende en la realidad de una lectura (con aspiraciones de “conciencia crítica”) permanece velada por la misma naturaleza del lenguaje literario. Así referimos la intención de esta forma crítica que mucho oscila entre la complicidad y la lucidez. El acto de lectura en la sugerencia de Georges Poulet, nos anima a reconocer en las formas y en los objetos la presencia de un sujeto que les antecede: “entre el ir del objeto al sujeto o del sujeto al objeto, se reduce el ir del sujeto al sujeto a través de los objetos” (1997, p.220).

9 Con una escena adaptada de Wallensteins Lager de Friedrich Schiller. Fue representada por vez primera en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo, Rusia, durante el mes de noviembre de 1862: Don Álvaro es un joven noble de Sudamérica (presumiblemente Perú) que es en parte indio y que se ha establecido en Sevilla, donde, sin embargo, no se piensa bien de él. Se enamora de doña Leonora, la hija del marqués de Calatrava, quien a pesar de su amor por su hijo, ha decidido que ella se case solo con un hombre de la más alta cuna. Leonora, conociendo la aversión de su padre, y profundamente enamorada de Álvaro, decide abandonar su casa y su país para fugarse con él, ayudada por su sirvienta, Curra. Ante enredos y contratiempos, Leonora reza para encontrar la paz en la muerte. Álvaro entra, pidiendo ayuda, después de haber herido mortalmente a don Carlos en su duelo. Los dos amantes se reconocen. Leonora sale de escena para ver a su hermano, quien, mientras ella se inclina hacia él, la apuñala en el corazón. Leonora regresa con el Padre Guardián, él y don Álvaro rezan al cielo mientras ella muere.

Reflexionemos ante ese vaivén en donde contienden los sujetos y los objetos en distintos tiempos estructurados historiográficamente y aquellos dependientes de una estructura de tiempo configurado ya no por la historiografía sino por aparentes brotes de recuerdo involuntario al estilo Proust, que hacen que la narradora-personaje del relato de *La fuerza del destino* explore las costumbres y los afectos para irlos “substituyendo” por un tiempo encontrado en la trama de los tiempos perdidos.

Tales tiempos y espacios comienzan a inscribirse histórica y cronológicamente desde el pasado hasta un presente próximo: desde las etnias que Bartolomé de las Casas distinguió como Guanahatebey, Siboney o Sibuney y Taína, hasta el pueblo cubano gobernado por Fidel Castro. Desde “el adelantado”, Diego Velázquez de Cuéllar (1513) que funda San Salvador de Bayamo, La Trinidad en 1514, Santa María del Puerto del Príncipe (actual Camagüey), San Cristóbal de La Habana y Sancti Spíritus, hasta 1515, cuando se establece Santiago de Cuba. Ya instalada la nominación de la isla, Julieta Campos recomienza el trayecto de una historia cultural, desgajando los fragmentos inherentes al núcleo familiar, sin desatender el contexto cubano. Destaca el Marqués de la Torre, cuyo apellido materno comienza a surgir y a originar el extenso árbol genealógico de la autora. Reseña los sucesos independentistas, desde el líder cubano José Martí hasta la Revolución de 1959, entre los cuales resaltan los nombres cercanos a su presente: Fidel Castro, Raúl Castro, Ernesto Guevara, Camilo Cienfuegos, son algunas de las voces que proclaman su importancia histórica en el mundo del texto. Todas las voces, unas más otras menos, son presencia abigarrada de cultura, de política y de literatura. Pero entre todas las voces, Julieta Campos requiere a su vez de una voz que es la presencia de un sujeto que le antecede a ella misma: es la voz invocada del escritor Lezama Lima.

