

Lectura de lo femenino en *Muerte por agua* (1965) desde lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario como un acercamiento a las particularidades de la escritura de Julieta Campos

Monografía para optar al título de Magister en Literatura y Cultura

Línea de Investigación en Estética Sociológica

Tutora: Paula Altafulla Dorado

Por: Yenny Pulido Mayorquín

**Instituto Caro y Cuervo
Seminario Andrés Bello
Maestría en Literatura y Cultura
Bogotá
2018**

*Para Silvana,
mi niña de las grandes alas*

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., 24 de mayo de 2019

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Ciudad .

Estimados Señores:

Yo YENNY PULIDO MAYORQUÍN, identificada con C.C. No. 52342430 autora del trabajo de grado titulado LECTURA DE LO FEMENINO EN *MUERTE POR AGUA* (1965) DESDE LO SIMBÓLICO, LO REAL Y LO IMAGINARIO COMO UN ACERCAMIENTO A LAS PARTICULARIDADES DE LA ESCRITURA DE JULIETA CAMPOS presentado en el año de 2019 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).

Yenny Pulido Mayorquín

Firma y documento de identidad
CC. 52342430 BTA

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Pulido Mayorquín	Yenny

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Altafulla Dorado	Paula

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Lectura de lo femenino en *Muerte por agua* (1965) desde lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario como un acercamiento a las particularidades de la escritura de Julieta Campos

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y cultura

CIUDAD: BOGOTÁ

AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2019

NÚMERO

DE

PÁGINAS:

103

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones Mapas Retratos Tablas, gráficos y diagramas Planos Láminas Fotografías

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: Mini DV DV Cam DVC Pro
 Vídeo _____

Hi 8 Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC Europeo PAL SECAM

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLES
Literatura	Literature
Cuba	Cuba
Femenino	Female
Psicoanálisis	Psicoanálisis
Nouveau roman	Nouveau roman

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

La presente investigación tiene como objetivo central la lectura de lo femenino en la novela *Muerte por agua* (1965) de la escritora cubano-mexicana Julieta Campos, a través de las categorías lacanianas de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario, con el propósito de definir las particularidades de la escritura en esta opera prima. Lo femenino desde Lacan, anclado al goce, va más allá de cualquier relación fálica porque no hay castración sobre algo que no se tiene. Desde esta perspectiva, el lenguaje es el encargado de restituir la posición de lo femenino en la escritura: Laura, como Orfeo, viaja a las profundidades de su alma venciendo al tiempo para perseguir su propio deseo y esbozarse como una artista.

Para el desarrollo se tomó como base, fuera de las categorías del nudo borromeo, la definición de escritura de Roland Barthes en sus escritos *El grado cero de la escritura* (2003) y *El placer del texto* (1973) así como la definición del concepto de autoficción de Alberca, Lejeune y Diana Diaconu; para la interpretación de los elementos de la novela: *El viaje a la isla, representaciones de la isla y la insularidad en tres obras de Julieta Campos* (2016) de María José Ramos de Hoyos y el trabajo de Kenia Aubry "*Entre dos aguas: metáfora de la desintegración dialéctica del mundo. Una lectura posible de Muerte por agua*" (2004), entre otros. Finalmente, los ensayos *La imagen en el espejo* (1965) y *Función de la novela* (1973) de Campos para hablar de nouveau roman.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

The main objective of this research is to read the feminine in the novel *Muerte por Agua* (1965) by the Cuban-Mexican writer Julieta Campos, through the Lacanian categories of the Symbolic: the Real and the Imaginary, with the purpose of define the particularities of writing in this opera prima. The feminine from Lacan, anchored to enjoyment, goes beyond any phallic relationship

because there is no castration on something that is not. From this perspective, language is responsible for restoring the position of the feminine in writing: Laura, like Orfeo, travels to the depths of her soul, overcoming time to pursue her own desire and sketch herself as an artist. For the development was taken as a basis, outside the borromeo knot categories, the definition of writing of Roland Barthes in his writings *The zero degree of writing* (2003) and *the pleasure of the text* (1973) as well as the definition of the concept of self-creation of Alberca, Lejeune and Diana Diaconu; for the interpretation of the elements of the novel: *The trip to the island*, representations of the island and insularity in three works by Julieta Campos (2016) by María José Ramos de Hoyos and the work by Ken Aubry "Entre dos aguas: metaphor of the dialectical disintegration of the world. A possible reading of "Muerte por Agua"(2004), among others. Finally, the essays *Image in the mirror* (1965) and *Function of the novel* (1973) of Fields to speak of *nouveau roman*.

Tabla de contenido

P.

Introducción

Primera parte

Una isla que se abrió al mundo

1. La huella memoriosa de Cuba y la búsqueda de liberación en la escritura:..... 12
2. Un lugar en México 18

Segunda parte

La autoficción de Julieta Campos

3. Problemática y pacto narrativo: *la escritura del yo* 21
4. Acontecimiento: desintegración de un mundo 24
5. El sintagma *muerte por agua* y su orientación interpretativa: *muerte y renacimiento* 29
6. Tiempo y espacio en *Muerte por agua* 34
7. Modo narrativo 39

Tercera parte

Lo femenino y la escritura de Julieta Campos desde una perspectiva psicoanalítica

8. La escritura de Julieta Campos, un grado cero de la escritura 44
9. Lectura de lo femenino en *Muerte por agua* desde lo simbólico, lo real y lo imaginario 48
10. Laura: el despertar de una sensibilidad artística 59
11. Animalidad-vegetal y la noche: ecos de Djuna Barnes 81
12. Perspectiva de lo femenino en algunos ensayos de Julieta Campos 88

Conclusiones

Fuentes bibliográficas

Introducción

Al abordar la vida y escritura de Julieta Campos (La Habana, 1932-Ciudad de México, 2007), el lector se encuentra con un aprendizaje amplio sobre los altibajos del acontecer que trae consigo la desterritorialización y la adopción de nuevos espacios. En las obras de la escritora hay una gran marca de Cuba, visible a través de la recurrencia de símbolos como el mar, la isla y el agua. Dichos elementos permiten afirmar que ella siempre llevó su condición de insularidad a cuestas y que las particularidades de su escritura, en este caso de *Muerte por agua*, son conjuros de un pasado histórico.

Siguiendo el itinerario de Campos, dos momentos pueden contemplarse en su ejercicio como escritora: el primero que comienza en 1965 hasta 1988 y el segundo, desde los años noventa hasta 2007, año en que fallece. La primera etapa presenta sus obras de ficción: *Muerte por agua* (1965); *Celina y los gatos* (1968); *Tiene los ojos rojizos y se llama Sabina* (1974), novela por la que se le otorgaría el Premio Xavier Villaurrutia; *El miedo a perder a Eurídice* (1979) y su obra de teatro *Jardín de invierno* (1988). En cuanto a sus ensayos y reseñas críticas: *La imagen en el espejo* (1965); *Oficio de leer* (1971); *Función de la novela* (1973). Por su parte, la segunda etapa da origen a ensayos ya no con relación a la literatura sino con un compromiso político y social: *Un heroísmo secreto* (1988); *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas* (1982), *Bajo el signo IX de Bolón* (1988) *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación* (1995), *Tabasco, un jaguar despertado* (1996).

Muerte por agua es la primera novela de Julieta Campos publicada en 1965 y con reimpressiones en 1973, 1978 y 1985. Antes de titular la obra de esta manera, la escritora pensó en opciones como: *Sus mamparas siempre están cerradas*, *Naturaleza muerta* y *Una partida de brisca*. Las cuatro publicaciones de la obra estuvieron a cargo del Fondo de Cultura Económica de México. La impresión de 1965 hizo parte de la Colección Popular que el Fondo había lanzado en 1959; para el presente estudio se toma esta edición. En esta presentación inicial de la novela, la portada muestra una imagen de un vaso de agua que contiene las fotografías de dos mujeres y un hombre de perfil. En la contraportada de esta misma edición se hace una pequeña descripción de la novela: “tres personajes giran en un cuarto deshabitado, se repite el mito eterno de la muerte dada a aquello que se ama, por el afán de darle vida mirando hacia atrás, hacia el pasado: Orfeo, la mujer de Lot”.

En la edición de 1985 la imagen inicial de la portada es cambiada por una botella con un corcho suelto, haciendo alusión a las botellas que son lanzadas al mar y llevan un mensaje. Esta edición hace parte de la Colección Letras Mexicanas que abarca libros de gran importancia en la literatura mexicana de autores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Salvador Elizondo, entre otros. En estas dos primeras ediciones la descripción del libro en la página del FCE es la misma: “*Muerte por agua* es una novela cuya estructura es el resultado de la necesidad de dar integración a un universo que se descompone: el desorden, la desintegración entran así a formar un orden nuevo, gracias a la forma redonda de un ciclo temporal que se cierra sobre sí mismo, detenido para siempre” (FCE, 2016).

Ya haciendo referencia a la edición de 1997 se da el cambio de título de *Muerte por agua* a *Reunión de familia* que hace Julieta Campos por sugerencia del editor y que se convertiría en el título que agruparía todas las obras de ficción de la escritora. Ese cambio de fecha y de título llama la atención porque se puede interpretar como un gesto diciente de la escritora frente a la Revolución Cubana, aunque según el estudio de María José Ramos de Hoyos de 2016 “El viaje a la isla, representaciones de la isla y la insularidad en tres obras de Julieta Campos”, el cambio a 1949 se atribuye más a la necesidad por parte de la escritora de una coincidencia con su genealogía familiar que se hará explícita en su última novela *La forza del destino* (2004).

Muerte por agua pone en situación a Eloísa, Laura y Andrés. Las dos mujeres, madre e hija, han optado por el encierro porque han perdido toda identificación con el mundo exterior. Por otra parte, Andrés, esposo de Laura, comparte con ellas el tipo de conexión con ese exterior, pero él sí sale de la casa para ir a trabajar. Los tres personajes están a merced de la humedad y la desintegración por el agua mientras sus vidas transcurren en medio de los quehaceres domésticos. La problemática de la novela muestra la perturbación interior del individuo provocada por el derrumbamiento del mundo burgués. Laura, personaje principal, muestra desinterés por el mundo y no da indicios de una reconciliación con el mismo, dicha desilusión le da un vuelco hacia su interioridad. Esta última, revela un ambiente rico en sensaciones que surgen como una reacción contra la función referencial del lenguaje para dar paso a un mundo expresivo más cercano a lo poético.

En el presente ejercicio crítico se toma como eje lo femenino, por ser el elemento que permea toda la novela, que se manifiesta como una potencia, como un principio del cosmos que construye y destruye a la vez, como fuerza y desintegración; muerte y ausencia; se introducen los registros lacanianos de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario ya que, desde esta perspectiva, lo femenino no se aborda como una cuestión de género o sistema binario. Lo femenino desde Lacan está más cercano a un goce que va más allá de cualquier relación fálica porque no hay castración sobre algo que no se tiene. Así, un acercamiento de lo femenino a lo Real da origen a la escritura como presencia en el lugar del vacío, de la ausencia que configura de nuevo lo Simbólico, porque es el lenguaje el que se manifiesta desde la experiencia de lo Imaginario.

La escritura entendida en el sentido que le da Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (2003), es decir, como una función que permite “la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia” (20). Julieta Campos da cuenta de su época desafiando los límites del lenguaje, ya no desde una forma referencial sino expresiva. La ausencia, la soledad, el silencio es lo que queda después de la lectura de la novela. De esta manera se alcanza un éxtasis poético que confronta la norma y genera otros sentidos. En la novela hay un movimiento de Laura desde la interioridad, es una especie de viaje que evoca el culto órfico. Por una parte, hay un descenso hacia el encuentro con la muerte y luego una epifanía, desde el reconocimiento del yo, en donde Laura comienza su ascenso desde la gestación de una sensibilidad artística. Orfeo se abandona en la búsqueda de Eurídice porque es él quien puede vencer al tiempo. Al enfrentarse al abismo el alma va en su propio rescate, la ascensión de Laura por las azoteas, de pintura derruida, rescata la imaginación.

Desde la teoría psicoanalítica, Lacan explica la estructura de la psiquis del sujeto tomando como base el nudo borromeo que contiene los registros mencionados anteriormente. Lo Imaginario permite la identificación del sujeto con los otros; el segundo, lo Simbólico, representa el sistema de significantes, es decir, el lenguaje con el que el individuo se identifica; y, el tercer registro, lo Real, se comprende como aquello que no puede ser representado simbólicamente porque carece de sentido. Las distintas formas de anudarse de los tres registros dan como resultado estructuras subjetivas. De esta manera, entender lo femenino, como manifestación de una subjetividad, a partir de la relación entre los tres registros permite revelar sentidos presentes en el texto y por ende un discernimiento sobre lo particular en la escritura de Julieta Campos.

Vale la pena aclarar que, no se trata de aplicar el psicoanálisis a la obra de Campos sino de asumir una perspectiva para abordar lo femenino como un fenómeno dentro de la novela que incide en la escritura. El mayor sesgo interpretativo está dado desde lo que la misma obra sugiere. Se hacía necesario optar por algunas herramientas para abordar la subjetividad en la novela, esto como un pretexto para hablar de lo que *Muerte por agua* muestra entre líneas: “no parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista o la obra reprimen sino, más bien, que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía” (Regnault 20). Para Lacan, el lenguaje converge con el uso del inconsciente, de ahí que la novela es la que debe enseñar más allá del psicoanálisis:

La confrontación del universo joyceano tenía el efecto de volver a sumergir a Lacan en la contemplación fantásica de su historia y acentuar el proceso de abolición de su discurso, iniciada con la práctica de los nudos. Si los personajes de la novela joyceana

servían para ilustrar el eterno retorno de una temática de la paternidad imposible, los procedimientos de escritura puestos en la obra en *Finnegans Wake* abrían el camino a la búsqueda de una metamorfosis del lenguaje (Roudinesco 543).

De esta manera habría que preguntarse ¿Cuál es el aporte de *Muerte por agua* en lo que refiere al estudio de la psiquis? Quizá sea el hecho de ver una configuración de lo femenino en otro orden simbólico del lenguaje o la presencia de lo Real como la muerte que suscita proliferaciones del sentido. Por otra parte, la interioridad como un espacio de búsqueda de identidad, como un asilo del yo en donde el hombre explora su creatividad.

Además de los registros propuestos por Lacan como un acercamiento a lo femenino, se tienen en cuenta los siguientes trabajos de investigación que se han escrito sobre la novela de Campos: Guijarro Crouch, 1994; Barreto, 2002; Sánchez Rolón, 2017, la tesis doctoral de María José Ramos de Hoyos “El viaje a la isla: representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos (2016)”. De igual manera se tienen en cuenta textos como el del crítico literario uruguayo Hugo Verani que es una de las primeras lecturas con las que se encuentra el interesado en la obra de Campos al hacer un estado del arte de la obra, y los ensayos de la teoría literaria de la misma escritora.

Ahora bien, el objetivo de la investigación es realizar una lectura de lo femenino, a partir de las categorías lacanianas de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario, para determinar las particularidades de la escritura en *Muerte por agua* dilucidando de esta manera la toma de posición de Julieta Campos como una actitud crítica frente al panorama de la Revolución Cubana. De esta manera, el estudio se divide en tres partes: la primera aborda el ámbito literario de Julieta Campos, la segunda examina la problemática de la novela y los niveles de producción

de sentido, y la tercera lo femenino y la escritura de Julieta Campos desde una perspectiva psicoanalítica.

De manera más específica se desarrollan las tres partes mencionadas así: la primera hace una presentación del itinerario de escritura de Julieta Campos en relación con aspectos centrales de su vida. Allí se muestra la influencia del *nouveau roman* francés sobre su novela así como el impacto de México en su ejercicio intelectual y en su acogimiento como nueva nacionalidad, obviamente sin dejar de recordar su natal Cuba. El criterio de selección del contenido de esta primera parte fue la relación estrecha y ambivalente de la doble nacionalidad de la escritora y el impacto de sus estudios en la Universidad de la Sorbona. El lector podrá tener claridad acerca del punto de partida que le da sentido a la novela como uno de los aspectos centrales del análisis.

En un segundo apartado, se da comienzo con el acontecimiento que da la idea general acerca de la selección que Campos hace de la realidad como el foco desde el que la problemática se visibiliza. En este sentido, en este capítulo se hace una lectura de los elementos narrativos que componen la novela y se establece el pacto narrativo del texto con la cultura.

Ya en la tercera sección, se entra a leer lo femenino desde las categorías de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario para entender las particularidades de la escritura de Campos. Antes de entrar a los registros se deja claro el concepto a partir del cual se aborda la escritura. Luego, se enfrenta lo femenino al juego de los tres registros y poco a poco se van sacando reflexiones sobre lo particular de la escritura; se dedica un apartado para hablar de Laura y validar la manifestación de una sensibilidad artística en ella. Este aspecto es central porque determina un gran eje

interpretativo, ya que la toma de posición crítica del autor sobre su mundo demuestra un acto de liberación a través del arte. Finalmente, se hizo importante reflexionar sobre voces como la de Anís Nin y Djuna Barnes, presentes en la novela, porque se manifiesta una necesidad de liberación de la escritura femenina.

Como parte final, se presentan las conclusiones del análisis a través de las cuales se reivindica la importancia de las particularidades de la escritura de Julieta Campos en la literatura latinoamericana y su valor en la manifestación de un momento histórico.

Primera parte

Julieta Campos, una isla que se abrió al mundo para volverse escritura

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad, un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios: un velorio, un guateque, una mano, un crimen, revueltos, confundidos, fundidos en la resaca perpetua, haciendo leves saludos, enseñando los dientes, golpeando sus riñones, un pueblo desciende resuelto en enormes postas de abono, sintiendo cómo el agua lo rodea por todas partes, más abajo, más abajo, y el mar picando en sus espaldas; un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir, aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales, siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla; el peso de una isla en el amor de un pueblo.

Virgilio Piñera, La isla en peso (1943)

1. La huella memoriosa de Cuba y la búsqueda de liberación en la escritura

Julieta Campos (8 de mayo de 1932, La Habana-Cuba-5 de septiembre de 2007, Ciudad de México) fue una escritora con doble nacionalidad: la cubana de nacimiento y la mexicana por adopción. Fue hija única del matrimonio entre: Terina de la Torre –cubana– y Aurelio Campos Morilla –español–; sobrina de Carlos de la Torre, científico y zoólogo cubano, rector de la Universidad de La Habana, con quien llevará una relación estrecha.

Los años treinta en Cuba estuvieron marcados por conflictos políticos decisivos: la caída del dictador Machado en el 33 y la posterior etapa de represión de Fulgencio Batista; pero la escritora, bajo la protección de su familia, vivirá sus años de infancia entre cuentos de hadas, el malecón, el mar, la lluvia y la humedad; todos estos, grandes estímulos que marcarán su obra y le dejarán a Campos la huella memoriosa de su isla.