Lezama es un punto de partida fundamental –veamos que su enunciación inaugura ficcionalmente la novela– en el que desemboca el acto de conciencia que tiene la propiedad de situarse como sugiere Poulet “en momentos independientes del tiempo, y de situar, no obstante de alguna manera el tiempo en su dependencia” (1997, p.231). Es el tiempo cuando confluyen identidades, donde los sujetos (Lezama en Campos) se revelan en un sentido más profundo de identidad, desprendiéndose de la neutralidad valorativa que aliena las consideraciones propiamente éticas en el actuar humano. El ser de Lezama ingresa en lo que Paul Ricœur, al describir las relaciones entre el pronombre y el sujeto de la atribución, denominara “referencia identificante” o referentes de atributos, en este caso, entre la persona de la referencia (Lezama y Campos) y el ‘yo’ (Ricœur, 2008, pp.35-36). El

nombre propio, Lezama, es una forma de comprender el sentido cabal de persona que entra en relación con la intención de qué, por qué, a quién o de la relación entre el sí mismo y el otro, que cobra fuerza justo en la última novela de Campos. Consideremos la veta canónica, política e identitaria que recupera la autora para seguir meditando en torno a la isla: del centro donde todo irradia, la imagen que abre el texto y que se repite como estribillo durante toda la novela:

“El día que se instaló la neblina”

Empeñados, siempre, en narrar la Isla. Así seguimos. Como si de un momento a otro fuera a desaparecer. Nuestro pecado y nuestra salvación. Nuestra utopía y nuestro naufragio. Mi padre fue coronel. Yo soy poeta. Yo he dicho que este es el tiempo absoluto: el reinado de la imagen. He dicho que por fin comenzamos a vivir nuestros hechizos. He dicho que podemos empezar [...]. Estamos en 1959. Estamos en el principio. Me llamo José Lezama Lima. (p.11)¹⁰

Hay tanto de Lezama en los cimientos del presente, como de lentilla gastada por la pátina del tiempo, porque para narrar los siglos, Julieta Campos requeriría de las páginas de un borgeano “*Orbis Tertius*”, o acaso también se deba a que ella necesitase despejar la bruma que envuelve y empata otras imágenes que la memoria histórica y literaria resignifican.

De lectura en lectura, la voz de Campos empata otras formas identitarias que tienen que ver con los códigos y estilos que los escritores seleccionan para acceder a la complejidad de identidades y memoria, imaginarias e históricas que también operan como “lo que antecede”. Pensemos en la opción estilística de la que resultara el personaje de Carlota de Bélgica, en la creación de Fernando Del Paso, *Noticias del Imperio* (1988), para transitar de una figura decidida a con-

10 La obra de Lezama Lima –como la de Severo Sarduy o la de Cabrera Infante– ha sido paradigmática no solo para dar cuenta de la suma trascendencia de las letras cubanas o caribeñas y latinoamericanas, sino universales. Lezama fue un escritor con un cargo importante en la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba, modelo soviético). *Paradiso* (1966) es su novela más influyente. Cabrera Infante fundó la Cinemateca de Cuba y fue agregado cultural en Bélgica, terminó instalándose en Londres, ciudad en la que residió hasta su muerte. *Así en la paz como en la guerra* (1960) fue su primer volumen de relatos. La novela *Tres tristes tigres* (1967) lo confirmó como uno de los narradores en español más importantes del siglo. El autor neobarroco, Severo Sarduy, construyó un discurso teórico en el que la reflexión semiótica y cultural se mantiene en primer plano, por encima de la vivencia del poeta o el entusiasmo del narrador. Como Lezama, y más aún como Carpentier, Sarduy asume el artificio barroco como inseparable de la lengua literaria en español. Como ellos también prefirió vivir fuera de la isla pero, al igual que Julieta Campos, nunca se cansó de imaginarla, recrearla, añorarla.

vertirse en “¿baronesa de la nada o princesa de la bruma?”¹¹, a las mujeres que se suman en el personaje-narrador Julieta Campos, cuando en primera persona decide también escribir las cartas apócrifas en *La fuerza del destino*. Esas cartas nunca escritas por la Historia, curiosamente constituyen el enigma planteado metaficcionalmente por Del Paso: “[...], todo está permitido en la literatura que no pretende ceñirse a la historia. ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuándo no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido?” (Del Paso, 1988, p.641). Campos decide quiénes le anteceden para escribir por ella y por la historia de los otros y por la de los suyos: “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” (p.97). Una figura imperial enuncia los nombres y con ello la historia de una Casa Imperial; una figura literaria, Julieta Campos, hace lo propio para construir real e imaginariamente su propia genealogía.