Campos en 1948 inicia sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. En 1953 viaja a París para cursar un diplomado de Literatura francesa contemporánea en la Universidad de La Sorbona. Posteriormente, regresa a Cuba para doctorarse en Filosofía y Letras, en 1954 contrae matrimonio con el diplomático Enrique González Pedrero y en 1955 se radica en México y adopta dicha nacionalidad.

En Francia Campos entra en contacto con el Nouveau roman francés, movimiento en gestación por los años cincuenta, del que adopta rasgos de la propuesta de Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet. Dicho eco permea a *Muerte por agua* y a sus ensayos: *La novela de la ausencia* (Sarraute, Robbe-Grillet y Butor) y *La imagen en el espejo*. Tanto la escritura de ficción como la reflexión acerca de la misma se dan de manera simultánea en 1965.

Desde esta misma perspectiva, Bruce Novoa (1985) en su ensayo “La Sabina de Julieta Campos en el laberinto de la intertextualidad” menciona que en *Muerte por agua* se mezclan dos aspectos centrales: 1) La problemática de Woolf del proceso psicológico de una mujer inmersa en las actividades banales y aburridas de la vida diaria y 2) la técnica de Natalie Sarraute en lo que se refiere al fluir de conciencia y lo que se esconde detrás de diálogos triviales y anodinos que, según ella se denominan subconversaciones: aquello que no se dice y que se manifiesta en gestos, silencios y repeticiones.

Por otra parte, y confirmando la manifestación de Sarraute en Campos, el crítico uruguayo Hugo Verani, agrega:

Desde el punto de vista de la perspectiva narrativa, Julieta Campos elimina la distancia narrador-objeto-lector. En *Muerte por agua* descubre estados subjetivos sin caer en las anticuadas convenciones analíticas de la novela psicológica: el análisis y la explicación de las motivaciones humanas o la transcripción de estados psicológicos ya elaborados. Aquí, por el contrario, el drama oculto de los personajes se presenta por medio de técnicas más sutiles (35).

Tal drama oculto, alejado de lo psicológico que permitía hacer un retrato de los personajes, se evidencia en obras como *La Celosía* (1970) de Alain Robbe-Grillet y *Tropismos* (1939) de Nathalie Sarraute, grandes representantes del nouveau roman. Dichas novelas, así como *Muerte por agua*, disponen los elementos de la narración así: personajes anodinos, ausencia de trama; tiempo y espacio inconsistentes, fluir de conciencia y el papel protagónico del lenguaje.

Por una nueva novela (1963), antología de textos que Robbe-Grillet escribió desde 1955, presenta una perspectiva sobre dichos elementos de la novela, suscitando fuertes críticas por su carácter antihumanista, frente a lo que Robbe-Grillet se defiende proponiendo que la nueva disposición del personaje en la novela se debe a la puesta en cuestión del individuo como categoría de análisis, ya que este pasa a un plano de lo fenomenológico en el que también se encuentran los objetos.

Además de lo anterior, se pueden establecer los siguientes postulados expuestos en *Por una nueva novela*; los que permiten definir los rasgos que clasifican a *Muerte por agua* como un *nouveau roman*:

El nouveau roman no pretende establecer una teoría o molde porque cada novelista y cada novela debe inventar su propia forma. En este sentido “El novelista, más que un creador en sentido propio, solo sería entonces un simple mediador entre lo común de los mortales y una potencia oscura, un más allá de la humanidad, un espíritu eterno, un dios...” (Robbe-Grillet, 1963, p. 41). Para el escritor francés, no existe una fórmula para la novela sino que el mérito del escritor está en su experimentación con la forma. En este sentido se verá más adelante cómo Julieta Campos define este concepto a través de sus ensayos.

El autor como crítico de su propia obra. La inclusión de la crítica del autor sobre su propia obra, resultó incómoda en su momento –según Grillet– porque para el crítico literario era insoportable que los artistas se explicaran: “Aquí también constatamos que los mitos del siglo XIX conservan toda su potencia: el gran novelista, el “genio”, es una suerte de monstruo inconsciente, irresponsable y fatal, incluso ligeramente imbécil, de quien parten “mensajes” que solo el lector debe descifrar” (41). En este sentido, Robbe Grillet reevalúa la posición del autor endiosado y excéntrico para ponerlo en el centro de su reflexión. Julieta Campos hace parte de este grupo de escritores que reflexionan sobre su ficción porque paralelo a la escritura de sus novelas escribe ensayos. *Muerte por agua* (1965) está acompañada por dos textos que

reflexionan sobre esta: *La novela de la ausencia* y *La imagen en el espejo*, escritos en el mismo año de publicación de la novela.

La nueva novela solo se interesa por el hombre y su situación. En este apartado la presencia del hombre da significación a los objetos porque él es quien ejerce su mirada sobre ellos; aquí Grillet contraargumenta a la crítica que considera que él lleva al hombre a un estado fenomenológico que lo deshumaniza. Por el contrario, afirma que los objetos existen por la mirada del hombre: “es el pensamiento que los recuerda, la pasión que los deforma (...) nunca tienen presencia fuera de las percepciones humanas, reales o imaginarias (...) ocupan nuestra mente en todo momento”(153). Es así como los objetos en *Muerte por agua* son parte significativa en la memoria de los personajes y por eso es preciso dejarlos tal y como están.

La nueva novela, según Grillet, propone una total subjetividad. Para Robbe-Grillet, solo Dios pretende ser objetivo mientras que “en nuestros libros, por el contrario, es un hombre quien ve, quien siente, quien imagina, un hombre situado en el espacio y en el tiempo, condicionado por sus pasiones (...) el libro no refiere más que a su experiencia, limitada, insegura (...) es un hombre de aquí y ahora, quien es su propio narrador (155). El autor agrega que, las obras del nouveau roman están al alcance de cualquier lector, siempre y cuando esté dispuesto a liberarse de ideas preconcebidas. En ese sentido, *Muerte por agua* es una novela desafiante para el lector porque responde a la subjetividad de Campos que persigue una identidad¹, para ella escindida,

¹ “Su obra de ficción es exigente, desafiante y original, sobre todo porque responde a una búsqueda muy personal, relacionada con su propia concepción del arte y la escritura –de la que dejó constancia en sus ensayos de teoría y crítica literaria, con los que sus narraciones comparten varios elementos–; una búsqueda que también versaba sobre su propia identidad, por algún tiempo escindida entre sus dos nacionalidades, así como entre su creatividad artística y su preocupación social. Lo anterior se refleja en muchos de los temas principales de su narrativa: la muerte, la escritura, el viaje, la isla, el amor y la utopía, entre otros” (FLM, 2018).

aspecto de por sí complejo porque no se está frente a una biografía sino frente a un mundo revelado que rompe con el orden establecido.

La nueva novela no propone un significado preconcebido. Los significados del mundo, en torno a nosotros, son parciales, provisionales, contradictorios y sujetos a discusión: “Ya no creemos en los significados fijados, preconcebidos, que brindaba al hombre el antiguo orden divino, y luego el orden racionalista del siglo XIX, sino que son las formas que el hombre crea quienes pueden aportar significados al mundo” (157). Esta idea reafirma que es necesario ver la nueva novela libre de prejuicios y formas establecidas; en esta hay proliferación de sentidos que al lector le corresponde descifrar. En este punto se da un lugar protagónico al lector porque es él quien termina de construir el objeto estético.

El único compromiso posible, para el escritor, es la literatura. Para Grillet, el hombre no debe buscar ningún tipo de reconciliación con el mundo y esto no debe ser motivo de angustia. La tarea del artista es transformar el material artístico mas no el mundo material, sin embargo, esa emancipación del arte seguirá siendo una denuncia de la no insistencia de la emancipación de la sociedad. Desde esta mirada, Campos es una heroína silenciosa de su tiempo porque logra transmitir una toma de posición crítica de su tiempo a través de la palabra.

2. Un lugar en México

Después de su estadía en Francia, Julieta Campos llega en 1955 a México para establecerse definitivamente y adoptar dicha nacionalidad. A su llegada, el ámbito literario mexicano también está en la búsqueda de transformaciones así como sucedía en Francia. Las inquietudes de los escritores mexicanos propendían por el paso de una problemática centrada en lo rural y nacionalista a una búsqueda de lo urbano y cosmopolita, todo esto en cabeza de unos escritores agrupados bajo lo que se llamará la Generación de Medio Siglo. Entre los escritores pertenecientes a esta generación se encuentran: Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Sergio Pitlor, Rosario Castellanos, Vicente Leñero, entre otros.

En el estudio de María José Ramos de Hoyos *El viaje a la isla, representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos* publicado en 2016, se expone con claridad el ambiente que encuentra Campos al llegar a México. Se dice que el contexto literario pasaba por una época de transición y estaba en efervescente 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 nombre de la revista que contribuyó a agruparlos en principio) nacieron en su

mayoría en los años treinta; entre ellos se encuentran Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Emilio Pacheco y Salvador Elizondo (...) algunas coincidencias 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 (...) 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 (p. 33).

En 1958 aparece *La región más transparente* de Carlos Fuentes, una gran alusiva a Ciudad de México como constitutiva de lo urbano. Pero antes de ese 58, *El arco y la lira* de Octavio Paz ya había abonado el terrero entre los jóvenes intelectuales que veían en el capítulo de la obra “La revelación poética” un punto de partida hacia una poética en la literatura. Estos escritores de la Generación de Medio Siglo, compartirían además un interés por la crítica literaria, con lo que se sentirá identificada Julieta Campos:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación... ha alcanzado... responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México (Pereira 10).

En ese contexto Julieta Campos comenzó con el ejercicio de la crítica en la *Revista La cultura en México* a finales de los cincuenta; dirigió el PEN Club de México desde 1978 hasta 1982, lugar desde donde ejerció una fuerte denuncia contra la presión sobre la libertad de expresión; dirigió la *Revista de la Universidad de México* entre 1981 hasta 1984, después de su participación en la *Revista Plural* y su función en el comité editorial de la *Revista Vuelta*. Durante todos esos años, fue consolidando su proyecto de escritura tanto en la producción de sus obras de ficción como de ensayos y reseñas.

Campos, enlazará además su escritura a su compromiso social con el pueblo de Tabasco, asunto que se verá reflejado en las obras: *Bajo el signo de IX Bolón* (1988) *¿Qué hacemos con los pobres?* (1995) y *Tabasco: un jaguar despertado* (1996). Julieta Campos, una intelectual comprometida con su tiempo, resulta una mujer inquietante y particular porque no solo escribió ficción sino que tuvo un acercamiento a la problemática social mexicana, para ser más exactos con los indígenas; llevó el teatro a ese ámbito y despertó un interés por la literatura a través de una didáctica que ella misma propuso.

Luego de ese paso por el compromiso social, volverá a la ficción con *La fuerza del destino* (2004). De manera póstuma, se publica *Cuadernos de viaje* (2008) que recopila las memorias de la faceta de viajera de Julieta Campos como una forma de testimonio de su interés por la literatura y el arte que se alimentó con la cercanía de Enrique Pedreros, Juan García Ponce, Elena Poniatowska, Anaïs Nin, Mario Vargas Llosa, Juan Soriano, entre otros. Esas memorias surgen de sus viajes por Francia, España, México y Cuba.

Segunda parte

Problemática y niveles de producción de sentido

3. Pacto narrativo: *la escritura del yo*

La autoficción en su apariencia autobiográfica genera aspectos contradictorios en la relación personaje, narrador y autor porque entra en juego la condición de veracidad del relato que se ve afectada por la presentación de los recuerdos que se asientan en el marco de lo subjetivo y ficcional. Manuel Alberca sitúa la autoficción como: “un pacto ambiguo entre el autor y lector, entre el pacto autobiográfico y el novelesco, en su zona intermedia, en un espacio vacilante” (2007, 65). En *Muerte por Agua* la autoficción se plantearía como una mezcla entre lo autobiográfico y el juego con el lenguaje dado a partir del monólogo interior, las subconversaciones y el fluir de conciencia.

Hay dos sucesos importantes en la biografía de Campos que tienen una afectación directa en la novela, como ya se ha sugerido en páginas anteriores: la muerte de la madre de Julieta Campos y los cambios en Cuba, a propósito de la Revolución, que Julieta Campos no veía tan benéficos para la isla.

Con respecto al primer suceso, Julieta Campos ha manifestado en entrevistas la relación directa entre la muerte de su mamá y la escritura de la novela. En la entrevista de Ambra Polidori, publicada en Unomásuno el 9 de junio de 1979, afirma:

Escribí *Muerte por agua*, mientras mi madre se iba muriendo. En ese libro las palabras son como una tela de araña que recoge lo que flota en el aire, lo que podría volar y desperdigarse (...) habría en la escritura una ambivalencia. Alucinar el objeto de amor que se desvanece y, a la vez, exorcizarlo (341).

En otra entrevista con Norma Castro publicada en 1966 “Apuntes sobre *Muerte por agua* y entrevistas con JC”, la escritora afirma:

(...) *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 el 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 están expuestos a la dispersión y al olvido (Campos en Castro 3).

En un artículo de 2010, escrito por Aralia López González, titulado: “Escritura y encarnación de espectros. *Muerte por agua* de Julieta Campos”, ella propone que “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, “de un ejercicio consciente que intenta conectarse ¿con el inconsciente?, para recuperar y despedir la isla-madre (57-58).

Frente a la postura crítica de López González, es preciso agregar que, si bien es válida, reduce el campo de interpretación de la novela en su conjunto porque Julieta Campos no se despide de La Habana, sino que siempre la lleva consigo en su condición de insular y además de acuerdo con la obra póstuma *Cuadernos de viaje*, publicada por Alfaguara en 2008, en donde relata su recorrido por diferentes partes del mundo entre 1975 y 1999, ella regresará varias veces a la isla.

Con respecto a la situación cubana, Campos inicialmente apoya la Revolución porque tenía la idea de que iba a ocurrir algo de gran transformación libertaria y democrática, sin embargo, con el transcurso del tiempo ella fue perdiendo tal entusiasmo al darse cuenta de que la pretensión era ser una copia del modelo soviético que propendía por 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 234).

Más adelante en sus *Cuadernos de viaje* escribiría: El fracaso de la Revolución Cubana se ha debido, sobre todo, a la pretensión de borrar del mapa la libertad de opción (Campos 26). Es preciso aclarar que la misma Julieta Campos afirma que ella salió de la isla por voluntad propia

antes de que estallara la revolución, de ahí que haya discusión acerca de si se trató de exilio. Lo claro es que llevó la isla a costas durante su vida a pesar de que lo mexicano también tuvo una influencia marcada en ese juego de identidades.

Es así como *Muerte por agua* establece un pacto narrativo que se mueve desde una intención autobiográfica hacia los linderos de la ficción, esto es la autoficción². Dicho pacto narrativo se mueve en el “yo” en la figura de Laura, un yo escindido entre una ideología dominante que se derrumba y una forma que apenas presenta indicios de búsqueda de una autenticidad, y la voz de un escritor-narrador. El yo se reconstruye a sí mismo a través de palabras ambiguas e indefinidas, esto indica que hay una *inconsistencia narrativa del yo* que elimina lo referencial de lo autobiográfico para dar paso a lo autoficcional como otra forma de relatarse: “Como sostiene Lacan solo podemos percibir, comprender y contar nuestra historia de “manera imaginaria”, o como dirá de forma bella y arriesgada el padre del término autoficción, Serge Doubrovsky: “*Si trato de recordar, me invento. Soy un ser ficticio.. una vida a falta de poder retenerla, podemos inventarla*” (Blanco 2016).

De este tipo de pacto deriva un hilo narrativo que expone el pensamiento de manera desordenada y fragmentaria, una conexión con el tiempo que no propone una trama así como tampoco una temporalidad cronológica. De esta manera Julieta Campos exterioriza la realidad del otro a través de la posibilidad de encontrarse a sí misma en la escritura. En el intento de recordar para reconstruir la propia historia, el yo se desdibuja en otras cosas porque no hay un

² “Una característica clave de las auténticas autoficciones: el hecho de que la identidad y al mismo tiempo la no identidad entre el protagonista, el narrador y el autor no sean solamente formales, sino fundamentales dentro de la obra” (Diaconu 2012, 47).

retrato exacto del recuerdo sino por el contrario quedan baches que siempre se llenan con invenciones. Esa realidad en vilo de la que habla Campos se mueve en un universo fragmentado que ella llena con palabras.

4. Acontecimiento: un mundo que se desintegra

Muerte por agua narra la historia de tres personajes, Laura, Andrés y Eloísa, que viven en un mundo que se desvanece lentamente a causa de la humedad y la presencia constante del agua. En toda la novela, no se menciona de manera explícita el lugar en el que se encuentran, pero las descripciones refieren a una isla, a La Habana, lugar rodeado por un mar amenazante y un muro a lo largo del malecón que protege la ciudad; unas casas con vista al mar y otras del otro lado, balcones y faroles que se repiten, y el reflector del faro que ilumina la parte más antigua de la bahía. Es el 15 de octubre de 1959, y las dos mujeres, que son madre e hija, han decidido confinarse en su casa y no volver a salir, no se sabe desde hace cuánto tiempo están encerradas; Andrés, esposo de Laura, es el único que tiene contacto con el mundo exterior.

Laura, Andrés y Eloísa son tres seres anodinos y poco definibles porque su existencia en el mundo ya no tiene pretensión de alguna aspiración en él. Su mundo está sumergido en el agotamiento, la repetición y la caducidad. Julieta Campos presenta a estas dos mujeres inicialmente con posiciones axiológicas³ muy similares, son personajes que responden a una imagen de la mujer burguesa destinadas al trabajo en el hogar. Tanto Eloísa como Laura mantienen una misma posición rutinaria, de mantener los objetos y aferrarse a los recuerdos,

³ Lo axiológico entendido como sistema de valores, como ideología.

aunque Laura, en una especie de epifanía, entra en juego con su imaginación. Por otra parte, Andrés es un personaje incidental que representa lo práctico y el desvanecimiento de lo simbólico también. A través de Laura, Campos da muestra de una posición axiológica que propende por una distancia de la historia que se vive en ese momento.

Estos tres personajes, en su consonancia con el *nouveau roman*, se presentan como figuras poco definibles, sin una psicología esencial. No es posible un retrato de ellos. Sin embargo, el estilo de la narración en cuanto al uso de la primera persona con monólogo interior y la focalización desde Laura permiten un acercamiento a la definición identitaria de los personajes. Andrés deja la idea de Laura como una mujer frágil y pasiva, la compara con un pájaro asustado; Eloísa a su vez da cuenta de Laura y su cambio de actitud, de su estado de indiferencia “en esa impresión de borrarse entre lo que la rodea, de asimilarse, de parecerse demasiado a todo” (109). Desde la perspectiva de Laura, Andrés es lo racional “capaz de dar una fecha, un año, un mes y con eso quedaría contento” (15).