El registro archivado y el registro imaginado garabatean al unísono reminiscencias de su linaje, imposibles de contar ni someramente en todas las páginas. La vieja estirpe cubana de la abuela se expone no solamente en colindancia a un estudio del tiempo sino a una aprehensión del espacio. A la manera arqueológica, con el ánimo de que diera cuenta, ahora sí, del eslabón perdido entre la Historia de Cuba escrita con mayúscula y las historias escritas con minúscula, en donde se recrean los lances amorosos y políticos de los próceres, de los conquistadores, de los políticos, de los combatientes, de los honestos y de los traidores, donde la línea perpendicular de la historia familiar sesga por igual el imaginario y las consignas de la historia política.

Nuevamente, con Poulet, reingresamos en el esfuerzo de la causa que no es la del acto de lectura sino la del escritor: “¿Cuál es la razón de mi ser? ¿Soy causa de mí mismo o efecto de un acto creador?”; y una pregunta aún más radical: “¿Soy consciente de mí a la vez como creador y como creatura? O bien al contrario,

11 La enunciación en primera persona es uno de los registros que Del Paso establece para la construcción involuclable de esta figura para la historiografía de la literatura mexicana. La memoria es entonces reminiscencia para fundar la nueva manera de escribir novelas históricas. Observemos esta cita: “¿LOCA YO? ¿Baronesa de la Nada, Princesa de Espuma, Reina del Olvido? Mentira [...]. Yo soy la Emperatriz de la mentira que se levanta del césped y asciende en el aire [...]. Yo me puse una de esas máscaras [...]” (Del Paso, 1988, p.407). Es el tipo de enunciación que realiza Campos, la que nos hace recordar a Carlota como María, como Julieta, como Terina: “Yo soy María Carlota de Bélgica [...]. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina [...]. Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo [...]. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina [...]. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina [...]” (p.13). Veamos que una figura imperial hereda los nombres y con ello la Historia de una Casa Imperial. Julieta Campos hace lo propio para construir real e imaginariamente su propia genealogía.

¿soy el punto de desenlace de todas de toda una serie de causas que disponiéndose en escala a partir del más profundo pasado determinan mi existencia? (1997, pp.231-232).

En esta relación auspiciada por el acto de lectura crítica, auspiciada por Poulet, esclarecemos la presencia de un sujeto que antecede y ofrece una forma de acceso en la figura de Julieta Campos a lo largo de toda la novela. No obstante, para mostrar algo más de esa conciencia crítica tanto escritural como lectora, hacemos énfasis de el “Tercer tiempo” (3^{er} capítulo) como el acto final o el terreno acotado en donde más se revela la necesidad de unir los fragmentos de toda la H/historia para sí misma; con tal intención, hay subtítulos que así lo denuncian: “Su propio rompecabezas”, “Creo que hemos llegado”, “Las arenas de un naufragio”. La diégesis nos hace mirar de cerca, figurarnos a nosotros mismos ahí, ante las escenas de lo cotidiano íntimo como cuando “Carlos [el marido de Julieta] se ha levantado de la mesa adornada con zinias color de malva y rosas amarillas” (p.557), para enlazar el afuera en la mención del triunfo de la Revolución “una sedosa bandera de Cuba libre colgada como telón de fondo” (p.557): “Salieron, cruzaron el Sena por el puente de Suresnes [...]. Cabrera ha ido a París a recaudar fondos [...], los Terry y Tirso Mesa han abierto la bolsa, haciendo méritos para el futuro” (p.557). Páginas más adelante, el entusiasmo se desvanece, en el apartado “La Cuba secreta”, donde el mismo Carlos sentencia: “El mundo está mal hecho y no falta quienes pretenden convencernos, a cada rato, de que van a componerlo [...]. Es la opinión de Aurelio [...], ‘todos los gobiernos son y serán malos: soy y seguiré siendo un anarquista’” (p.744). En el último apartado, “Las arenas del naufragio”, Julieta Campos da cuenta de su empeño ferviente y terco de narrar su isla, “del mar que añora el nacimiento de los dioses” (p.759).