La soledad y la incomunicación es una carga que les impone una barrera consigo mismos y con los otros. El reumatismo de Eloísa, la apatía de Laura y la costumbre en Andrés son muros que los aíslan. Las palabras configuran diálogos acostumbrados, repeticiones y silencios. En ese ambiente Laura va abriéndose camino en su interioridad, de hecho cada uno lo hace, pero en ella se alcanza una mayor intensidad. El destino de los personajes es dramático porque la muerte los asecha, sin embargo, hay indicios de un nuevo ciclo que comienza cuando Laura se da cuenta de las voces de niños en una terraza, cuando al final de la obra se menciona la Ciudad Irreal, una ciudad y una vida dominadas por una ideología burguesa y los personajes de Campos como parte de la disidencia.

La descripción del mundo exterior solo nos da cuenta de la multitud, de algo impersonal e indiferente. Laura, Andrés y Eloísa son muestra de esa soledad del hombre en medio de esa multitud. Se puede afirmar que hay una despersonalización que hace los personajes “fantasmas”: “Los movimientos de las cosas y la gente se volvían tardados, difíciles, inhábiles y los gestos se perdían en la confusión por adaptarse a un ritmo distinto” (53)

A pesar de esa atmósfera de derrumbamiento, en el interior de Laura se manifiesta una forma de sentir particular, por encima de Andrés y Eloísa, que da nuevas claves de ese mundo. Laura es una mujer de mediana edad:

La piel muy pálida, sin polvo ni colorete. Las cejas rectas, poco arqueadas, naturalmente prolongadas más allá del extremo exterior de los ojos. La nariz larga. El lunar grueso, al lado izquierdo. El pelo muy negro, estirado hacia atrás, recogido con peinetas sobre la nuca. Las dos líneas ahondadas que le marcaban la sonrisa y que siempre estaban ahí, cuando no se reía, alargándole la cara, estirándole los rasgos, dándole cierta tristeza no excesivamente grave a la expresión (64).

Esta es la imagen que se refleja en uno de los espejos que está en el cuarto de los objetos. Ese descubrimiento de sí misma, que la hace ajena a la imagen que tenía de sí misma, le comunica algo nuevo. Ella desconoce su imagen en el espejo y muestra su disposición a entregarse a cualquier rito, para creer en la magia. Se imagina en espacios distintos como en una pecera o en una bola de cristal o siendo un barco en movimiento que la hace sentirse feliz; levita y camina sobre los tejados y mares llenos de islitas, le gusta el vértigo. Está ausente casi todo el tiempo pero a veces sigue el juego de estar presente como en el juego de brisca, cuando Eloísa y Andrés se veían felices porque rompieron la rutina por un momento. Ellos piensan que ella es

frágil pero esa no es la imagen que ella tiene de sí misma. Laura dice que se debería poder ser maleable, dúctil, capaz de dejarse llenar, de contenerlo todo, ser un todo perfecto.

Por otra parte, Andrés se considera viejo pero es un hombre de mediana edad. Él mantiene una actitud de esperanza frente a lo que sucede porque para él todo tiene remedio. Es símbolo de lo práctico, del tiempo porque es él quien recuerda las fechas y los detalles de las cosas. Añora el tiempo pasado en que las mujeres eran tan limpias, tan trabajadoras, cuando eran de “familia”. Este rasgo permite ver que él también está sujeto a la tradición y resiente los cambios de Laura. Este personaje vive inmerso en la rutina de la oficina a la casa y de la casa a la oficina, piensa que todo pudo haber sido distinto pero se dio así. Laura ahora es impredecible y él no tiene dominio sobre ella. Busca como llamar su atención así sea inventando que va a llegar más tarde del trabajo para ver si ella se interesa pero no sucede así. Ella quiere que él se vaya. La posición frente al mundo de Andrés es de ignorar lo que sucede, aunque sabe que él no es necesario para Laura “de haberse quedado fuera como si ya no hiciera falta” (132).

A Andrés se le hace muy difícil vivir, no se puede tapar el sol con un dedo: “él está cansado o tiene ganas de leer o de acostarse temprano, o le dice a Laura que si supiera lo que es luchar todo el día, estar en la calle y tener que pasar por tantas cosas y es verdad que ella no sabe” (25). Andrés por lo general se duerme pronto mientras Laura tarda en hacerlo. Laura ve a Andrés con la necesidad de quebrar lanzas, o algo así, todo el tiempo a su alrededor, de derrotar molinos de viento que no se acaban nunca. Él recuerda París cuando tenía 7 años de edad. Va por una calle larga, lisa, dibujada entre las siluetas negras de castaños deshojados. Lo bajan de un coche, medio dormido y lo hacen caminar hacia la puerta de la casa. La casa se derrite, como la luz entre la nieve. En esta evocación del sueño hay una exploración de un tiempo que se añora,

no se sabe con certeza si se vivió en realidad ese suceso pero es claro que alude a las comodidades que podría tener un hombre burgués. Siente alegría. Andrés involucra a Laura en su sueño y le pregunta que si recuerda cuando fueron a París. Ella nunca fue con él pero le sigue el juego.

Finalmente, Eloísa es una mujer vieja, una viuda que ha sobrevivido a su marido y a sus hijos menos a Laura. Eloísa se ha dedicado a ser madre de Laura y de sus hermanos. Tiene las manos, dedos y articulaciones entumecidas. Se recoge una trenza blanca con horquillas de carey y se pone polvo blanco que parece talco, que saca de una cajita negra con borlas anaranjadas. Esos gestos de arreglo se repiten a diario. Usa unos únicos zapatos que ya están desgastados. Le falla la memoria y años atrás ella dice tenerla muy buena que incluso el esposo le resaltaba esta habilidad. Se angustia por Laura, su hija, que se hace la desentendida de todo. Acepta que Laura quiera ver todo en su lugar y limpio. Ella se preocupa por barrer. Fantasea con los retratos de familia. Cuando regresa al momento en el que barre siente vértigo y las imágenes se desvanecen como vidrios rotos y fragmentos.

Eloísa esparce su propio orden, trata de preservar todo del deterioro y del derrumbe. Eloísa siempre está pendiente del almanaque por eso sabe que es jueves y no viernes como piensa Laura. Las dos mujeres a veces parecen una sola, no es sencillo determinar quién habla. Laura tiene acercamientos con Andrés sin importar que Eloísa esté presente. Eloísa trata de animar a Laura para que salga, para que se despierte de ese letargo en el que anda, en un momento de la narración dice que le provoca darle cuerda y echarla a andar. La anima a ir a caminar por el malecón porque quiere estar sola en la casa pero Laura no sale. Eloísa necesita tener un espacio para ella misma.

5. El sintagma muerte por agua y su orientación interpretativa: *muerte y renacimiento*

Muerte por agua es el título de la novela que Julieta Campos tomó de la estrofa IV del poema *La tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot. Este poema, cuya base es el libro *From Ritual to Romance* (1920) de Jessie L. Weston, es un canto a la desolación de Europa y de Occidente en el contexto de crisis existencial después de la Primera Guerra Mundial, en donde Eliot evidencia la honda ruptura de la sociedad y su fragmentación. El tema del poema es la esterilidad física y espiritual de los seres humanos, planteada bajo la influencia mítica de la leyenda del Grial y el Rey Pescador. En el contexto del poema la mujer tiene una gran importancia:

(...) todos los personajes y voces femeninas presentes constituyen un mismo tipo, que incluso el poeta hace confluír también en Tiresias, dada su dualidad sexual. Pero, y al mismo tiempo, expresan o contienen (desde la Niña de los Jacintos en la sección I hasta la mujer que recoge su larga cabellera negra en la V) una identificación de la mujer —o del amor de la mujer— con aquello que el poeta debe trascender o superar, de aquello que debe liberarse. De esta manera, “Si *From Ritual to Romance* permite dilucidar el poema, no es tanto por sus brillantes alusiones como por recordarnos qué tipo de poema podría ser: un camino para atravesar la muerte hacia una nueva vida” (Fernández Biggs 8).

En *Muerte por agua* también predominan las voces femeninas de Laura y Eloísa y en el caso de la primera se emprende un camino para atravesar la muerte hacia una nueva vida. Dicha muerte es el símbolo de la búsqueda de renovación. Así como el poema de Eliot es expresión de una época de fragmentación en Europa y Occidente, *Muerte por agua* es la expresión de una

época de cambio con la Revolución Cubana que irrumpe desequilibrando la vida de una familia burguesa. Frente al panorama de pérdida de identidad individual, tres personajes junto con sus objetos se desintegran. En esa línea de desintegración, lo femenino, así como en el poema de Eliot, ocupa un lugar protagónico porque es el espíritu que permite entender esa condición de extrañamiento con el mundo y a la vez la búsqueda de liberación. La muerte está al acecho y en medio de la soledad, la incomunicación y el miedo, Laura se resguarda en su mundo íntimo y el lenguaje es el único que da cuenta de su condición.

La primera secuencia narrativa alude al mes de octubre como un mes en donde épocas pasadas se iba preparando para el invierno pero, en el momento de la narración, el invierno se ha adelantado. En ese ambiente invernal lo que queda es resguardarse no en un espacio cálido sino en un espacio que también está merced al deterioro del agua. La muerte por agua en la novela se presenta como un proceso de transformación de Laura, personaje principal, porque el agua es un elemento purificador y así como Flebas el Fenicio supera el miedo a la muerte, ella a pesar del miedo se entrega a lo Real, a lo incomprensible que es la muerte. Laura renacerá como Sabina – otro personaje de las novelas de Campos– cumpliendo un rito de iniciación en la novela.

La muerte de Flebas por el agua es la muerte que asecha a Laura, Andrés y Eloísa. La experiencia de los tres en ese mundo que se derrumba es un viaje a las realidades desconocidas de la psique. El proceso de purificación y renuncia de Laura es un camino que, así como el descenso de Flebas, forma parte de un proceso de individuación, lo anodino de Laura es el equivalente simbólico de un rito de paso, que desintegra el viejo yo y hace posible la gestación de una sensibilidad artística:

Flebas el Fenicio, muerto hace dos semanas, olvidó

el grito de las gaviotas, y la mar profunda y agitada,
olvidó las pérdidas y ganancias.

Una corriente bajo el mar

Recogió sus huesos entre susurros. En levantarse

Y caer pasó las etapas de vejez y juventud

Entrando en el remolino (Eliot 147).

La metamorfosis de Laura se da en el encuentro con el origen, con la animalidad vegetal que revela la latencia que la persigue. Quizá en ese hallazgo esté el encuentro con el rito de vegetación y fertilidad. El abandono de Laura a la naturaleza y la humedad que invade todo su cuarto se perfila como un viaje a través del agua, que entrega el cuerpo al fluir disolvente del que nacen nuevas formas de vida, a otra modalidad del ser: el artista.

Eliot en su poema recuerda esta acepción de la muerte, que la considera condición imprescindible de toda regeneración. La inmersión en el agua se define como un proceso de catarsis, en el que se expurga una vieja vida no esencial, trivial y acostumbrada. Laura se libera de las ataduras del mundo de las cosas. El deterioro que la atrapa destruye los viejos constructos burgueses del tener y de la apariencia para simplemente ser. El agua, símbolo femenino, es un símbolo dual porque destruye, disuelve y purifica. Viviane Forrester en su libro *Virginia Woolf: el vicio absurdo* de 1978 retoma uno de los momentos de creación de Virginia Woolf:

La joven dejaría vagar su imaginación libremente por todos los arrecifes, por todas las anfractuosidades del universo sumergido en las aguas profundas del

inconsciente. Entonces vino la experiencia... Su imaginación se puso en movimiento (...) y de pronto se produjo un estruendo, una explosión. Se produjo espuma y confusión. La imaginación había chocado con algo duro. La joven despertó de su sueño en un estado de insoportable angustia. Dicho sin imágenes: había pensado en algo, en algo referente al cuerpo y a las pasiones que se considera enfermizo si es expresado por las mujeres (62).

Woolf propone un estado ideal de dicho ser al que nos referimos en un concepto que ella denomina mente andrógina. Esta supone la existencia de dos sexos en la mente, correspondientes a los dos sexos de cuerpo. Aquí los elementos no son antagónicos sino que se unen en perfecta armonía para dar lugar a un estado de plenitud. En *Un cuarto propio* elabora un esquema del alma conjeturando que:

(...) en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno masculino y otro femenino; en el cerebro del hombre, el varón prevalece sobre la mujer, y en el cerebro de la mujer, la mujer predomina sobre el varón. El estado normal y confortable es aquel en que los dos conviven en armonía, cooperando espiritualmente. En el varón, la parte femenina de su cerebro tiene que tener influencia; y la mujer debe también tener trato con el hombre que hay en ella. Quizás a eso se refería Coleridge cuando decía que las grandes mentes son andróginas. Al producirse esa fusión es cuando la mente se fertiliza a pleno y emplea todas sus facultades. Es posible que una mente puramente masculina no pueda crear, al igual que una mente puramente femenina (Woolf 1993).

Dicha mente andrógina no está presente en *Muerte por agua* porque lo que predomina es lo femenino por encima de lo masculino. El agua es el elemento que da cuenta de una sucesión

en el relato y su simbología da cuenta de lo femenino como fuente unificadora también. En lo femenino se nace y se muere de tal manera que la novela nos presenta un ciclo vital de muerte y vida, eco de *La tierra baldía* de Eliot. Dicho foco de lo femenino en ese ciclo vital, genera una escritura particular que se traduce en una selección y organización de elementos que dan origen a una forma que revela un mundo paralelo que no es otro que la novela.

6. Tiempo y espacio en *Muerte por agua*

La novela presenta una falta de sincronía entre el mundo exterior y el interior lo que hace que no haya una secuenciación de los sucesos de manera lineal. La ausencia, que produce un mundo en derrumbamiento, se traduce en una forma de sintaxis discontinua que presenta instantes en la cotidianidad de los personajes:

Es a la vez tiempo puro, todos los tiempos reunidos, sin ningún pasado, sin ningún futuro, y la inutilidad del tiempo fuera del tiempo, sin necesidad de nombres ni de números, donde no hacen falta las horas, ni los días, ni los meses, ni los años, ni las hojas de los almanaques que se desprenden para solidificar algo” (Campos 50).

Retomando a Julia Kristeva en *Sentido y sinsentido de la rebeldía* (1998) el término *Zeitlos* resulta preciso para definir la temporalidad de la novela. Dicho término significa “fuera del tiempo, inscripción de una grieta, de una brecha, sobre el tiempo lineal de la conciencia” (65). Una forma de entender el término podría ser un tiempo que se pierde en la insistencia de reconciliación con la experiencia de una pérdida. De esta manera se plantea la repetición como

una forma de preservar lo íntimo que representa una re-vuelta en el sentido de una transformación, de un renacimiento continuos.

En este sentido, el tiempo existe en la medida que nosotros existimos. Esa permanencia está dada en el lenguaje que pertenece al plano del universo simbólico y el tiempo existe porque es nombrado. Laura, Andrés y Eloísa hablan permanentemente del tiempo: “El tiempo. Hablar del tiempo. Por no hablar de nada. Por decir algo. Pero yo no seguiré. Prefiero callarme” (10). Sin embargo, es inútil el esfuerzo por detener el paso del tiempo porque, fuera de la casa que habitan, ellos intuyen la permanencia del golpe de un martillo sobre un pedazo de hierro,⁴ símbolo del tiempo histórico, del progreso. Este hecho hace discordante el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Si bien estamos en el 15 de octubre de 1959, en el interior de la casa los personajes viven el pasado como un presente permanente. Dicha desconexión origina la sensación de vacío porque el lector se encuentra frente a la repetición de los hechos cotidianos.

El tiempo del relato se da en la pretensión de los personajes por eternizar un día y medio en el que suceden las acciones, creando un ritmo repetitivo y lento. Dicha elaboración del tiempo tiene como base la sucesión de instantes:

Ha sido cosa de un momento apenas, un instante (ella lo comprende), unos segundos desde que oyó el sonido metálico del cubo de agua sobre los mosaicos y pensó que la mañana podía ser muy larga. Desde que quiso levantarse y no lo hizo. Un instante.

⁴ La hoz y el martillo son símbolos, utilizados desde 1918 en Rusia, para representar la unión entre campesinos y trabajadores. Esta referencia es dicente en cuanto a lo que se estaba gestando con la Revolución Cubana.

La mañana entera duró un instante. Y de repente ya no está sentada en el sillón. Se ha levantado con una agilidad precisa, imperturbable, sin ninguna decisión, como si no hubiera transcurrido en realidad sino un lapso mínimo que no podría medirse, esa duración que hay, cuanto todo funciona bien, entre la orden que da el cerebro y el movimiento de una parte del cuerpo o de todo el cuerpo, como una sola pieza (51).

Este universo descrito se da con un ritmo monótono que es el resultado de la necesidad de eliminar el tiempo y la obsesión por la repetición. Esa simbolización del tiempo a través del lenguaje se marca mediante el uso de frases verbales simples, el empleo del tiempo presente, construcción sustantiva a través de elipsis y la reiteración a lo estático, y a lo que ya no tiene caducidad. Por otra parte, las descripciones detalladas y extensas también reiteran la monotonía de ese mundo:

Frente a la mampara, apoyada ligeramente, pero sin abrirla, con la mano izquierda cerrada sobre el poliedro de cristal transparente y la mano derecha extendida sobre el cristal transparente liso, esmerilado, palpando la tersura extraña, un poco repelente (con la misma sensación que produce deslizar los dedos por una tela de tafetán sobre todo si, bruscamente, una uña comete la imprudencia de arrancarle un sonido desafinado, capaz de erizar la piel), dibujando con la yema del dedo índice el contorno de las jarras estriadas (52)

Esta acumulación de descripciones es un recurso que corta el fluir del tiempo porque genera pausas que marcan un ritmo de elevada retardación frente al transcurrir del momento histórico en el que están, de acuerdo con la fecha que se da en la novela.

Así como la repetición y la pausa en las descripciones dan la idea de un mundo caduco, también el uso de analepsis asegura el anclaje en ese mismo estático que los personajes desean retener. Es permanente la presencia de la evocación del pasado a través de las fotografías como “una forma de restablecimiento simbólico de una continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar” como diría Susan Sontag en su ensayo “Sobre la fotografía” de 1973. De acuerdo con Sontag las fotografías son huellas que constituyen la presencia de los parientes dispersos. Dicha forma de fijar el tiempo permite poseer un pasado que ayuda a tomar posesión de un espacio en donde Andrés, Laura y Eloísa no se sienten seguros:

(...) incorporarse a esa galería de fotografías envejecidas, sepia, manchadas también de humedad, algunas ya a punto de fundir la figura del retratado con el espacio impreciso, color marfil, que lo rodea, revelando una tendencia incipiente a sumergir al uno en el otro a desdibujar los trazos que bordean el cabello, las caras, los vestidos, a dejar sólo una sombra ligeramente más oscura en el lugar donde estuvo hasta entonces, la huella impresa de un cuerpo humano, el vestigio de un cuerpo vivo, desintegrado ya en otra parte, sostenido únicamente, hasta el momento, por la complicidad complaciente de la fotografía (47).