Vemos pues, que la escritora descubre para sí misma que los pensamientos se mezclan con las imágenes del recuerdo y en consecuencia, a veces hay acuerdo y en otras hay conflicto. Pero consciente del ejercicio escritural, las fluctuaciones reflexivas dirigen un orden mental que va del escritor al lector. La propia turbulencia mental, el propio “rompecabezas” de la vida íntima y el otro, el magno rompecabezas de la historia, deben remontarse, recapturar el hilo y lograr la concordancia en la discordancia. El rompecabezas finalmente presenta un cuadro completo, aunque se marquen las líneas, las suturas, los bordes del acto consciente, que es a veces más o menos idéntico porque no se puede estar atado, ni el escritor ni el lector, a una única conciencia posible.

Poulet opina que “la conciencia de sí, también es la conciencia del mundo a través de la conciencia de sí” (1997, p.229). La conciencia de sí, en el mar de

la historia y en la de todos los demás, los familiares y los ajenos, genera en su conjunto la primacía de una subjetividad, la de Julieta Campos que al expresarla en una trama atiende distintos frentes: el de los textos para la historia, el de las historias particulares, los relatos legendarios y los relatos históricos ya signados por la ficción literaria; otro frente en donde se devela esa operación de la que hablamos antes, cuando el sujeto se convierte en personaje y comparte la identidad de la historia narrada, la enunciación narrativa se glosa entonces entre el Yo y la identidad del “sí mismo como otro” (Poulet, 1997, p.228) al involucrarse como ente de ficción. Y, finalmente, mantenemos la idea de otro frente en la conciencia de sí (el lector) ante la obra a partir del repertorio cultural y literario que trata de imponer entre el orden de la trama y el orden propio, arriesgando los rasgos de la obra. En esos rasgos pretendidamente “objetivos”, que sugiere Poulet como punto de partida, se establece la intención de encontrar el orden del pensamiento, o de su trayecto en donde “la coherencia del texto literario se convierte en la coherencia del texto crítico que lo retoma transponiéndolo” (1997, p.228).

Julieta Campos se adentra en su conciencia y trata imaginariamente de alcanzar el pensamiento de otros, si bien confusamente, pues en ese trayecto también distinguiría el pensamiento de sí. Al tratar de distinguirlos, de reconocer sus características específicas, se comprende que discernirlas está relacionado con el tipo de marcos, de contextos en los cuales histórica y culturalmente emergieron esas conciencias o pensamientos. Reitero la idea de Poulet: “Nadie podría descubrir el mundo sin descubrirse descubriendo el mundo” (1997, p.229). En este descubrir su mundo, la autora acude al árbol genealógico y ahí elige a Terina y Aurelio o Mimí y Rodolfo, como rebautiza Campos a sus padres. Estos personajes están en calidad de criaturas y sin embargo, son ellos quienes le permiten sosegar la aparición de los demasiados fantasmas históricos, literarios y legendarios para poner un énfasis en el juego vehemente del destino, del rompecabezas al que aludimos antes, siempre en torno a la Revolución Cubana, cuando comenzaba y tanta gente decide penosamente abandonar su isla, como lo hizo nuestra escritora, en la aparente urgencia de reinventarse o de descubrirse, como lo hizo con Terina y Aurelio con un pensamiento guiado hacia “sus” objetos, tomándoles prestadas sus formas, sus cimientos. La reiterada frase de Poulet acerca de descubrir el mundo, bien aplica al descubrimiento de sí misma, con la adenda de reinventarse en la escritura:

A la nieta de Julio, que se despide para irse a estudiar a París, le pone en las manos varios ejemplares de una revista que circula poco [...], es el número 20 de *Orígenes*, en donde la nieta

lee un texto de María Zambrano. Es un texto muy hermoso, que pretende asediar, como quiere Lezama, a “La Cuba secreta”: en medio de tanta vida aparente, la verdadera Isla yacería en un letargo silencioso, en espera de ser despertada ¿acaso por un príncipe enamorado?, como La Bella Durmiente. “Tú, que eres curiosa, no dejes de indagar. Pregúntatelo todo. Busca y encontrarás.” (pp.756-757)

Bajo la consigna de “busca y encontrarás” se hace necesario, desde nuestro punto de vista, otra reflexión más, pero hacia el código metaliterario de la novela en tanto espacio adyacente al ensayo, al conocimiento artístico, cultural y político en los estudios caribeños, cuando la H/historia convive con la historia-relato-*mythos*. Julieta Campos decide no incluir solo su propia versión acerca de la diferencia entre aquellas novelas de corte decimonónico y las novelas contemporáneas canonizadas como la “nueva novela histórica”, ni se empeña, como es el caso de Fernando Del Paso, en una imprescindible revisión historiográfica frente a la distancia cronológica entre los eventos, su interpretación, los imaginarios culturales y la narración. La intención del escritor, en general, es considerar la relevancia e influencia de nuevas corrientes tanto en el saber histórico como en el literario para así consignarlo a través de su presencia implícita como narrador y/o personaje. Julieta Campos, en su caso, hace coincidir la identidad del ser biográfico y del quehacer escritural en una encrucijada. Esta bifurcación es creada por tiempos y lugares consignados por la historiografía, pero también por la genealogía familiar, más los embates culturales, sociales e ideológicos que rompen la delgada línea entre lo público y lo privado. Por estas circunstancias se encauza la identidad en el advenimiento de la memoria¹². Julieta Campos, como Lezama Lima, Carpentier, Severo Sarduy, Del Paso, y tantos otros escritores, se pronuncia discursivamente por la necesidad de hacer memoria. Esta frase, que bien puede resultar un lugar común, es un punto de mira desde el que se trazan los recuerdos en la página en blanco. La memoria deviene actividad recurrente, sea consciente o inconsciente, pero notable cuando se invoca (presente) o se evoca (pasado).

Ante las formas memoriosas del recuerdo, podríamos preguntar si lo que queda inscrito y deja huella se debe a la persistencia de una imagen precisa o, al contra-

12 La especulación proviene a partir del tema de la memoria. En esta ocasión se parte de la sugerencia de M. Augé (1998).

rio, a lo efímero, a lo huidizo de una abstracta apariencia. Signo o huella, sugiere el antropólogo Marc Augé en *Las formas del olvido* (1998), las formas que “están desconectadas de todo relato posible o creíble y se han desligado del recuerdo” (p.31). El mismo Augé, abundando en el pensamiento de Pontalis y este en el de Freud, explica:

En primer lugar, nos dice [Pontalis], la memoria es plural, existen diversos “sistemas mnémicos.” En segundo lugar, es necesario pasar la noción de huella a la noción de trazo, trazado secreto, inconsciente, reprimido: la represión no se ejerce sobre el acontecimiento o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos o entre huellas, “conexiones que ni siquiera las redes ferroviarias en que coexisten trenes de alta velocidad y vías en desuso pueden darnos mucho más que una imagen difusa.” Por lo tanto, concluye Pontalis, recordar es menos importante que asociar [...], asociar es decir, “disociar las relaciones instituidas, sólidamente establecidas, para hacer surgir otras, que con frecuencia, son relaciones peligrosas.” (Augé, 1998, p.31)

Este rasgo, sistema de relaciones peligrosas o memoria, incide en las teorías de la acción encaminadas tanto por Ricœur como por la conciencia crítica sugerida por Poulet. La memoria afecta la noción de identidad, de acción y de conciencia crítica en Julieta Campos, ella permanece atenta a esos sugerentes “sistemas mnémicos”, asocia los referentes historiográficos con las particulares disociaciones que a favor de la literatura el escritor hace por oficio, por destreza, o porque así ha aprendido que desde el inicio el hombre cuenta historias. Las relaciones humanas, para bien de la literatura, podemos apreciarlas en la ficción encaminada por las otras voces que son y no son ella, Julieta Campos, que inventan o se buscan en los recortes, a través de los diarios y las cartas, y que son y no son la conciencia cubana, porque tal sería no ficción sino mentira. Las formas de recordar importan tanto como las formas de olvidar; los seres humanos somos proclives al olvido, y la ficción, con el indudable peso de su arte, inscribe la invención del recuerdo y del olvido, al sustentar las verdades simbólicas que se imprimen discursiva o retóricamente en la ficción y en la historia. Verdades éticas/estéticas con el peligro del sesgo, pero no con el de la argucia del discurso político. Las verdades son simbólicas y son las únicas que el literato y el historiador pueden ofrecer a sus lectores. La forma especular que Julieta Campos traza en la mayoría de sus

textos promueve la idea de que no es asunto de una mirada y de una historia, sino trasunto de un cúmulo de miradas y de historias, que se proyectan en su escritura.