Cada fotografía recuerda a los familiares de Laura y Eloísa, esas huellas son símbolos de ausencias. Esas fotografías están ligadas a un momento histórico, un momento en donde las damas estaban adecuadamente vestidas y cumplían un rol que les negaba ser ellas mismas. En donde los niños también vestidos con pantalones bombachos y rizos cumplían un rol. Se puede afirmar que ahí está el vestigio del momento histórico burgués que se pretende evocar. En la novela están las dos caras de la moneda, Eloísa es un modelo de su tiempo. En ella no hay un vestigio de querer cambiar las cosas para ella, aunque su posición con Laura sea la de animarla a salir. En Laura, a pesar del estatismo hay una apertura a un mundo en donde imagina e intenta crear aunque no llegue a una actuación concreta.

La memoria que alienta las fotografías representa un estado de satisfacción que se desvanece. Ese registro temporal permite revelar la desilusión sobre un mundo exterior que no ofrece seguridad así como tampoco lo ofrece ese mundo interior representado en la casa porque este también poco a poco se deteriora. Hay una imposibilidad de cambiar el paso irremediable del tiempo que se lleva todo a su paso. La familia reunida se perpetúa en el lenguaje y en las fotografías pero es preciso que el agua se lleve todo para que el ciclo termine y se abra otro.

Es indudable que los personajes de *Muerte por agua* caminan hacia la muerte, se reconocen en su deterioro, de ahí que necesiten fijar los instantes para buscar pertenecer, estar en el mundo. La alusión a fotografías o a fijar imágenes como cuadros es una manera de seguir en el aquí y en el ahora.

Desde la perspectiva de Kenia Aubry, y reafirmando sus ideas, *Muerte por agua* es una mirada escrutadora de la modernidad: “Si el proyecto de la modernidad lo sustenta con una visión desencantada del desmoronamiento de un mundo (lo que simboliza el desplome del programa de la modernidad), el de la posmodernidad lo fundamenta desde la esperanza de un eterno retorno a otro tiempo menos absurdo, como negando la temporalidad occidental” (179).

En *Muerte por Agua* la tensión entre el tiempo del progreso, perteneciente a una lógica de los calendarios y el reloj, vs. el tiempo del inconsciente, que traza una lógica de la temporalidad distinta de los significantes que mantienen una secuencia del discurso, se organiza de manera particular para dar cuenta de un deseo que se manifiesta en lo metafórico. Inicialmente se ve cómo la figura paterna es una idea vaga, en primer lugar, por un padre ya fallecido y, en segundo lugar, por la presencia de Andrés como una figura frágil. No es necesario eliminar un padre porque este no existe, hay una ausencia en su lugar que se llena con palabras.

Doble ausencia porque hay un padre muerto y los relojes dentro de la casa no funcionan. Así, la ley que opera en lo simbólico es anulada por el tiempo del inconsciente, se podría afirmar que en ese juego metafórico la figura del padre y de la ley es prácticamente nula. En dicha ausencia es precisa la repetición para recordar el tiempo del progreso, que para el caso de la novela se hace tedioso y fatal; el inconsciente insiste en recuperar lo perdido y su fracaso se vuelve escritura.

7. Modo narrativo

La técnica narrativa de *Muerte por agua* consiste en hacer alternar la dispersión de los personajes en un mismo punto del tiempo y la dispersión de los recuerdos en un mismo personaje. Esta es una novela, cuya diégesis transcurre en un día y medio, pero que en el tiempo del relato muestra una prolongación por la lentitud y la monotonía de la descripción. La novela está estructurada en 13 secuencias narrativas presentadas a través de tres modalidades en la narración: la primera y última secuencias manejan el estilo directo a través de los diálogos de los personajes que se combinan con el monólogo interior. Otras cinco secuencias, utilizan el estilo indirecto libre a través de un narrador en tercera persona que ve las cosas a través de Laura. El tercer modo narrativo se presenta en las otras seis secuencias, que se distinguen por estar escritas en cursiva, que son relatadas por un narrador omnisciente que describe el mundo exterior.

En el ensayo de Ann Marie Fallon, “Julieta Campos and the Repeating Island” (2006), se afirma que dichas secuencias siguen el estilo de Nathalie Sarraute y Virginia Woolf:

Juan Bruce-Novoa argues that the novel is a synthesis of Virginia Woolf and Nathalie Sarraute. For Bruce-Novoa, Campos here describes the psychology of a woman immersed in the everyday via the technical innovations of Sarraute, especially the use of stream of consciousness and the juxtaposition of superficial dialogue with the inner “sub-conversations” –what Sarraute called the “substrata”- things that aren’t said but are expressed in gestures, silences, inflections, and facial expressions (Bruce-Novoa 84)¹. The first and last chapters look most like Sarraute, with unattributed dialogue, for example, and interconnected interior monologues (25).

Aquí ya se tiene otra clave para entender la propuesta estética de la novela, que invita a mirar lo que se esconde detrás del lenguaje expresado en gestos y en diálogos aparentemente simples. Estos diálogos, de acuerdo con Sarraute en su libro *La era del recelo* (1956) representan “el mejor medio de proveer de vida al lector, y será durante mucho tiempo el mejor soporte de la novela” (73). Si esto es así, se corrobora la idea del lector como un elemento configurador del objeto estético que, en el caso de *Muerte por agua*, lo acoge como un personaje más, como si este de antemano comprendiera lo que se dice porque la única guía de lectura es el lenguaje por sí mismo. Si bien en la primera secuencia se dice que Laura, Andrés y Eloísa son las únicas personas que quedan y que se sientan a la mesa, también se sugiere la presencia de otros porque a pesar de presentarse una forma narrativa de monólogo interior y de diálogos, alguien de repente pregunta “¿Qué estarán pensando? Los tres” (Campos 28) y como si fuera poco aparece otra pregunta deliberada “¿Por qué suenan tanto las voces de ellos?” (28) como si la única presencia no solo fuese la de aquellos tres personajes sino de otros que incluye al lector y que lo induce a conversar también porque este tiene que leer más allá de los gestos, de las frases cortas, de los puntos suspensivos.

Por ejemplo, en el primer diálogo que aparece en donde se revela la falta de atención de Laura con Andrés que a pesar de repetirse lo mismo en el desayuno ella no se acostumbra a ese gusto excesivo de él por el azúcar: “—Para mí le falta azúcar. ¿No me haces el favor? —¿Azúcar? ¿Cómo puedes? ¡Está tan dulce! Siempre está tan dulce... —Ya sabes que yo...” (29). Hay una sensación de lo dulce que Laura considera excesivo que a su vez es un reflejo de lo saturada que se siente por Andrés. Él vive en función de ella. Por otra parte, este fragmento da cuenta de la repetición, siempre ocurre lo mismo en el desayuno y aun así Laura olvida lo mucho que le gusta el azúcar a Andrés. Él no representa una figura importante a pesar de su intento por demostrar

algo de autoridad sentándose en la cabecera el comedor. Así, entrar en el mundo narrativo que propone Campos precisa estar alerta de los gestos y de lo que hay detrás de los diálogos aparentemente triviales.

El lector debe ver más allá de los diálogos y los gestos porque es allí en donde se encuentra el sentido. Hay una constante reafirmación de lo tediosas que resultan las relaciones. La tradición burguesa impone mantener un sistema de valores en donde cada integrante de la familia cumple un rol: el hombre que trabaja, la mujer que atiende a su marido y unas rutinas definidas a diario. Los puntos suspensivos son elipsis que buscan hacer énfasis sobre una ausencia en el texto, la historia al no ser lineal y al configurarse con elipsis, oculta la trama de la realidad vivida. Esta acción de silencios, ausencias y elipsis llama la atención del lector en una especie de complicidad en donde se le reta a armar el rompecabezas, la historia que se encuentra implícita. Los silencios y los gestos en *Muerte por agua* son la toma de posición de Campos frente a la Revolución cubana porque a través de ellos se muestra la inautenticidad de las relaciones, los seres humanos actúan por costumbre, por tradición, en una sucesión de valores impuestos, de valores que anulan la individualidad.

En las secuencias siguientes, se presenta el estilo indirecto de un narrador en tercera persona que ve las cosas a través de Laura, de ahí la comparación que hace Bruce-Novoa, y en donde hay una focalización en la descripción de los objetos que dista de la pretensión de la mirada desde Robbe Grillet, en el *nouveau roman* -en donde los objetos existen en la mirada que los describe, sino que éstos hacen parte de la esencia del personaje.

Un tercer modo narrativo se presenta en otras secuencias, escritas en letras cursivas, que son relatadas por un narrador omnisciente que describe el mundo exterior de manera poética.

Ahora bien, a lo largo del relato, en lo que corresponde a los dos primeros modos narrativos, hay una presentación de anacronías que se vislumbran en ese tiempo detenido, que a su vez alimentan la dispersión del sentido desubicando al lector porque los recuerdos y anticipaciones aparecen de manera abrupta como alusiones a imágenes fijas en la mente de los personajes.

Toda esta forma de estructuración sumada al uso de formas verbales simples, el ritmo repetitivo que se visualiza en el uso del polisíndeton, el manejo de frases cortas, la elipsis que se marca con los puntos suspensivos, el uso del tiempo presente así como la repetición de ideas sobre lo perecedero, construyen el universo en agotamiento en el que viven los personajes:

Está la noche ahí, infinitamente larga. Una noche larga. Una noche donde puede ocurrir que de repente se vaya la luz, con eso de la lluvia, y haya que encender las velas, con un motivo perfectamente explicable, y todo salga perfecto, naturalmente perfecto, con un poco de viento afuera y el aguacero. Una noche de frío, de invierno. Una noche que se extiende delante de Laura, tersa y sin ninguna arruga, como un mantel que se guarda con cuidado ... así se abre la noche, donde caben de pronto un número infinito de horas, la alisa, la despliega y la contempla, la examina como algo completo, integrado (78).

Finalmente, las cinco secuencias intermedias, en donde aparece un narrador en tercera persona de estilo indirecto libre, se originan desde el interior de Laura. Ella direcciona todo lo que se hace y Andrés y Eloísa están a su disposición. En momentos ellos podrían ser sus marionetas. Sin embargo, hay momentos de ese narrador en donde presenta los pensamientos y reflexiona sobre ellos, en este sentido hay dos movimientos en la focalización porque en uno habla Laura y en el otro irrumpe la voz para pensar sobre lo que ella dice. Esta voz permite establecer el contacto que tienen los personajes con el entorno.

Tercera parte

Lo femenino y la escritura de Julieta Campos desde una perspectiva psicoanalítica

8. La escritura de Julieta Campos, un grado cero de la escritura

En su ensayo “Función de la novela”, Julieta Campos reflexiona acerca de la definición de forma en varios de sus apartados: “la forma, no es un elemento más de la novela sino la novela misma (...) La forma de la novela no tiene que ser, pues, necesariamente geométrica o pictórica, pero de cualquier manera existe y es susceptible de ser percibida, manifestándose como una cohesión que se dirige, en determinado sentido, a todos los elementos que la componen (...) la forma definitiva de un libro viene a ser la cristalización de una continuidad orgánica” (Razones y pasiones 48).

Dicha continuidad orgánica o forma establece la relación del texto con la cultura que a su vez se traduce en una toma de posición que según Roland Barthes corresponde con una posición ideológica y un momento histórico particular que, para el caso de la novela de Campos es la Revolución cubana. La forma en *Muerte por agua* es el resultado de un mundo que se derrumba y que deja ausencia y soledad, una alegoría a la ausencia:

(...) en las escrituras neutras, llamadas aquí “el grado cero de la escritura”, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura, que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la

ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura. La escritura blanca, la de Camus, la de Blanchot o la de Cayrol por ejemplo, o la escritura hablada de Queneau, son el último episodio de una Pasión de la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa (Barthes 13).

El desgarramiento del mundo incita la manifestación de lo femenino como una fuerza unificadora que subvierte la convención burguesa. Es así como se levanta como una voz frente al cambio que anula la conciencia individual. Dicha posición se configura en una “abolición entre las fronteras de la prosa discursiva y el pensar poético” tal como agrega Hugo Verani en su ensayo “Julietta Campos y la novela del lenguaje” ya citado. Lo femenino es una potencia que se vuelve escritura. Barthes establece la relación de la escritura burguesa como escritura instrumental porque hace parte de un decorado sin reparos con respecto a la tradición, en este sentido no se perturba ningún orden. Para el caso de *Muerte por agua* el lenguaje se disloca, se desintegra y queda el silencio.

Tanto en el interior como en el exterior de la casa, el agua, el arte, lo animal-vegetal; la noche y el deseo se manifiestan como elementos que configuran lo femenino, estos son lazos que comunican ambos mundos. Es así como lo femenino se configura como una fuerza unificadora:

“esos jardines, tenían habitualmente un aspecto lastimoso, casi patético. Pero cuando llovía parecían recuperar su propio escenario, como si estuvieran hechos de la misma sustancia, potencialmente diluibles, susceptibles de fundirse, como si sólo entonces encontraran su verdadera naturaleza (56).

Existe en la manifestación de lo femenino un retorno al vientre, al principio del cosmos que se manifiesta en la escritura. Lo poético entrama los mundos de afuera y del interior a través de un juego con las palabras que las hace mover como olas que van y vienen:

La casa se retraía entonces, como un caracol amenazado. El agua la aislaba, la separaba, la convertía en un reducto, en una isla. Las otras casas, los grupos de casas, eran otras islas recluidas, 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 en vilo, entre el sueño y la vigilia. El mar recibía la lluvia sin agitarse, inmóvil y la ciudad era, sólo entonces, la prolongación resignada del mar” (82).

Es el agua la que mueve las palabras y les da un ritmo de cadenciosa melancolía, dicho sentimiento recupera la memoria que aviva el recuerdo de algo que ya no está, pero a su vez reconstituye un retorno al centro para dar lugar a la creación. En cuanto al arte, son diversas las manifestaciones en la novela, entre estas se puede ver el impresionismo y lo referente a la naturaleza muerta. El primero, se tratará en un capítulo posterior y en cuanto a la segunda es posible enlazar el recorrido del agua con su aparición:

Las guanábanas que se pudrían entre las hojas eran abandonadas entonces por las hormigas, que corrían a refugiarse en sus cuevas, y el olor descompuesto que daban al jardín esas frutas picoteadas por los pájaros y devoradas por los insectos, se mezclaba al

olor húmedo de la tierra removida, se difundía a ras del suelo, iba subiendo y llenaba poco a poco la atmósfera de un perfume ambiguo, casi sexual, que prevalecía en un vaho tibio, un poco dulzón, cuando acababa de llover (57).

En este cuadro hay una representación de lo muerto, la necesidad de registro de lo que estuvo vivo. En la representación de las guanábanas que se pudren hay una atmósfera íntima que se prolifera con un olor que resucita. Es esta imagen una representación fija en un espacio que recrea lo poético a través del recurso sinestésico. Es posible experimentar a través de su aparición, una serie de sensaciones que dan un tono de erotismo, de viveza que de nuevo empoderan lo femenino y que reafirman a la escritura como constitución de signos que comunican, siguiendo a Barthes, la relación entre la creación, sociedad y lenguaje literario.

En este sentido, si se trata de una solidaridad histórica del escritor con su tiempo, aquí se rescata el empoderamiento de lo femenino como fuerza que se rebela contra lo instituido.

9. Lectura de lo femenino en *Muerte por agua* desde lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario

Estudiar lo femenino en *Muerte por agua* no remite a una relación de contraposición con lo masculino porque estos dos conceptos son complementarios. Desde una perspectiva psicoanalítica nos entendemos como seres naturalmente bisexuales y es nuestra experiencia la que nos define desde una posición u otra. De ahí que, este sea un gran concepto que encierra cierta complejidad, pero que permite un acercamiento a una dinámica de totalidad “En “El

malestar en la cultura” de 1929 Freud insiste en el tema de la bisexualidad diciéndonos que todo hombre presenta tendencias instintivas, necesidades y atributos, tanto masculinos como femeninos” (Montero Rose 2009, 225).

Es así como la pretensión en el presente estudio no es interpretar a Laura y a Eloísa como el aspecto único de lo femenino. Si bien estas dos mujeres son representaciones que responden a una proyección cuyo origen se da en la axiología de Julieta Campos, no son aquello que define lo femenino en la novela; si se habla de elementos que configuran lo femenino en la novela, estos son: el agua, el arte, la animalidad-vegetal, la noche como ya se había mencionado en apartados anteriores y que se desarrollan a lo largo del trabajo interpretativo.

La opción de pensar lo femenino en *Muerte por agua* desde las categorías lacanianas de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario se debe a que él explica la constitución subjetiva como una estructura que se organiza a partir de esos tres registros. La pauta central que comienza el trazo de lo femenino en la novela está dada por la ruptura entre el mundo interior y el exterior: “Julieta 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, 41).

En *Muerte por agua* el mundo exterior está marcado por lo práctico, por los relojes; es el espacio de lo simbólico⁵, de la ley, de la norma, lugar en donde hay una disposición de la gente según el tiempo histórico del 15 de octubre de 1959:

(...) el ritmo de quienes disponen de horas fijas para hacer todos los días lo mismo
 (...) el ritmo de los automóviles que pasan y los transportes llenos de pasajeros a determinadas horas y vacíos otras, 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 (50).

En *Muerte por agua* es clara la recreación de la atmósfera cubana, a propósito de la cita anterior y de las descripciones a lo largo de la novela, aunque no se mencione directamente la palabra Cuba:

Con persianas entornadas casi todo el día porque hacía demasiado sol 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 la parte antigua de la ciudad. Es una Cuba que va entrando a paso lento por todos los sentidos, hasta el olor a

⁵ **Orden simbólico:** Según el Diccionario Dylan Evans “Son las leyes que regulan las relaciones de parentesco y el intercambio de presentes (palabras). Es un universo, una estructura, una cadena, que regula lo imaginario hacia una comprensión de la realidad. Cuando se establece un símbolo, hay un universo de símbolos que lo conforman. Esa conformación está organizada en el orden de lo simbólico, pues éste es el determinante de la subjetividad”. Como ejemplo del orden simbólico se puede destacar la fecha en la que ocurre la diégesis: 15 de octubre de 1959 que de inmediato ubica en la Revolución Cubana.

fruta madura “perfume ambiguo, casi sexual que prevalecía en un vaho tibio, un poco dulzón cuando acaba de llover (44).

Ese mundo exterior marcado por lo simbólico dicta lo que el hombre debe o no debe hacer, muestra el orden del calendario. Frente a ese mundo Laura y Eloísa optan por el encierro porque ese lugar de lo simbólico no les ofrece seguridad. En el interior de la casa ese tiempo externo es abolido y lo más diciente es que los relojes están averiados. Si se desentraña el significado de esta metáfora, da como resultado la rebeldía frente a lo simbólico y la abolición de la figura del padre de Laura, ya muerto, de quien se resalta su reloj dañado guardado en un cajón, que tiempo atrás marcaba un ritmo que ya no existe.

En *La instancia de la letra* Lacan define la metáfora como: “Brotta como dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significante, mientras que el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena” (Seminario III 1955). La metáfora y la metonimia para Lacan son elementos mediadores entre la relación de los registros de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario. El tiempo abolido en la figura de los relojes averiados da cuenta de la necesidad de Laura de mantener el principio del Goce a través de la lucha por mantener la figura de la madre.