El “inventario” de una isla

La forma del recuerdo y del olvido expresada en *La forza del destino*, mantiene ese hálito de tener que contar la historia desde su memoria, incluso de manera más evidente, al recuperarla de la madre al hijo, Emiliano¹³. Entre los tres tiempos que estructuran la novela y las infinitas intenciones autorales, esta historia responde a ese tiempo que convenimos llamar “el pasado” pero que ansía convertirse en un tiempo recuperado y latente para el lector y para los suyos.

La novela, al reinventar voces verosímiles, convoca no un lugar, sino lugares: España, Cuba, Nueva York, México, y no un rostro, sino cientos que a su vez configuran los diferentes tiempos y espacios, y en consecuencia, un caudal de relatos. Julieta Campos se convierte, al ingresar como personaje en la ficción, en la memoria brumosa de una Cuba tan imaginaria y tan real como la verosimilitud literaria lo permite y demanda. Todas las palabras que al inicio advertimos acerca del agua, bruma, ola, inciden en las formas de representar la isla a través de imágenes del recuerdo, según la exégesis que del presente reconstruya las capas de la imaginación, la experiencia y la emoción. Bien visto, la paradoja entre la objetivación y la subjetivación, el acercamiento o distancia de la memoria individual y social es solo aparente: Campos, investigadora por gusto y por oficio, como dijimos antes, se encarga también de estudiar, clasificar y procesar una serie de datos provenientes de archivos, anécdotas, historias y diarios, que transforman el ámbito espacio-temporal referido en el libro. Las anécdotas se convierten en el hacer de los personajes, las reacciones en escenas y estas en la serie de “instantáneas” del recuerdo transcrito, esas que los lectores apreciamos como cuadros fijos y que se dinamizan gracias al discurso; eventos recortados y vueltos a organizar, para comprender la trama de una vida, naturalmente discordante en el artificio de una concordancia.

Citemos aquí un cuadro o “instantánea” que muestra la amalgama de recuerdos y datos, cuando Julio, el abuelo de Julieta, arriba a Nueva York (del diario personal –apócrifo o real–, durante los años 1903-1909) y en donde se compara esta isla con aquella otra:

13 La dedicatoria del libro incluye el nombre de la madre y el nombre del escritor Emiliano González, quien a su vez es autor de novelas como *Los sueños de la bella durmiente* (Premio Villaurrutia 1978) y antologías de relatos como *Miedo en castellano* (1973).

Nos recomendaron no quedarnos con las exquisiteces del Waldorf y pulsar también, un poco, el otro Nueva York, el de los inmigrantes de ayer y de hoy. Dicen que a Ellis Island la llaman “isla de las lágrimas” y que es lo más parecido al Juicio Final que alguien puede encontrar en este mundo: allí se decide si esos cientos de hombres, mujeres y niños que han llegado de los confines de Europa tienen o no derecho de entrar al Paraíso. Es una ciudad deslumbrante y cruel, jubilosa y oscura. Se me ha venido a la memoria una frase de una vieja lectura, algo de un autor norteamericano cuyo nombre se me escapa: “Somos los herederos de todos los tiempos y con todas las naciones compartimos nuestra herencia.” Palabras más, palabras menos, aflora en el recuerdo algo que solo hoy cobra sentido para mí. Recuerdo más: imaginaba un nuevo jardín del Paraíso donde habrían de reencontrarse todas las tribus del hombre. Un paraíso de acero y de ladrillo; de esplendor y de miseria, es verdad [...]. Esta es una ciudad joven, al lado de nuestra vieja Habana. (p.635)

Imaginemos que Julio/Julieta reescribe(n) un mismo diario de sucesos y de reflexiones, para corroborar que cuando algo se refiere “de memoria”, se escribe a partir de la (re)presentación del *alter ego* implicado del autor-persona, que introduce las imágenes que dan sentido a ese tiempo que funge como la trama de una memoria de un sujeto deseante que quiere que tal memoria sea la propia. Se percibe ciertamente el acto de flexión sobre la historia pero también el sesgo del propio campo de observación. El sesgo, si se quiere, sucede frente o contra el camino de identificación y búsqueda de *su* memoria en la memoria de los otros o al contrario, la de los otros como propia.