Laura y Eloísa no viven el tiempo del reloj sino un tiempo detenido, el tiempo del inconsciente. Lo simbólico se lee en los objetos que recuerdan un pasado, ellas se dedican a mantener el orden y la limpieza de dichos objetos que pertenecieron a una época pasada: “cada

fotografía y cada jarrón y cada grabado y cada figura de porcelana o de mármol y cada plato de mayólica o de talavera o de porcelana inglesa, y cada cajita vacía de laca o de bronce en relieve, o de madera pulida, y las pequeñas dagas de Eibar, y las muñequitas y las esterillas chinas, y las conchas de nácar de todos los tonos, constituyen ese orden impecable del cuarto arreglado con tanto esmero” (50).

En el interior de la casa los objetos dicen de lo simbólico porque son los recuerdos de una familia acomodada que tenía acceso a lujos, a objetos traídos de otros lugares, a lo que refiere a la propiedad privada que se ve amenazada por lo que se gesta en el exterior que obviamente abole dichos privilegios. Nunca se menciona que Laura y Eloísa hubieran trabajado, por el contrario Andrés es el único que trabaja y que mantiene contacto con el exterior. El deseo de preservar los objetos se origina en el horror al vacío causado por las ausencias: de la patria, de la madre:

El hecho de que en el cuerpo femenino la presencia de la ausencia esté presente, hace que la inscripción del falo tenga que vérselas con el vacío. Así funciona lo simbólico: como lo que viene a taponar el vacío, la ausencia. De allí que algo del cuerpo y en especial del femenino quede al margen de la inscripción simbólica y del erotismo como acción de la castración fálica. (De la Pava 183).

La permanencia de lo simbólico garantiza la seguridad, cierta completud de la mujer, pero el mundo en *Muerte por agua* se está derrumbando y está caduco, y aquí entran en juego lo Real y lo Imaginario para entender ese juego síquico que el lector encuentra cuando lee la novela. Tantos los objetos como las palabras, esto es el lenguaje, forman un gran cementerio,

pero sobre ese derrumbamiento queda lo Real, la sensación, la angustia. Una angustia que se hace inexplicable porque es muerte e incertidumbre.

En *Muerte por agua* el campo del lenguaje y la función específica de la palabra son una toma de posición frente a esa realidad cambiante como lo es la cubana en 1959 que no deja más sino la sensación de extrañeza. Y frente a esa realidad Laura debe buscar cómo llenar el vacío a partir de los objetos:

Cualquier serie en lógica debe iniciarse a partir del vacío, ése que evidencia el cuerpo femenino e invita por la vía de la ausencia a llenarlo con un símbolo, un significante. Al menos Uno (S1) para permitir la continuidad del siguiente (S2). Una primera palabra para seguir con las otras. Un primer sonido para seguir con otro. Por estar el cuerpo femenino afectado por la presencia de la ausencia, sólo desde ese cuerpo carnal puede emerger el cuerpo del lenguaje con la presencia de la falta, en ese cuerpo del lenguaje (182).

Frente al hecho del cuerpo del lenguaje que surge de la ausencia, en la novela hay una rebeldía frente a la configuración lineal. Se da una secuencia de palabras y de imágenes sin orden lógico que paradójicamente sí están planteando otra lógica, la lógica del inconsciente. Se trata entonces de entender cómo se configura la escritura de Julieta Campos. Hay un aspecto interesantísimo desde las reflexiones de Lacan y es: “lo simbólico liga la ausencia del objeto con el fonema, ya sea con gestos o figuras, con juegos o líneas, con letras o ecuaciones; taponar la pura ausencia y escribir el significante. De esta manera lógica podemos habitar el vacío del cuerpo del lenguaje en posición femenina y, desde el vacío, lanzar lo nuevo que escribió el

lenguaje. Lo escrito aparece ya con sus sonidos” (188). Dicha presencia de la ausencia y la repetición es un rasgo particular de la escritura de *Muerte por agua*:

La nueva novela, en sus expresiones más rigurosas, la que lleva a sus últimas consecuencias los principios de una literatura despojada y ascética, nos deja la huella irritante de la ausencia (...) los novelistas no descubren ya, en la existencia de su tiempo, una coherencia capaz de constituir la estructura del relato. Esta novela, que reflexiona sobre sí misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo (De la Pava, 184).

La narración, en las secuencias en donde sólo se habla del agua, toma un tono lírico en donde la protagonista es la lluvia que se personifica en símbolo femenino que todo abarca, que da vida y que mata. Hay una saturación del goce, por esa presencia vivificadora y a la vez arrasadora del agua:

Una lluvia sin prisa, tranquila; que caería blandamente sobre los charcos de los patios, de los pasillos sin techo, de las azoteas y haría una cauda de rápidos círculos que se abrirían para volver a cerrarse, sin cesar. Una lluvia sin prisa, tranquila (...) una lluvia más gruesa, madura, complacida (...) (cursivas del texto) (Campos 43).

Estamos frente a un mundo acuático, en el que Laura, Andrés y Eloísa son arrastrados hacia su destino. Así como afuera llueve, en el interior de la casa hay goteras y el sonido del agua es constante y repetido: “En el otro cuarto suena a cada rato el cubo que golpea los

mosaicos. Dos mosaicos y luego cuatro y luego ocho y luego toda una franja de mosaicos se cubrirán de agua y quedarán frescos, relucientes, mientras el resto de piso se verá opaco, hasta que todo acabe de cubrirse de agua limpia y la humedad de afuera se espese adentro, con el encierro” (45). Hay seis secuencias en la novela netamente descriptivos, que se distinguen por estar escritos en letras cursivas, que cuentan de los movimientos, intensidad y el tipo de lluvia así como los efectos a su paso por la ciudad.

Dichas secuencias son el hilo conductor que pone en un mismo plano de realidad lo que acontece. La lluvia personificada de manera femenina traza vasos comunicantes entre el interior y el exterior, recordemos que la narración transcurre en día en medio de situaciones triviales dentro de la casa, pero si se mira con detenimiento es posible ir intercalando dichas secuencias que corroboran el ambiente de lo que va ocurriendo. Por ejemplo, cuando Laura y Eloísa cosen ya son las cinco de la tarde y se ve más oscuro de lo normal porque está lloviendo muy fuerte: “No había crepúsculo sino una luz brillante, gris, reflejada por las nubes, una gran aureola envolvente, plateada y ambigua. Después entraba la noche” (75).

El agua es símbolo de una presencia dominante que aísla y desintegra; de ahí que Ramos de Hoyos afirme que “esta carga simbólica responde a una preocupación de orden existencial por parte de la autora, que tiene que ver mucho con la temporalidad vista como progresión inevitable hacia el olvido, la destrucción y la muerte” (60). En ese sentido, dicha preocupación o angustia, propia de la presencia de lo Real, se configura nuevamente en lo simbólico a través de la escritura en donde el texto queda al margen de la temporalidad y garantiza su permanencia: “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” (Obras reunidas I, Razones y pasiones 137). Hasta aquí encontramos un rasgo particular que encadena toda la secuencia narrativa a través del agua como elemento integrador y decadente también.

Continuando con la interpretación del vacío que se llena con lo simbólico, se encuentra la relación con la figura materna; Eloísa es una presencia permanente para Laura, las dos en el pasado fueron felices, pero ahora su intercambio está rutinizado y marcado por el ensimismamiento en el que vive cada una. Laura quiere devolverle la identidad de mujer a Eloísa, llamándola por su nombre y no diciéndole mamá; por otra parte, Laura en un momento quisiera deshacerse de Eloísa: “A toda prisa hay que descartar esa imagen borrosa que pretende entrometerse, reducir a la nada, rápida, bruscamente, el vértigo apresurado de su madre, barriendo cristales rotos que se reproducen sin parar. Abrir una trampa disimulada en el suelo y zass, dejarla caer” (Campos 58). Las dos mujeres prefieren no hablar, se hablan desde sus pensamientos, pero hay un silencio que las separa: “Laura se da cuenta, tender un plumón suave sobre la tarde extraña, sobre las dos sentadas en sus sillones cosiendo, sobre lo que debe sentir que ella le oculta, sobre lo que podría dispersarse a los cuatro vientos si no se tapan a un tiempo todos los resquicios de esa caja de Pandora invisible, que está allí, entre las dos” (Campos 74). Desde apartados anteriores, se reafirma la imagen de la figura materna como resultado de ese pacto autoficcional en un aspecto central tan significativo como lo fue la muerte de Terina de la Torre, mamá de Julieta Campos. Sin embargo, este acto de autorreferencialidad de la escritora que se presenta como una instancia de verdad se bifurca en varias ramas de sentido. De esta manera, se corrobora que la obra es autónoma y el autor no tiene el dominio sobre la misma.

El pacto ficcional que establece la obra con el lector desde la autoficción permite anclar el juego entre las tres categorías lacanianas de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario porque la configuración del sentido en *Muerte por agua* desde la lectura de lo femenino es posible en una contemplación del “yo”⁶ de Laura. Un acercamiento a este personaje presupone la pregunta por su *yo* manifiesto en la obra, que es posible leer desde la perspectiva lacaniana de lo que él denominó *la etapa del espejo*⁷. Al comienzo de la novela, Laura no encuentra su reflejo frente al espejo, pero más adelante, y a pesar de que Andrés ha puesto en un sitio alto los espejos para que ella no se vea, Laura logra reconocerse en uno de ellos y desde ese momento ocurre una transformación: ella abandona la tarea de mantener los objetos para dar paso a la integración con su imaginación:

Balanceaba la cabeza a un lado y otro, se acercaba, se alejaba, y formaba parte de un mundo sin aristas, donde nada era enteramente sólido, sino más bien de una consistencia intermedia (...) Había algo hipnótico, oscuramente tentador, en su propia imagen deformada, suspendida en un fondo desnivelado, como si el cuarto no fuera un cuarto sino el camarote de un barco viejo, incapaz de mantener el rumbo en la tempestad (...) se miró largamente. La piel sin polvo ni colorete. Las cejas rectas, poco arqueadas,

⁶ Todas las escrituras del yo están inmersas en un fondo de indiscernibilidad entre realidad y ficción. La autobiografía rechaza esta indecisión, se construye reactivamente para situarse del lado de la conciencia, de la memoria como síntesis y pulsión sistematizadora. La autoficción, en cambio, la afirma y permite que se evidencie en la escritura la temporalidad del recuerdo porque el modo en el que el recuerdo ocurre neutraliza en acto la oposición (Musitano 2016).

⁷ El Yo es una construcción que se forma por identificación con la imagen especular del estadio del espejo. Es entonces el lugar donde el sujeto se aliena de sí mismo, transformándose en el semejante. El Yo es una formación imaginaria en tanto opuesta al Sujeto, que es un producto de lo simbólico. Por cierto, el Yo es un desconocimiento del orden simbólico, la sede de la resistencia. “El yo está estructurado exactamente como un síntoma. En el corazón del sujeto, es sólo un síntoma privilegiado, el síntoma humano por excelencia. La enfermedad mental de hombre”. (Evans 198).

naturalmente prolongadas más allá del extremo exterior de los ojos. La nariz larga. El lunar grueso, al lado izquierdo. El pelo muy negro, estirado hacia atrás, recogido con peinetas sobre la nuca (...) No era de ella misma, sus ojos no habían sido más que un vehículo, los transmisores de algo ajeno, prestado, que ya no le pertenecía. El brillo se había borrado, la intensidad había desaparecido, no quedaba sino la mirada indecisa, que atravesaba sus propios ojos y se perdía en el vacío (64).

Ese reconocimiento en el espejo asusta a Laura porque la pone en choque frente a su realidad y le abre paso a otras opciones. Después de este encuentro se reconocerá como otra, distante de su mamá, para dar paso a escenas de ensoñación y al plano de lo imaginario. Esa epifanía le mostrará un “Otro”⁸ desde el arte. Desde lo lacaniano, el registro de lo imaginario tiene su origen en el estadio del espejo del bebé. La formación del orden imaginario se da a partir de la imagen del otro. La búsqueda por una identificación es el resultado de este orden. El narcisismo constituye otro ejemplo de lo imaginario. Laura comienza una contemplación de sí misma que se exterioriza en un fluir de conciencia, en la ensoñación. No son imágenes desordenadas porque están permeadas por lo simbólico. De hecho las imágenes y el imaginario están estructurados por lo simbólico.

⁸ El otro es uno de los términos más complejos de Lacan. Hay que tener clara la distinción entre “el gran Otro” y “el pequeño otro”. El pequeño otro es el otro que no es realmente otro, sino un reflejo y proyección del Yo. El pequeño otro está inscrito en el orden imaginario. El gran Otro, en cambio, designa la alteridad radical, la otredad que trasciende la otredad ilusoria de lo imaginario, porque no puede asimilarse mediante la identificación. El gran otro está inscrito en el orden simbólico y es tanto alteridad radical como singularidad inadmisibles. El Otro, más que un sujeto, es un lugar en el cuál está constituida la palabra, que puede ser ocupado por distintos sujetos y que constituyen el sentido del orden simbólico. El primer Gran Otro es la madre, quien recibe los gritos y alaridos del niño y lo sanciona con un mensaje particular. (Evans 143).

Este orden imaginario tiene mucha importancia en la construcción de identidad que Laura elabora para sí misma. Ella comienza a habitar otros lugares fuera de la casa. Una tarde desde su balcón se ve dentro de una cabaña en un bosque y ese paisaje está metido en una bola de cristal que sirve de pisapapeles, en otro se ve como un arqueóloga limpiando restos de yeso para descubrir secretos milenarios; en otro apartado, ella es un barco blanco y se deja mecer. Desde la mirada en el espejo se vuelve dúctil; ocurrió una epifanía que va más allá de los límites de su cuerpo: “Y pensar en renovaciones y decantaciones y otras cosas, o palabras, semejantes como canciones y oraciones y visiones y efusiones y abluciones y pasiones, cosas lustrales y palabras singulares y privilegiadas, cinceladas, indestructibles, y en todo lo que se le ocurra porque ¿quién puede impedirselo? ¿Quién? (120).

En el contrato de lectura que establece Campos nos presenta a Laura como un personaje sin antecedentes claros de lo que fue en el pasado y menos de lo que llegará a ser. Sin embargo, da la potestad al lector para configurar ese “yo” desde la ausencia, desde lo Real: categoría en donde se deposita un sentimiento radical de pérdida que se recupera en la escritura, en el juego con lo simbólico. De ahí que, Laura sea un conato de artista que necesita ser liberado para abrirse en un nuevo ciclo.

La muerte es lo Real y el acto creador no se agota allí sino que se vivifica porque eso inexplicable se convierte en símbolo que alentado por la imaginación da cuenta de un ciclo interminable. Lo Real es opuesto a lo Imaginario y va más allá de lo Simbólico. No hay ausencia en lo real, pues lo real está siempre. Lo simbólico introduce un corte a lo real en el proceso de significación, pero no logra alcanzar una configuración de lo que es. Pues lo real está fuera del

lenguaje, es inasimilable a la simbolización. Lo real es lo imposible. El cuerpo en su estado físico bruto, opuesto al cuerpo imaginario y el simbólico. Lo real es también la muerte. Un destino insondable al que nos dirigimos, sin dar cuenta de una llegada, de un alcance: “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” (Campos 61).

10. Laura: el despertar de una sensibilidad artística

Laura, podría ser cualquier mujer o todas las mujeres de su tiempo, la burguesía antes de la Revolución Cubana, sin particularidades o distinción como sujeto pero que dice mucho acerca de lo femenino. Ella es una mujer que se muestra con una actitud de introspección, alguien a quien no le interesa mostrar voluntad con respecto a querer modificar las cosas a su alrededor. La lluvia es la mejor excusa para el confinamiento.

Es claro que el encierro al que se sometieron Laura y Eloísa muestra una posición de indiferencia frente al mundo, un estado de insilio⁹ en su interior que borra los límites del tiempo de la historia: “Cuando una época se desmorona, sugiere Benjamin, “la Historia se descompone

⁹ “El insilio se caracteriza por el silencio. A veces ese silencio es casi total. A veces es un discurso traducido, malversado, revisado al extremo para que no revele huellas de la impronta original y su fundamento. A veces ese silencio es alterado por una cierta expresión que se extiende de un modo sutil y corre siempre el riesgo de ser descubierta. El insilio es una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida. Pero esa contención acumulativa tiende a liberarse y entonces se transforma en cultura, es una conciencia extrañada” (Illánéz, 2006).

en imágenes, no en historias (...) Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un náufrago tembloroso, sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta (...)” (Benítez Rojo 241).

En Laura se ve una reclusión interior, que la lleva a extender el dominio de lo que se percibe en lo aparente de las actividades cotidianas: barrer, limpiar, cenar, almorzar. En estos quehaceres se advierten movimientos interiores y una transformación:

Desayunó sola, después de ellos, porque se levantó más tarde. No ha tenido prisa para nada. En realidad no tiene qué hacer. Pero tampoco ha pensado mucho en eso. Simplemente no tiene qué hacer. Todas las cosas, desde que las ve, parecen ligeras y flotantes, como si no tuvieran peso. Ha estado mirando vagamente para todas partes sin fijar la atención en nada. Pasó frente al cuarto, y la puerta estaba como la había dejado, la abrió un poco más para dejar entrar el aire y recorrió con los ojos, sin moverse de allí, todo el interior, sin perturbarse, con indiferencia (Campos 99).

La imaginación de Laura se alienta en la transformación que le da el espejo, el reconocimiento de su imagen es la integración de los Otros. En ese plano de su imaginación ella evoca cuadros pintados:

Un cuadro con un jardín al fondo y ellas con pamelas de paja de Italia adornadas con cintas. De terciopelo. Largas, largas como un suspiro largo. Y un palpar de palomas

en medio de la palidez del aire. Y alguna con un perrito de pelo blanco muy rizado encima de las rodillas. Y la otra con un abanico un poquito abierto. Nada más un poquito. Lo suficiente para dar la sensación. Y todo perfecto, perfecto. Tan bonito. Tan bonito. Tan bonito como la única estampa en un calendario exclusivo, ofrecido por la mejor de las tiendas sólo a clientes distinguidos (119).

Este tipo de descripciones evocan cuadros como el de Alexander Averin:



Alexander Averin. *Rest on The Grass*. 2009

Es indudable que descripciones como estas, refieren a la pintura impresionista y varían la forma de presentación del lenguaje descriptivo hacia un tono lírico. En este momento Laura no es un ama de casa sino una poetisa que necesita hallar completud en su imaginación. Lo femenino se visualiza en una pintura hecha de palabras; las pinceladas en los cuadros impresionistas no muestran contornos precisos pero definitivamente hay una búsqueda de luz, una huida de las tinieblas. Se ven pinceladas cortas y largas, así como las frases con las que

Laura nos da la idea del cuadro. En el cuadro ella recupera el protagonismo suyo y el de Eloísa, tienen un papel importante en el paisaje, un paisaje que remite a lo exterior. Se sabe que el arte de la pintura impresionista es alusivo a un mundo rodeado de naturaleza en espacios exteriores, al aire libre. En este sentido hay un anhelo de Laura por un espacio exterior idealizado.

El arte impresionista captura las apariencias, y esto se corrobora cuando Laura imagina ese cuadro con la finalidad de mantener la perfección y fijar esa imagen en el calendario, de volver a instaurarse en el tiempo cronológico, en el tiempo de lo simbólico de un mundo burgués. Esta descripción impresionista capta la temporalidad que ella añora. En el fragmento, así como en el cuadro hay pinceladas cortas y pinceladas largas que dan la impresión de profundidad “largas largas como un suspiro largo” dirá Laura. Lo femenino en *Muerte por agua* da indicios de una particularidad en la escritura porque a través del lenguaje se plasma el deseo a través de una sintaxis compuesta de una combinación de frases largas y cortas. Hay un ritmo en el lenguaje que le da una tonalidad de lirismo: “un palpar de palomas en medio de la palidez del aire” que se alterna con repeticiones “Y todo perfecto, perfecto. Tan bonito. Tan bonito”.

En la revelación de este cuadro en el interior de Laura, ella rescata su lugar en una época burguesa que le da seguridad. Este rasgo particular de la escritura surge de la necesidad de perpetuidad de los momentos, del instante. La imaginación de Laura comunica su posición axiológica o evaluativa del mundo, que rescata el pasado y lo convierte en un eterno presente, al margen del movimiento histórico que se gesta en el exterior. Son varios los referentes pictóricos a los que acude Laura en su imaginación, en otra parte del texto encontramos otro ejemplo:

Sentada en el sillón de rejilla amarillenta, en la mecedora de balancines largos, de respaldo apenas combado, de color castaño oscuro, dentro de las luz atenuada que entra por la ventana, como si fuera a aclarar el día, sobre los mosaicos de dos colores, tiene la impresión de formar parte de un cuadro *sui generis*, la reproducción trocada de uno de esos interiores holandeses, donde la silueta solitaria de una mujer emerge de una penumbra irisada ligeramente por un sol dulce, un poco triste, que deja entrar en el fondo una pequeña ventana abierta (61).

Y en este apartado cómo no pensar en Vermeer:



Vermeer. *Muchacha leyendo una carta* (1657)

Es común en esas pinturas holandesas a las que se refiere Laura, la recurrencia de retratos de figuras femeninas en escenas domésticas, en espacios interiores. Hay una manifestación de una luz que envuelve, que aísla de lo exterior; hay una sensación de quietud, de congelamiento

de una escena en el tiempo, una exaltación del mundo individual, de un espacio íntimo frente a un mundo exterior en el que está ocurriendo algo. Laura en esta evocación particular podría ser parte de un cuadro de Vermeer (1632-1675), obra admirada por su maestría en la representación ilusionista de la realidad, por la quietud y el misterio que emana de sus cuadros. Era un experto en retratar el interior doméstico. Y bajo este interior doméstico, se experimenta la sensación de una sensibilidad en Laura que nos hace ver a través de su introspección que hay algo más allá de lo cotidiano.

Esta imagen nos revela soledad y melancolía, Laura nos resulta enigmática porque poco sabemos de su historia pero se percibe en ella una sensibilidad artística. En esta evocación hay una necesidad de tener un lugar frente a ese espacio que ahora la devora, porque en los interiores de las pinturas holandesas los personajes eran protagonistas del espacio, había una subordinación del espacio y no al contrario. En *Muerte por agua* Laura emerge de una penumbra irisada y no sabemos qué mira desde su ventana, no sabemos realmente qué observa en su introspección, hay algo que se escapa porque su intimidad se hace cada vez más recóndita e inviolable pero nos deja a la mano sus objetos.

La evocación de imágenes que hace Laura, nos ubica como espectadores frente a cuadros. Así como en Vermeer las mujeres tienen lugares propios, íntimos que no se dejan invadir; así Laura nos pone frente a la mirada de su espacio íntimo. Sin embargo, lo que tenemos a mano son las palabras, el lenguaje para tratar de dilucidar ese mundo que está constituido por el instante. Nosotros como lectores nos volvemos parte de esa vida corriente, de ese cuadro, no se trata de un espectáculo sino de un hilvanado de experiencias y de miradas contenidas en una red de temporalidad. Hay un silencio en cada pintura que se vuelve parte de nuestro propio silencio:

Todo con un recurso tan alcance de la mano, tan asequible, tan sencillo, sin necesidad siquiera de preparar el escenario, ni cuidar que cada fotografía y cada jarrón y cada grabado y cada figura de porcelana o de mármol y cada plato de mayólica o de talavera o de porcelana inglesa, y cada cajita vacía de laca o de bronce en relieve, o de madera pulida, y las pequeñas dagas de Éibar, y las muñequitas que todavía hay que acabar de vestir y las esterillas chinas, y las conchas de nácar de todos los tonos, constituyan ese orden impecable del cuarto arreglado con tanto esmero, sin necesidad de distribuir las luces, ni sentarse los tres en un orden inventado por ella, para que corra ese fluido, para que todo se ponga a vivir de otra manera, para restablecer esa cosa imprecisa, el tiempo sin sorpresas (63).

Otra de las imágenes que presenta *Muerte por agua* presenta un rito mortuorio. Eloísa y Laura han destinado un cuarto para guardar los recuerdos: “retratos y objetos, como un santuario, en un esfuerzo patético e inútil por mantener vivo algo que está muerto” (26). Es su cuarto sagrado porque es un conjuro contra la muerte que es inevitable. Laura también hace parte de ese cuarto porque allí descubre su imagen frente al espejo, un objeto que elimina la sensación de vacío al duplicar todo lo contenido en el espacio. En cada una de las imágenes que presenta la novela, se manifiesta una necesidad de contención y de circularidad: “Era un cuarto del que también ella formaba parte, que la contenía y la envolvía, formando a su alrededor un círculo cálido y completo (...) era su pequeño santuario, su oratorio, el sitio fabricado para su culto inocente” (59).

Ese deseo de completud se manifiesta en momentos como este y en otros como la partida de brisca: un juego de momentánea felicidad, en donde la lluvia es cómplice para el encierro y el acercamiento de los tres alrededor de la mesa al calor de un chocolate:

Hay una dosis chiquita de salvación en cada carta. Un fragmento mínimo que empieza a funcionar cuando se juntan los triunfos o las briscas. Las cartas premiadas habría que conservarlas como resguardo, como se cuelgan los detentes o los escapularios (...) se quiere atrapar a la suerte como si se preservara frente a todo, para siempre (...) acercan más las sillas a la mesa. Cierran el círculo. Se dan calor y se protegen, un chocolate para confirmar el calor, la seguridad, la redondez de la escena (83).

Desde la propuesta lacaniana, el inconsciente se estructura como lenguaje que a su vez se constituye por repetición y deseo. La idea expuesta anteriormente sobre la circularidad se relaciona con dicha configuración del inconsciente de Lacan: Laura, Andrés y Eloísa repiten día tras día las mismas acciones como una necesidad de un juego con la muerte y de perpetuidad del instante. En Seminario XI Lacan considera la repetición como una consecuencia de un objeto perdido: “En dicho Seminario, Lacan le da una connotación particular al objeto de la pérdida, **pérdida radical** del objeto que hace que el encuentro sea **siempre fallido** (aquí retoma el “fallido” del Seminario II) y la repetición se articula, esencialmente a ello” (Umérez 271).

En cuanto al deseo, dice Lacan también que “El sujeto advertirá que su deseo es sólo un vano rodeo que busca pescar, enganchar **el goce del Otro**, por cuanto que al intervenir el Otro advertirá que hay **un goce más allá del principio de placer**” (271). Dicho estado del goce no es

más que un exceso de placer que se acerca a lo tanático, y qué es *¿Muerte por agua?* Un juego entre la fragilidad de la vida y la muerte.

El propio Lacan restringe su enfoque lingüístico al sostener que la razón por la cual el inconsciente está estructurado como lenguaje es que “solo captamos el inconsciente cuando finalmente es explicado, en esa parte de él que se articula al pasar a palabras” (S7, 32). Lacan describe también el inconsciente como un discurso: “El inconsciente es el discurso del Otro” (Ec, 16: véase OTRO) (...) Quizá su sentido más importante sea que “hay que ver en el inconsciente los efectos de la palabra sobre el sujeto” (S11, 126). Más precisamente, el inconsciente es el efecto del SIGNIFICANTE sobre el sujeto, en cuanto que el significante es lo reprimido y lo que retorna en las formaciones del inconsciente (síntomas, chistes, parapraxias, sueños, etcétera). Todas las referencias al lenguaje, la palabra, el discurso y los significantes ubican claramente el inconsciente en el orden de lo SIMBÓLICO. (...). El inconsciente es la determinación del sujeto por el orden de lo simbólico (...) Si el inconsciente parece interior, éste es un efecto de lo imaginario, que bloquea la relación entre el sujeto y el Otro e invierte el mensaje del Otro” (...) Las leyes del inconsciente, que son la repetición y el deseo, tienen tanta ubicuidad como la estructura misma”(Evans-Dylan 111).

Hay una interrelación entre las categorías de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario desde la perspectiva que se viene tratando. Lo simbólico se está derrumbando y lo Real, esto es la angustia, se apoderó de los personajes y la búsqueda de completud en el caso de Laura se da en su imaginación para sobrevivir en ese mundo caduco; a su vez esa imaginación deriva en la

recuperación de lo simbólico que se refiere a una época pasada de lujos y apariencias. Si bien ella no tiene contacto con el exterior, desea. Y al desear ella está retornando al goce, se encierra en su interior para desear, para encontrarse. Algo le ha sido arrebatado en el mundo exterior y debe aferrarse a ella misma para no morir. Pero a pesar de ese aferrarse al pasado también hay una dualidad en Laura, es la mujer de casa que ha tenido comodidades pero también es la mujer que renuncia a ciertos convencionalismos sociales: “Y gozar del juego y de ver el juego, de verse a ella misma y a Andrés y a Eloísa (decirle así a su madre, por su nombre, y no mamá, ni ella, ni mi madre, es dejarla ser, no quitarle nada de ella misma, devolverle su identidad después de tantos años de no ser sino la madre de sus hermanos y de ella)”(86).

Hacer una primera lectura de Laura remite a un concepto superficial de mujer ama de casa sometida a los designios del matrimonio burgués. Sin embargo, entre líneas hay toda una crítica a esa posición de mujer. Dicho aspecto se resalta en el ensayo “Mi vocación literaria” (1985) de Julieta Campos:

Hasta nuestro siglo, el confinamiento de las mujeres al ámbito cerrado de la casa, sin ninguna actividad hacia afuera, determinaba sin duda la tendencia de las pocas que llegaban a articular su vocación latente en un libro a hablar sobre todo de la pasión amorosa y de la trama de las relaciones humanas dentro del ámbito doméstico. “*How peaceful it is down here, rooted in the center of de world*”, dirá Virginia Woolf aludiendo a esa sensación de plenitud que puede darle la casa, en ciertos momentos, a la mujer. Habrá en aquella limitación del espacio vital la privación de una gama extensa de experiencias que le estaban vedadas, pero, a la vez, un ahondamiento en cierta vivencia

de lo fundamental, un apropiamiento del corazón palpitante de lo real (...). La historia es la lucha por el poder y la mujer estuvo al margen de la historia (469).

Si se piensa de nuevo en Laura como una de las mujeres de los cuadros de Vermeer, estaríamos frente a un cuadro tradicional. Es necesario entrar en la intimidad de Laura para dar cuenta de que su sensibilidad ilumina con pequeños destellos de luz el universo femenino. Hay aparentemente una simpleza en la descripción de lo que rodea a Laura pero esas composiciones de naturaleza muerta y de los tres personajes tienen un mensaje que como en Vermeer revelan otros contenidos:

En la pintura holandesa el interior simboliza la intimidad. Se expresa en él tanto el carácter que protege la intimidad como los umbrales que hay que traspasar para indagarla. La doble funcionalidad del espacio interior en la obra de Vermeer produce un distanciamiento de los personajes, de los sucesos representados y entonces el observador tiene la sensación de no poder entrar hasta el “teatro de las acciones”, pues violaría la intimidad, los deseos, las creencias, los afectos, es decir, la propia subjetividad humana. Al mirar e intentar penetrar en el interior, en la intimidad, sentimos incomodidad, vergüenza, porque parece que no hubiésemos sido invitados a entrar y, sólo desde afuera tuviésemos la posibilidad de percibir el acontecimiento.

La intimidad se configura en Vermeer estableciendo un secretismo entre espacio interior, personajes y objetos que lo habitan. No se trata de construir el espacio y después ubicar los personajes y los objetos. Nos enfrentamos a la simbiosis, espacio interior-personajes-objetos en el propósito de explorar el yo, la

intimidad. “El interior holandés es el género de la intimidad; un cosmos ordenado o un laberinto apasionante”. Vermeer construye pictóricamente un espacio interior para representar la intimidad humana (Díaz Saldaña 375).

Laura, Andrés y Eloísa habitan un espacio y tiempo en suspenso, saturado. En ese lugar sucede el acontecimiento simple de tres personajes en su deterioro. Los sucesos son simples y cotidianos, lugares comunes y corrientes. Hay un territorio construido intencionalmente por Julieta Campos, donde los objetos están dispuestos de una manera particular, de los cuales dependen los personajes, porque para ellos habitar nos da la idea de la costumbre, costumbres que se repiten en el tiempo y que configura su cotidianidad. Cada secuencia narrativa, fuera de las que describen el paso del agua, es la representación de la subjetividad humana. La experiencia privada está en oposición a lo público, a lo instituido socialmente y Laura y Eloísa se refugian en su soledad, en su espacio, allí se sienten seguras. Cada deseo de Laura, dado en la ensoñación, simboliza la transgresión. En ese refugio interior se integran los sueños y las emociones.

En una secuencia narrativa, Laura sucumbe ante la pasión por Andrés que la arrebatada de lo mezquino de una vida doméstica y matrimonial, no sabemos si en realidad ella lo ama; antes lo podríamos inferir por los recuerdos de Andrés, pero ahora ella hace su voluntad y lo desea. Esa pasión está enmarcada dentro del juego, las cartas del juego de brisca en todos los personajes han avivado el deseo por arriesgar, por ganar. La escritura de Campos en este momento nos muestra un universo simbólico en donde los tres personajes interactúan e intentan seguir el ritual de lo cotidiano como un acuerdo para sobrevivir, y ahora, el juego de brisca aviva la pasión:

Laura cree estar allí, en ese nivel profundo y resguardado (...) 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. Ya no hay querubines, ni espadas de fuego, ni espinos, ni abrojos, ni túnicas de piel, ni desnudeces por cubrir, ni vergüenza, ni caída, ni pecado original. Lo único que queda es la inocencia, la delicia del Jardín del Edén antes del tiempo (...) Andrés se deja hacer, se deja rescatar, se deja cubrir literalmente por esa avalancha de amor. Con un sonido lento y prolongado, un barco pide entrada a la bahía. Primero son tres silbidos bruscos, rápidos, como sale el fuego de la chimenea, cuando la fábrica empieza a trabajar. Luego el sonido agudo, tenso, abriéndose paso entre la oscuridad y la lluvia para colarse por anticipado en la ciudad (Campos 81).

A través de la metáfora del barco, hay una alusión a lo femenino en cuanto a que hay un descubrimiento, un retorno al vientre. Para Gastón Bachelard, según el Diccionario de Símbolos de Jean Chevalier (1986) “la barca que conduce al nacimiento es la cuna redescubierta” (179). El barco es un símbolo femenino. Ese barco es un descubrimiento de Laura quien líneas atrás en el texto afirma que detrás de los niveles engañosos: “estaba el motivo auténtico, lo que se buscaba, el tesoro intacto, protegido por todas esas capas superiores, en espera de ser descubierto sólo por las manos aptas, por la insistencia prudente de los conocedores” (80).

El vestido del que se despoja Laura es el vestido de la imposición, de lo moral, del sentido de culpa fuera del paraíso. Continuando con Bachelard, él plantea el agua como un

elemento acunador y en medio de esas aguas habla de una barca que causa placer, satisfacción: “innumerables referencias literarias nos probarían fácilmente que la barca encantadora, que la barca romántica es, desde algunos puntos de vista, una cuna recuperada. Largas horas despreocupadas y tranquilas, largas horas en las que, acostados en el fondo de la barca solitaria, contemplamos el cielo, ¿qué recuerdos nos traen? (...) el movimiento está allí, vivo, sin choques, ritmado (...) El agua nos lleva, nos acuna, nos adormece” (200).

En primer lugar, la presencia del barco trae una sirena de sonido implacable, sordo y cortante; ese silbido va cargado de cosas, de lo desconocido. Ese barco pide auxilio porque está en medio de la neblina y la tormenta, una lancha trata de guiar al barco. De repente Laura se convierte en el barco y de nuevo aparece una imagen impresionista, un nuevo cuadro:

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 seda lila, de pie, sentados, en la cubierta, en la arena, en la playa. Solo 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 (Campos 83).

Se percibe en estas líneas una sensación de borrar los límites del cuerpo para contenerlo todo, esta misma sensación con el cuerpo que podríamos pensar como lo imaginario se manifiesta en otros apartes del texto, por ejemplo cuando piensa en las personas retratadas en el cuarto de las fotografías: “la habitan, los hace encarnar, encontrar el abrigo de su cuerpo, su

propia excitación, la euforia que la desborda, que se localiza como una presión más intensa dentro del pecho, que tiende a buscar salida a través de la piel, a borrar las fronteras del cuerpo, de modo que no es el corazón sino el cuerpo el que late más de prisa”(59). Sería interesante agregar en este apartado que ese borrar los límites hace parte también de la particularidad en la escritura de Julieta Campos reflejada en la figura de Laura. Este imaginario de Laura transgrede lo instituido: “El límite es percibido, desde algunas perspectivas, como una imposición autoritaria que sirve, sobre todo en los horizontes de la modernidad, para delimitar territorios, defender intereses, definir identidades, organizar centros y periferias dentro y fuera del Estado-nación” (Moraña 14). Esta forma de desdibujamiento del límite acerca la escritura de Campos a un proceso de desarticulación de fronteras del sujeto en donde lo femenino se muestra como una fuerza interior que se impone para dejar de ser una simple pieza del escenario doméstico tomando así posición en el ámbito de la cultura no como un ente pasivo:

La cultura constituye entonces ella misma una forma de traducción de la experiencia, una línea divisoria pero integrativa entre pasado y presente, una localización siempre variable de perspectivas, valores, articulaciones, que guían el proceso de traducción/traslación del sentido y las dinámicas interpretativas que lo acompañan. La cultura es entonces con su repertorio de procedimientos y estrategias, una forma de interrupción/intervención que explora los límites la experiencia y el lenguaje, las zonas de contacto intersubjetivas e interculturales, las temporalidades y espacios que constituyen la historia cotidiana. Atravesada por los fenómenos de desplazamiento y desterritorialización (diásporas, exilios, migraciones) la postmodernidad pone el acento

en los tránsitos que desdibujan las delimitaciones que son propias del periodo anterior (15).