A partir de este sesgo que se ofrece como conciencia identitaria, la compilación de tantas voces transparenta la posición afectiva de la voz autoficcional puesta en escena, que involucra y modifica la participación comunicativa del narrador (en convención del supuesto abuelo Julio y de Julieta al hijo) al narratario (la supuesta nieta Julieta, el sugerido hijo), a los lectores que estamos inmersos e implicados entre el acto de lectura del texto, la intención del autor y el repertorio de la historiografía cubana. La lectura, la escritura y la ficción se relativizan y adaptan mediante una serie de textos y estilos de todo tipo, que se incluyen a manera de “objetos” de lectura: origen y materia de inspiración literaria para aquellos sujetos que desean el retorno existencial de los mismos lugares, que el tiempo y la distancia demandan de la reinención de un recuerdo que marcha hacia un futuro

desde la invención de un pasado, o desde la emoción estética que abre las puertas a lo posible del juego ficcional. Jugar el juego de lo posible, de la especulación o el del reflejo entre quien habla de –y dentro de– un objeto de lectura, es para los demás la oportunidad de ingresar al rito, tanto de transmisión ficcional (cuando el novelista ingresa en la novela) como de transmisión lectora.

Conclusiones

Todo el libro se gesta al tenor de metatextos, de escrituras dentro de escrituras que al sumarse muestran la historia de una familia y de “la isla” desde el pasado hasta el presente para un futuro (el que leemos) y del presente hacia el pretérito, confrontando una idea inquisitoria: ¿en dónde y cuándo comienza y se cuenta una historia? Sobre esta pregunta se aglutina un argumento, la mirada de la autora complica a propósito el origen de los documentos y por ende, las interpretaciones que sirven de soporte a tantos relatos enmarcados por el código correspondiente. La estructura en tres tiempos o momentos atrae también la atención sobre la búsqueda por el texto originario como una empresa condenada a repetirse de forma circular; y aún más, si como hemos advertido, nos proponemos escudriñar el rastro de la isla como el objeto de donde parte toda la poética de Campos.

La forza del destino reclama al final del libro el silencio de una imaginación tan afiebrada como la Carlota que Del Paso convierte en la voz en donde dialogan la poesía con la historia. La locura irónicamente contemplada por Del Paso es un diálogo entre la historia y la imaginación; la de Campos es la locura identitaria enaltecida poéticamente en el destino de los demás. Hay tanto de locura, acompañada de eso otro perteneciente a un lejano y presente imaginario, cuando se desea inventar los eslabones de memoria olvidada a través de esta figura múltiple o especular llamada Julieta Campos o María de la Torre o Terina o Mimi, y cuando de especularidad de la isla cubana se reinventa en las costas de Tabasco o en la pertinaz región lacustre de Tenochtitlán en ciudad de México. Campos fue una escritora que concibió la isla fuera de la isla de una manera similar a esa larga lista de escritores que conminan la tradición cultural y literaria cubana fuera de Cuba.

Si vemos de otra manera a la escritora, bajo el lente de los intelectuales exiliados, tendríamos entonces que advertir la perspectiva de otra conciencia crítica que se inscribe en lo que Denis Jorge Berenschot (citado en Morales Sales, 2006) denomina el “estado de mutación de la cubanidad”. Desde su punto de vista, las identidades cubanas resultan de los problemas del exilio y están fuertemente

condicionadas por el encuentro con la cultura de la patria adoptiva, cualquiera que esta sea. Siendo así, en las consecuentes letras cubanas, dentro y fuera de Cuba a finales del siglo XX y principios del XXI, se identifican los esfuerzos “[...] por replantear los esquemas políticos, sociales y culturales que controlan y esencializan la performance de las identidades cubanas [...]” (Berenschot, citado en Morales Sales, 2006, p.920)¹⁴.