Laura en ese juego con su imaginación en donde borra los límites, considera que debe tener el control de sus personajes y no abandonarse del todo a esa distensión del límite: “ni perder el control de sus personajes, para no correr el riesgo de que la abandonen y la dejen otra vez vacía, temblorosa, recorrida por una descarga eléctrica. Debe reunirlos antes que se escapen, convocarlos, ordenar su imaginación” (Campos 59) Este junto con otro indicio en la novela nos sugiere la sensibilidad artística de Laura porque ella está configurando un mundo paralelo:

Laura estruja el papel que tiene en la mano, donde solo había hecho unos cuantos garabatos, y lo echa al cesto sin volver a mirarlo. Se sentó en el escritorio, sacó un papel de carta y un lápiz bastante pequeño, con la punta gruesa, cortada a navaja, pensando que seguramente no había en toda la casa un lápiz en la mano y el papel en blanco, sin escribir nada. Entonces se preguntó para qué había ido a sentarse al escritorio, cosa que no hacía nunca, y a quién podía escribirle una carta y menos con un lápiz y un lápiz semejante, que sólo de verlo se le quitaban a cualquiera las ganas de escribir. Mecánicamente empezó a dibujar líneas y círculos, más o menos enormes o mínimos, como una plana disparatada de ejercicios de caligrafía. En eso entro su madre y entonces hizo una bolita con el papel y lo echó al cesto. Se sintió sorprendida en algo vergonzoso, como si en primer lugar fuera impropio estar allí en el escritorio y, después, lo fuera doblemente ese gesto suspendido del lápiz inútil sobre el papel emborronado (Campos 101).

Laura más que un ama de casa ubicada en un cuadro de costumbres a la manera holandesa, es la significación de lo femenino que actúa en franca rebeldía frente a un mundo que la desconoce. Lo femenino traspasa los límites entre hombre y mujer alentando en el arte una sensibilidad que se particulariza en la escritura.

Siguiendo otro detalle dentro de la descripción de Laura en su sillón a la manera de un cuadro de costumbres holandés, la experiencia de lo femenino en *Muerte por agua* se nos revela cuando Julieta Campos utiliza en esa misma secuencia narrativa el concepto *animalidad-vegetal* que se revela como la latencia a la que Laura le ha tenido miedo pero que luego ella acepta. En un momento inicial ella se paraliza y su cuerpo experimenta angustia, miedo, pero luego se abandona:

(...) sabe que tendrá que dejarse llevar, que formar parte de esa extraña **animalidad vegetal** que se aproxima. No ha estado sola un instante. Siempre ha estado allí ese bullir viviente. Pero ya no quiere aislarse. No tiene miedo, está dispuesta. Lista para dejarse abrazar por la reja y alargarse, multiplicarse en las hojas carnosas de un tallo grueso y trémulo que no terminará nunca, cargarse de bayas, sentir cada vez más su propio peso hasta dejar de sentirlo, subir, enredarse, crecer y luego tapar todo el suelo y treparse suavemente a la cama y quedarse allí, como si hubiera encontrado su residencia definitiva”(negrillas nuestras) (Campos 42).

La construcción *animalidad vegetal* que Julieta Campos utiliza nos lleva a una reflexión profunda acerca de lo que le está sucediendo a Laura en su interior. Laura experimenta la

angustia en su cuerpo, tiene miedo de una presencia con la que se siente amenazada, es una latencia, una vida secreta que la persigue desde el comienzo de la novela desde que se levanta ese 15 de octubre de 1959 para desayunar:

Si se decidiera a buscar a su madre, a abrir la mampara, a ver si ya han acabado, a hacer como si no hubiera ninguna amenaza... El gesto que esboza su mano vacía, meciendo un abanico imaginario, es la repetición inútil, hueca, del gesto verdadero, arraigado a todos los nervios, a todos los músculos de su brazo derecho. Son tan desagradables esos lapsus. Como si alguien la espiera, mira furtivamente a su alrededor antes de dejar caer el brazo, pesadamente, sobre las piernas. La piel se le ha ido cubierto de un sudor tenue, una secreción depositada sobre cada uno de los poros abiertos y aprieta los puños para que la piel se vuelva más tensa y se distingan las gotas, una por una (35).

Laura experimenta un estado de inmovilidad que la obliga a enfrentarse a lo Real, a eso que no se puede explicar con palabras porque las cosas se van quedando sin nombres, sin palabras. Tanto Laura como Eloísa buscan en el detalle de los muebles, en sus grietas, un vestigio de otra vida, de animales diminutos, de un primer signo. En una búsqueda por entender esa particularidad en el uso del lenguaje, que lo somete a su deconstrucción para hallar un nuevo origen, nos enfrentamos a una nueva manifestación de la escritura que la acerca a lo sagrado. Dicho argumento se puede sostener de las consideraciones que de Georges Bataille recoge el ensayo “La comunicación que el sacrificio deja al descubierto: lo sagrado y la experiencia interior en Georges Bataille” escrito por Jaime Abad Montesinos para el Collège Guillaume Budè de Francia en 2015:

Lo sagrado es para Bataille el instante donde el individuo rompe su caparazón y logra salir de su aislamiento, donde se pone a sí mismo en cuestión y se abisma en un sentimiento de continuidad con el mundo inmanente. «Lo sagrado es comparable precisamente a la llama que destruye el bosque al consumirlo», escribirá Bataille. Como un fuego que calienta al hombre pero también le asusta, lo sagrado produce en nosotros un sentimiento esencialmente ambiguo, mezcla de pavor y de fascinación, que pone de manifiesto una experiencia que trasciende todo límite (Montesinos 9).

En este caso no es un fuego que calienta al hombre sino el agua lo que le da continuidad y que al igual que el fuego causa ambigüedad. Lo interesante del pensamiento de Bataille, frente a este argumento, en diálogo con *Muerte por agua* es que somos seres discontinuos y hemos sido lanzados al mundo sin tener sincronía con el mundo exterior porque este nos impone un trabajo continuo sin descanso, nos impone un ritmo en donde nos sentimos ajenos. Somos seres útiles al igual que los objetos pero en la novela ambos han dejado de tener dicha utilidad.

La discontinuidad entre lo interior y lo exterior se contrapone a la condición animal dado que «todo animal está en el mundo como el agua en el interior del agua» (Bataille 25), esto significa que el animal no se presenta como un elemento ajeno al mundo sino que hace parte del él. Está simplemente ahí, no es cosa ni hombre. Para Bataille la animalidad es inmediatez e inmanencia: “el animal vive en el mundo como el agua en el seno de las aguas” (23). Dicha inmediatez temporal le da al animal una indistinción con respecto a los otros seres y lo pone en un presente eterno. La trascendencia humana y la inmanencia animal se distinguen por la

conciencia. El trabajo y la vida útil desde la adquisición de bienes materiales marcan una distinción entre animalidad y humanidad que vuelve al hombre un objeto para sí mismo en donde la inmanencia se pierde. El temor a morir es lo que hace al hombre un trabajador. Es en este punto en donde ese retorno de Laura a lo animal es un retorno a la inmanencia que elimina el temor a morir porque la saca del mundo productivo.

Laura se entrega a esa *animalidad vegetal* como una forma de continuidad en lo inmanente en ese “estar en el mundo”, a ella no le interesa cambiar el mundo exterior, por el contrario, se gesta una búsqueda de sí misma que obviamente no alcanza un estado de conocimiento concreto en la novela porque de manera tenue se asoma la sensibilidad artística. El punto de referencia de Laura es su propio sentir, está sola así conviva con Eloísa y Andrés; tiene la tarea de desaprender de ese mundo burgués, de morir para nacer de nuevo de otra forma. En este punto se da un juego entre el desmembramiento de lo simbólico que da paso a lo Real en el movimiento de la imaginación. Hay una transformación que necesariamente se da como resultado de una posición crítica del autor-narrador frente a la falsedad de la Revolución, hay un distanciamiento del tiempo histórico que abre la opción de una temporalidad más cercana a lo cotidiano, a la experiencia. Hay en Laura una visión de indiferencia que no pretende ningún tipo de reconciliación con el mundo.

Es así como este personaje femenino cuestiona la situación del hombre moderno, para dar paso a mostrar una lucha interior entre las exigencias de una Revolución en gestación, que borra la individualidad, esto en el plano de lo Simbólico y un sentir interior en donde lo Real y lo

Imaginario entran en movimiento para configurar un nuevo Simbólico. De esta manera, el resultado es la pauta para el inicio de un nuevo ciclo con un yo en libertad.

El animal abre ante mí una profundidad que me atrae y que me es familiar. Esa profundidad en cierto sentido la conozco: es la mía (...) Un no sé qué de dulce, de secreto y de doloroso prolonga en esas tinieblas animales la intimidad del fulgor que vela en nosotros. Todo lo que finalmente puedo mantener es que tal visión, que me hunde en la noche y me deslumbra, me acerca al momento en que, ya no dudaré más, la distinta claridad de la conciencia me alejará al máximo, finalmente, de esta verdad incognoscible que, de mí mismo al mundo, se me aparece para hurtarse” (Bataille 26).

La interioridad de Laura, revela la necesidad de borrar los límites y de integrarse a la *animalidad vegetal*, principio de un mundo continuo. En este pensamiento, entra la metáfora del agua como una descripción del lenguaje que se presenta como una gran ola que va y viene, un movimiento que es posible intentar entender con las ideas de Bataille en relación con su explicación de la animalidad como el agua en el interior del agua. Frente a *Muerte por agua*, nos queda la posibilidad de la inmovilidad también para ver cómo el agua reconstruye esa continuidad perdida y las palabras afluyen, dicen y callan.

Lo Real nos transmite la sensación del cuerpo, de la angustia, del miedo de Laura, es un encuentro íntimo y silencioso en donde podemos hablar con la obra porque el lenguaje nos pone frente al abismo junto con los personajes de la novela que se sitúan entre la vida y la muerte. Son sensaciones lo que puede experimentar el lector dejándolo sumergido en el silencio. Esa

particularidad de transmitir lo Real particulariza la escritura de Julieta Campos porque necesariamente el lector debe involucrarse.

Lo femenino frente a las tinieblas y la saturación del lenguaje nos exige no amedrentarnos frente a la muerte. La latencia que le produce miedo a Laura también se convierte en nuestra propia latencia. Dicha comunicación que se establece con la obra dificulta la manifestación discursiva porque como lector se experimenta la ausencia, un hundimiento en el vacío ¿La muerte es lo Real y ahora cómo explicamos eso con palabras?

11. Animalidad-vegetal y la noche: ecos de Djuna Barnes

Campos afirma en su ensayo “Personajes de la noche” publicado en el num. 43 de la *Revista Plural*, y agrupado con otros ensayos bajo el título *Un heroísmo secreto* en la compilación de Fabienne Bradú Razones y Pasiones (2005), a propósito de Djuna Barnes que “hay un encuentro perturbador y doloroso cuando se lee a Barnes: como si se penetrara en un jardín prohibido, antiguo, selvático y húmedo, impregnado de un olor a la vez animal y marino, salobre, fascinante y amenazador” (33). Afirma que la experiencia del encuentro con ese tipo de atmósfera es un viaje a lo subterráneo y a los infiernos de donde se emerge tocado por una luz. Resalta la obra de la norteamericana *El bosque de la noche* (1936) para hablar de Robin Vote, su personaje principal: “tres o cuatro personajes fuera de serie que giran, como mariposas alrededor de una luz que las fascina y acabará por destruirlas, en torno a Robin Vote, un “ángel prohibido”, un ser andrógino, entre animal y vegetal, cuya seducción viene del maligno e irresistible llamado de la degradación y de la noche. La contemplamos por primera vez postrada en un lecho, enferma, “en la actitud de su aniquilación”, “como una ración para las flores carnívoras”(34).

Las palabras que utiliza Campos para hablar sobre El bosque de la noche tienen relación con su forma de escribir en *Muerte por agua* particularmente cuando utiliza la expresión de “girar como mariposas alrededor de una luz que las fascina y acabará por destruirlas” porque es prácticamente la misma que utiliza para describir a Laura y Eloísa en la novela cuando Andrés las ve cuidando con tanto esmero el cuarto de los recuerdos: “Necesitan una distracción, un entretenimiento. Entrar y salir y dar vueltas alrededor. Aturdirse un poco, como las mariposas que tropiezan con todo cuando las marea la luz. Si las veo mucho rato también me mareo” (Campos 30). La pérdida del pasado las perturba y necesitan aferrarse a él a través de los objetos. De acuerdo con el artículo “El alter ego de la mariposa”, de Daniel Grustán, las mariposas son símbolos de cambio: “Las mariposas han sido históricamente asociadas a los espíritus de la muerte y el renacer, al desarrollo de las plantas (fertilidad y reviviscencia), a la purificación por el fuego, a la luz del sol y los astros (cosmología y cosmogonía), a los relevantes ritos de sacrificio (vuelta al caos, inicio con infinitas posibilidades no organizadas, como preparación del renacer anual o vital), a la guerra (en la contradicción está el equilibrio), etc. (338).

Laura y Eloísa se ven como mariposas aturdidas sobre sus recuerdos como símbolo de una transición a otro tiempo que ellas no quieren ver. El ritmo interior se perturbó porque el exterior está cambiando y la única señal de ese cambio lo menciona un narrador que describe a Laura sentada en su sillón con la sensación de un tiempo saturado que se suprime por: “el golpe incesante de un martillo sobre un trozo compacto de hierro que intuye allá afuera, donde la vida tiene otro ritmo, sin ningún paréntesis, el ritmo de quienes disponen de horas fijas para hacer todos los días lo mismo (...) sin saber 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” (62).

Desde la perspectiva de Grustán y en consonancia con lo que Julieta Campos escribe en sus ensayos hay una mirada al caos en donde concurren infinitas posibilidades en desorden que necesitan transformarse, en el caso de Campos en una forma para consolidar un acto de creación. La comparación con las mariposas que hace Andrés cuando ellas están saturadas por los recuerdos es un anuncio de la muerte que marca una transición a otro estado de las cosas. El paso del tiempo es irremediable y el sentido de ausencia de un pasado ocasiona perturbación interior en los personajes, en especial en Laura. A Eloísa no le ocurre lo mismo porque ella insiste en preservar el pasado y Andrés es un personaje rutinario. Laura y Eloísa son dos mariposas con movimientos distintos. Ambas viven la muerte lenta del deterioro por el agua pero Laura juega con su imaginación: “Laura está en otra parte. Cerca del fuego de una chimenea, dentro de una cabaña, que está dentro de un bosque. Afuera nieva. Ella, la cabaña, el bosque, la nieve están metidos en una de esas bolas de cristal que pueden servir de pisapapeles, donde empieza a nevar cuando uno las agita un poco” (Campos 84).

La alusión tanto a animales, como el caso anterior las mariposas, así como a la naturaleza es recurrente en la novela como ese otro mundo latente que rodea a los personajes. Julieta Campos construye el término animalidad vegetal y lo utiliza tanto en *Muerte por agua* así como cuando habla de *El bosque de la noche* de Djuna Barnes. Es este término una connotación que hace una simbiosis de formas de vida animales, con énfasis en los insectos, y de la naturaleza que la escritora utiliza para crear una atmósfera de miedo que podría ser el descenso al abismo: “Un agujero como un mundo, poblado de innumerables criaturas que no dejan nunca de estar ahí para dar el salto, para apoderarse del terreno cuando uno esté más desprevenido” una vegetación parasitaria, húmeda que penetra en todos los resquicios, que no perdona un rincón, ni los claros que dejan los muebles, ni el interior de los muebles mismos (...) parece absorber todo

el aire porque la deja sofocada, respirando difícilmente, ávida de llenarse los pulmones presintiendo la asfixia (Campos 39).

Más allá de las plantas también hay todo un cosmos de diminutos insectos dispuestos a devorarlo todo y una humedad que asfixia. Inicialmente, Laura experimenta miedo pero luego se deja llevar porque se da cuenta de que la entrega a esa animalidad vegetal le permite borrar los límites del cuerpo: “ya no quiere aislarse. No tiene miedo. Está dispuesta. Lista para dejarse abrazar por la reja y alargarse, crecer, multiplicarse en las hojas carnosas de un tallo grueso y trémulo que no terminará nunca (...) sentir cada vez más su propio peso hasta dejar de sentirlo”(42). Laura experimenta el peso de esa atmósfera densa que la aterroriza y a la vez la seduce. Se deja llevar por ella y luego siente la luz que entra por la ventana: “luz incierta, el cono de luz que empieza a crecer débilmente, contagiado por la humedad, ablandando todas las cosas macizas (...) aparejando los colores” (42).

Esta atmósfera recreada por Campos, configura un asentamiento femenino que particulariza a Laura. Ella experimenta de manera simultánea miedo y seducción por ese ambiente. Siendo una aparente ama de casa es una mujer sensible que intuye una vida más allá de sus labores cotidianas. Junto a esa animalidad vegetal también aparece la noche como otro elemento constitutivo de esa atmósfera que otorga desinhibición y deseo. A través del estilo indirecto libre la novena secuencia narrativa de la novela presenta un ambiente nocturno en donde surge una complicidad entre Laura, Andrés y Eloísa durante una partida de brisca. Esa noche es de lluvia intensa y de frío, ellos necesitan acercarse un poco más, cerrar el círculo entre los tres y qué mejor que un juego en donde pueden explorar posibilidades y jugar con el azar, soñar que ganan el premio mayor de la lotería y pensar en que no es tan difícil vivir “hay una

dosis chiquita de salvación en cada carta” (79). Es el único pasaje en la novela en donde ellos tienen un momento de cercanía y de goce.

Laura no quiere irse a dormir porque desea a Andrés y esa es una forma de llenar el tiempo también. Para Laura la realidad contiene niveles engañosos: “como los que despistan a los arqueólogos en las exploraciones de palacios enterrados, estaba el motivo auténtico, lo que se buscaba, el tesoro intacto, protegido por todas esas capas superiores, en espera de ser descubierto” (80). Cuando Laura llega a ese nivel profundo que se disimula en las cosas cotidianas, decide quitarse el día de encima como un vestido arrugado y se lo extiende a Andrés por encima de la mesa.

Laura crea un locus amoenus a través del cual experimenta amor y deseo por Andrés recuperando el paraíso perdido: “lo único que queda es la inocencia, la delicia del jardín del Edén antes del tiempo” (81). Cuando se han quitado todas las capas queda el deseo puro y Laura se permite eso. No está pensando en Andrés sino en su propio deseo, el aguacero es torrencial y hay tormenta, solo queda guiar al barco que quiere entrar al puerto. Ella tiene el hilo que le permite tomar partido o mantenerse al margen cuando quiere. Laura podría ser otro personaje de la noche de Djuna Barnes porque maneja una belleza y una sensibilidad que le permite vivir una interioridad que no es posible en su mundo exterior pero que a su vez está dado por esa misma limitación de ese mundo de afuera: “ la Noche del sueño es la que habría conservado la pureza, la que podría preservar el amor sin matalo y sin corromperlo. “El amor es la muerte, la muerte asumida con pasión, dice, casi al final el doctor O’Connor, en El bosque de la noche” (35).