Al final quedará la vacilación crítica cuando convenimos en decir que la esencia de los lugares y los tiempos habitados por las personas se construye a través de las palabras, porque solo ellas pueden preservarla. El acto reminiscente se dilata y construye igual a un horizonte pleno de interrogantes cuando es la imagen transcrita la que miramos; ante ella estamos pendientes del punto de mira; ante su selectividad no tenemos más remedio que considerar la invención del recuerdo en aquellos sujetos que la han conservado rodeados por un aura emocional. Por más que se cifren las fechas en un calendario, es la imaginación lo que posibilita reconstruir aquello que significó para el individuo o para el grupo social. Los escritores confían o no en las palabras (su materia prima), devuelven a las personas y a los lugares sus contornos, los que tuvieron y los que deberían tener a propósito de su naturaleza evanescente.

La Cuba pensada, conocida o presentida, es también la *suma* donde habitan los discursos decantados por el tamiz del recuerdo personal y el tinglado de las genealogías. Si solo de la isla hablásemos, el libro sería el resultado de la imaginación que llena los blancos de la documentación histórica, del legado oscilante e irresuelto del lugar que muchos miran con admiración y otros con recelo. La isla cubana contiene la mirada en la que Campos se obliga a trasladarse del sueño de la aparición del lugar, a la memoria revelada que se escondía en la bruma y que ahora invita a abandonarse y mecerse por la marea que se aleja y regresa a la playa escrituraria: “En el vaivén del oleaje empieza a fluir una melodía. Imaginemos, imaginemos la melodía” (p.771), repite la narradora, dando un cierre

14 Existe, desde luego una narrativa interesante bastante reciente que se produce en la isla, pero que se edita especialmente en los países latinoamericanos. Jacqueline Shor publicó en 2001 en portugués, en Sao Paulo una antología de narradores cubanos que intituló *Nosotros que nos quedamos*, en cuya introducción indica que el estilo y la temática de los textos recogidos son bastante heterogéneos en lo que toca a contenido y estilo, pues algunos de ellos hablan de amor, de trivialidades, de prostitución, de reflexiones, interrogaciones sobre la condición humana, sensualidad, viajes y soledad, pero que muestran muy bien la fortaleza y la fuerza expresiva del pueblo cubano. Apunta Shor: “En cuanto a lenguaje, estilo y tratamiento dado a los temas, la escritura vibra en matices que van de lo tradicional a lo más contemporáneo. Lo que une a las historias de esta antología es el hecho de haber sido escritas por personas que pertenecen al periodo de la Revolución y que tienen la particularidad de no haber salido nunca de Cuba [...]” (citado en Morales, 2006, p.920).

circular a la novela. Al contemplarla en su totalidad, en esa suerte de disipación del trazo escriturario, tendremos también que aprender a escucharla como esa ópera musicalizada por Vivaldi: ese es el tono, esa la ideología, la clave del nuevo código que reclama su lectura.

Referencias bibliográficas

- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Cámara, M. (2003). *Escritoras cubanas. La memoria hechizada*. Barcelona: Icaria.
- Campos, J. (1965). *Muerte por agua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campos, J. (1974). *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. México: J. Mortiz.
- Campos, J. (1979). El miedo de perder a Eurídice. En *Reunión de familia* (44, 46). México: Fondo de Cultura Económica.
- Campos, J. (2004). *La forza del destino*. México: Alfaguara.
- Campos, J. (2006). Función de la novela. En *Razones y pasiones. Ensayos escogidos II* (13-94). México: Fondo de Cultura Económica.
- Del Paso, F. (1988). *Noticias del imperio*. México: Diana Literaria.
- Elizondo, S. (1999). El hipogeo secreto. En *Narrativa completa* (207-317). México: Alfaguara.
- Morales Sales, E.S. (2006, julio-diciembre). Cuba. Historia y Sociedad como motivos literarios. *Ágora*, 9(18), 909-926.
- Polidori, A. (1979, 9 de junio). Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación. *Material de lectura*. Recuperado de <http://www.materialdelectura.unam.mx/>
- Poulet, G. (1997). *La conciencia crítica*. Madrid: Visor.
- Ricœur, P. (2008). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.