En el caso de la novela de Campos la muerte se asume como una forma más del ciclo de la vida como lo expresa la misma escritora “La vida es vigilia de la muerte, y el duelo, ese duelo

por todo lo que muere, pesa sobre la memoria. En la soledad de ámbitos interiores amurallados, el zumbido del mundo es un crepitar de fuego que ronda como el anuncio estruendoso del silencio que luego sobrevendrá” (42).

De ese encuentro perturbador con Djuna Barnes, Julieta Campos deja claves para la lectura de *Muerte por agua* cuya luz se proyecta configurando una subjetividad femenina a partir de la creación de espacios propios e íntimos que se definen en la convivencia con la naturaleza y la noche.: “Está la noche ahí, infinitamente larga. Una noche donde puede ocurrir que de repente se vaya la luz (...) una noche que se extiende delante de Laura, tersa y sin ninguna arruga, como un mantel que se guarda con cuidado. Así abre la noche, donde caben de pronto un número infinito de horas, la alisa, la despliega y la contempla” (70). El espacio íntimo de Laura a partir de esta mirada es aquel que la resguarda, pero que también la mantiene al margen de la rutina, es aquel que la amenaza pero que también la protege. Si bien Andrés y Laura logran conectarse con el partido de brisca, hacer el amor y beber un chocolate caliente, ella prefiere tomar distancia, sin perder el hilo, para meterse en su ensoñación y elevarse por los tejados para ver la ciudad desde las alturas: “Laura se aleja dando grandes pasos, con zapatos que son botas de las siete leguas, encima de azoteas, tejados y mares llenos de islitas que se ven desde arriba como un mapa en relieve. Le gusta ese vértigo. En alguna parte, allá abajo, su casa se dobla en muchos planos como un acordeón de papel” (Campos 88).

En esa lectura de lo femenino es importante destacar que Eloísa es una presencia débil que siempre mantiene el orden y el duelo por su esposo y sus hijos muertos: “Eloísa esparce moderadamente un orden que está dentro de ella. Las cosas se vuelven compactas y arraigadas.

Las paredes de la casa, a su alrededor, eternas. Las preserva de cualquier derrumbe (...) hay un brillo igual sobre todas las cosas, apaciguadas, invulnerables”(68). Eloísa hace parte de la tríada junto a Laura y Andrés, quienes se acostumbraron a ella sin en algunas ocasiones mantenerla presente: “Están los dos solos, sin pensar que también está Eloísa mirándolos como si participara, como fuera un poco de los dos al mismo tiempo, a pesar de ellos, o sin necesidad de que se enteren, solo porque despiden algo en ese momento, una alegría colmada, que puede negar hasta la simple e inevitable separación de los cuerpos” (89). Es un momento de reunión de familia que le permite a los tres personajes descargar alegría y euforia. Ese locus amoenus los invade a los tres porque la noche lo propicia y Laura tiene el papel protagónico.

En suma, a partir de Djuna Barnes y Julieta Campos se pueden evidenciar tres elementos para configurar una subjetividad femenina: una animalidad vegetal, la noche y el deseo. Comprender estos tres elementos permite argumentar que la vida es una excusa para entender la muerte y que esta última en la novela no es un símbolo de fatalidad sino de una entrada en el mundo interior para luego salir y descubrir un espacio de creación que se constituirá en otras novelas de Campos con otras figuras femeninas como Celina o Sabina: “Yo pienso que hay una cierta continuidad entre mis libros y sus personajes y me imagino a Sabina como sobreviviente de aquel naufragio, de aquel diluvio universal, que invadía las páginas de *Muerte por agua*” (Entrevista de Ambra Polidori 1979).

Laura, personaje principal de *Muerte por agua*, es la manifestación de una sensibilidad singular que rompe con el esquema femenino tradicional, que muestra a la mujer confinada a unas labores domésticas cotidianas: “Sabía que lo había inventado como el cuarto mismo, que

era su obra, y que así, en esa medida, también lo era esa emanación enfermiza, esa morbidez vaga que alimentó fantasías, las anticipaciones, las imágenes del proyecto cultivado amorosamente como lo haría, en el mayor secreto, el adicto a los delirios propiciados por una hierba prohibida” (75).

12. Perspectiva de lo femenino en algunos ensayos de Julieta Campos

La posición acerca de lo femenino en Julieta Campos se puede entrever en sus ensayos y se resume como una confluencia entre lo femenino y lo masculino porque para ella el inconsciente no muestra tal distinción. En uno de sus ensayos titulado ¿Tiene sexo la escritura? publicado en la Revista Vuelta núm. 21 de 1978, cita apartes de la Conferencia Interamericana de escritoras realizada en Ottawa en mayo de 1977: “Por boca de France Théoret habló Julia Kristeva: el hombre y la mujer se sitúan de la misma manera frente al lenguaje, y el inconsciente no tiene sexo; no se trata del discurso, en plural, de un grupo oprimido: las únicas reivindicaciones válidas se hacen en singular” (65). En esta medida, rescatar la singularidad tanto de su escritura como de una subjetividad femenina en su ópera prima *Muerte por agua* permitirá corroborar y enriquecer su posición frente a la temática.

Por otra parte, vale la pena agregar que en *Los parentescos del espíritu*, ensayo publicado en la Revista Vuelta núm. 22 de 1978, resultado de la inauguración del PEN Club de México, afirma Campos que el escritor tiene un compromiso con los que sufren porque es un transgresor de la prohibición ratificando de esta manera la vocación de soñar que no es otra que la de ser libre: “Decir la mentira de toda verdad que excluya a las demás verdades es el único compromiso que exige lealtad sin límites”/”Tan escandalosa es la tortura que vulnera los cuerpos como la que viola los espíritus, y el rostro de los verdugos se transparenta cualquiera que sea la máscara de la

opresión” (69). Tenemos aquí dos puntos esenciales de una subjetividad femenina: el primero, que conjuga lo femenino y lo masculino y el segundo, el que ve una escritura comprometida con la defensa por el derecho a disentir consustancial con el ejercicio de la libertad. *Muerte por agua*, es una novela en la que Julieta Campos toma posición sobre el hecho histórico en el que se sitúa, 15 de octubre de 1959, a partir del trazo sutil de una subjetividad femenina que representa una voz con una necesidad particular: la de la libertad.

En otro aspecto, Campos se apropia del concepto de Virginia Woolf sobre el artista andrógino en donde ninguna de las dos entidades se convierte en binomio indisoluble. De acuerdo con Fabienne Bradu en *Razones y pasiones Ensayos recogidos vol. I (2005)*, para Julieta Campos su condición de mujer nunca representó una ventaja o desventaja. Por el contrario, mantenía sus reservas con respecto al auge del movimiento feminista de su época: “Al leer hoy sus juicios de entonces nos damos cuenta de cuánto Julieta Campos se adelantó a las revisiones feministas que, salvo las insólitas remisas actuales, han acabado por echar un agua más verosímil a su vino ideológico (...) favorecida por su inteligencia valiente y lúcida y, sobre todo, por una fidelidad a lo que ella percibe, dentro y fuera de sí, aunque esto la obligue a remar a contracorriente de las modas y las efímeras mistificaciones. Por ende, su singularidad abarca las dos acepciones de la voz: única y excéntrica” (Bradú 13).

La mejor forma de entrar en detalle con respecto a la configuración de lo femenino en la novela es recurrir a la relectura de la novela así como la de sus ensayos. La experiencia de lectura de Julieta Campos, transmitida a lo largo de reflexión crítica, deja entrever ecos de otras escritoras, a las que llama afinidades electivas, en su novela *Muerte por agua*: Virginia Woolf y *Las Olas* (1931); Anaïs Nin y su *Diario* (1931-1955); Nathalie Sarraute y *Tropismos* (1957),

entre otros. Bien lo decía ella, que dichas afinidades le permitió: “averiguar si las inquietudes de otras mujeres enredadas como yo en la maraña de la escritura despejaban de algún modo las incógnitas que mi propia experiencia no he acabado de poner en claro. Acumulé datos, enriquecí información, pero el binomio mujer-escritura sigue siendo enigmático” (1978:65).

Vale la pena aclarar que no es objetivo del presente estudio mirar a fondo la intertextualidad en la novela sino encontrar, a partir de la reflexión que la misma Julieta Campos hace sobre esas autoras y sus obras, lo particular femenino en *Muerte por agua*.

Hay un gusto de Julieta Campos por los diarios de los escritores. Al parecer en la vida de otros se encuentra ella misma y los contempla como una forma de sustitución del espacio real por la imagen de otro espacio que los eterniza: “El Diario que ocupará un sitio, al decir de Henry Miller, al lado de las revelaciones de san Agustín, de Abelardo, de Rosseau y de Proust, es ya un texto cerrado, al que no se le añadirá una palabra más (...) El bosque de la gran obra-vida sigue ahí igualmente intacto, espeso y profuso, fascinante” (Anaïs Nin (1903-1977) en Vuelta 4, México 1977) . Refiere en sus ensayos a los diarios de Virginia Woolf, Anaïs Nin, Djuna Barnes, Thomas Mann, entre otros. Desde los diarios de Nin, presenta Julieta Campos la idea de la escritura como una forma de alucinación de la figura amada que se va sustituyendo con la misma: “las palabras serán amadas porque sirvieron, una vez, para conjurar una pérdida que era el primer anticipo de la muerte” (49). Tanto en Campos como en Nin se tiene el duelo por la pérdida de sus familiares, en el caso de la primera de su madre Terina y del padre en el caso de Nin.

Para el caso de *Muerte por agua*, Julieta Campos ha sido explícita en decir que una de sus motivaciones para la escritura de la novela es un duelo por la ambivalencia ocasionada por sus

dos nacionalidades, la cubana y la mexicana, y a su vez la muerte de su mamá: “Aquel ficcionar fronterizo, que bordeaba siempre el relato sin acabar de abordarlo, no fue un divertimento cerebral o ingenioso, sino una cuerda floja donde el derecho a sobrevivir estaba en juego” (Reunión de familia 15). Apele Campos a que la memoria personal y sus dos memorias históricas la sometieron a un tiempo en vilo susceptible de la corrosión y de un final. Para el caso de Laura, la memoria es una forma de aferrarse al pasado para no morir pero a la vez sabe que ese pasado es escurridizo y que ninguno de los tres está en un lugar seguro. Se esfuerzan en preservar los recuerdos a través de los objetos pero el agua los está deteriorando: “Están en un espacio de la arena que el mar cubre y vuelve a dejar al descubierto, que no es del todo mar ni del todo tierra, sino una transición, un pedazo ambiguo de playa, que nunca deja de ser las dos cosas a la vez. En un sitio así de indefinido están” (Campos 74)/”Las flores de papel, los objetos que llenaban las paredes, las mesas, el suelo eran ofrendas de un culto funerario redundante, que rodeaba a los muertos de cosas muertas, de cosas sin dueño, para protegerlos de cualquier nostalgia inoportuna de la vida”(75).

Hay una línea frágil entre la vida y la muerte que rodea a los personajes que los hace vulnerables. La naturaleza es una forma perdurable que está por encima de lo humano, que recuerda de manera permanente que a pesar de nuestro instinto de conservación no tenemos control total sobre las cosas. Laura y Eloísa guardan los objetos en un cuarto pero eso no es garantía de su memoria ni de su preservación. Eloísa está perdiendo la memoria: “Esta memoria mía, cada día peor, cada día... (...) ¡Yo que siempre la tuve tan buena! Me acordaba de cosas que nadie, ninguno de ustedes... Tu padre me lo decía: “...vas a conservarla hasta el final. Esa cabeza... Ya la quisiera yo para mí” (35).

La memoria tiene, según Campos retomando a Rousseau, “un efecto catalizador que da esplendor a los hechos y a los gestos cuando se vuelven a vivir en el recuerdo”(49). Dicho esplendor del recuerdo se manifiesta en diferentes pasajes en la novela pero a su vez agotan la experiencia vivida: “...Frotar en círculo. Así, siempre he sabido cómo. Punto final. No seguir aquí en la mesa. Inútilmente. Aunque me conmueve lo que haces. Tu manera de intentarlo (...) con esos gestos un poco exagerados y todo lo que me dices para que se quede flotando. Si pudiera explicarte”(Campos 40). Todo en la novela es repetición y agotamiento: “Anaïs pensaba que las casas que uno habita se agotan, como a veces las relaciones, y entonces hay que buscar otra casa capaz de recibir el alma nueva que vamos a comunicarle” (50). El agotamiento del recuerdo de la casa de infancia de Julieta Campos visible en el dolor por la muerte de su madre abrió la posibilidad al ejercicio de la escritura. Es importante ubicarse en el momento de producción de la novela para entender que Campos necesitaba a través de la escritura hallar un sentido de totalidad a su realidad fragmentada por la muerte y la doble nacionalidad: “El tema de la pareja, el tema del amor, alude al cumplimiento de un deseo de volver a los orígenes, de recuperar el paraíso, de recontrar una totalidad (...) yo diría que sólo en la escritura, en el arte, se concilian el deseo y su objeto”(Entrevista de Ambra Polidori 1979).

En la novela *Laura* mantiene el hilo: “calculadamente ni un segundo antes ni un segundo después. De tal manera que no se disperse nada, que se junten todos los fragmentos y surja lo definitivo, lo que deberá quedar. Siempre hay alguien que debe hacerlo. Ahora es ella” (Campos 94).

Laura necesita crear un cuarto propio para salvaguardarse de lo que la amenaza como un instinto de supervivencia. Sin embargo, tiene el presentimiento del desastre: “Y entonces todas

las escenas, todas las imágenes, una tras otra, se romperán en varios pedazos (...) se estrellarán como si alguien dejara caer todo el peso de un puño sobre un cristal muy frágil y los fragmentos se quebrarán sobre ella y llenarán todo el suelo, que se pondrá a barrer otra vez como en un vértigo, como si efectivamente estuviera cubierto de cristales rotos (47). Laura ni siquiera en su cuarto propio está segura porque al final se borrarán las fronteras como en una especie de naufragio. En esta primera ficción de Julieta Campos ella crea un cuarto propio con el lenguaje así como Laura lo crea con su imaginación. Frente a esta condición escribirá Virginia Woolf:

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios y la política (1929, 63).

Conclusiones

Lo femenino, eje que permea toda la novela de Julieta Campos, es la potencia, el principio de construcción y deconstrucción que se condensa en la escritura. No se trata aquí de una cuestión de género desde la concepción binaria de lo femenino y lo masculino sino de una fuerza integradora, de la manifestación de una subjetividad que da origen a la forma como una toma de posición del autor frente a la historia, como una fuerza que subvierte la convención burguesa. De esta manera varios elementos confluyen como constitutivos de lo femenino: la mujer en la figura de Laura principalmente, el agua, el arte, la animalidad-vegetal y la noche. Bajo este orden de ideas fue pertinente encadenar este eje, en primer lugar, con las categorías lacanianas de lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario y en segundo lugar, al concepto de escritura propuesto por Roland Barthes.

Con respecto a las categorías psicoanalíticas, se precisó que el estudio no tenía como objetivo tratar de buscar una comprensión de lo que Julieta Campos o la novela reprimen sino ver cómo la manifestación de lo femenino a través del lenguaje revela las claves de la escritura de Campos. Es así como a través de las categorías se entra en juego con respecto a la interpretación de una subjetividad que organiza esos tres registros de determinada manera. Lo primero que salta a la vista es la falta de sincronía con el mundo interior y el exterior lo que plantea la condición femenina desde la dificultad de estar en el mundo, desde la dificultad para comunicar sus deseos o sentimientos siendo de esta manera la soledad, la ausencia, el silencio elementos de la cotidianidad. La forma como está configurada la sintaxis narrativa ofrece la idea de repetición y de vacío. Las relaciones se plantean como inauténticas en ese mundo Simbólico

que dispone a los personajes al sistema de valores burgués, pero que acaba por desintegrarse también porque por más objetos que se acumulen, para borrar el horror al vacío, hay una ausencia. Dicha ausencia tiene que ver con la muerte de la figura materna y el exilio de la patria. Hay un dolor por la pérdida y a la vez una potencia que toma como base esa ausencia para llenarla con nuevos significantes, que para el caso de *Muerte por agua* se esconden tras los gestos y los silencios marcados con elipsis permanentes. Ahora bien, dichos significantes son el agua, la animalidad vegetal y por supuesto, el arte. Estos elementos se combinan como en una fiesta de la escritura para derivar en una saturación por el goce que no es otra cosa que la muerte.

Desde esta última es posible anclar lo Real porque ahí es donde está la muerte, en la permanente angustia que viven los personajes. Real porque es ajeno al lenguaje y sin embargo, termina retornando a lo Simbólico en su paso por la escritura. Ahora bien, en medio de estos dos registros aparece lo Imaginario como constitutivo del sujeto. Si bien en lo Imaginario se habla de un estadio del espejo y se toma como ejemplo los niños, también fue posible ubicar a Laura, personaje principal, en un fondo de indiscernibilidad entre la realidad y ficción que se configura cuando ella ve su imagen frente al espejo y se desconoce dentro del orden simbólico. Desde este lugar, se configura el pacto narrativo de la autoficción. Hay una especie de narcisismo de lo femenino que se reconoce en un gran Otro que es la figura materna definida como vientre, como lo primigenio, como origen de todas las cosas. El mito resurge en ese encuentro de lo órfico como una inclinación del ser hacia el interior, es la experiencia de la transformación en la que el artista se embarca. La muerte y el deterioro de los personajes no es otra cosa que un acto purificador del agua, elemento femenino central en la novela. Lo órfico que surge en el registro de lo imaginario presenta al personaje en un enfrentamiento de potencias antagónicas que lo sumergen en el

abismo, en la noche, en las tinieblas para luego liberar el alma hacia el más alto potencial dionisiaco.

Lo femenino contiene esas dos fuerzas que contienen la clave de un trasfondo humano apenas comprensible y que se manifiesta en la novela como el tiempo del inconsciente. La transformación que conlleva el enfrentamiento de la luz y la oscuridad arroja a un ser que ya no volverá a ser el mismo porque en Laura ocurrirá el milagro del artista como resultado de lo trágico. *Muerte por agua* como representación simbólica de la cultura da muestras de una búsqueda de libertad frente al panorama de crisis que se instituye durante la Revolución Cubana. De ahí que toda la novela manifieste una necesidad de transformación que lleve al hombre a un nivel de conciencia que le permita tomar posición, pero para eso es necesario primero enfrentarse a la muerte para recuperar la libertad.

Todas estas particularidades, encadenadas en la interpretación desde la concepción de la escritura que propone Barthes como una manifestación de la forma en un momento histórico, dan cuenta de *la toma de posición* de Campos como de ruptura frente a su realidad. Su voz se levanta desde un heroísmo silencioso en aras de la libertad que estaba siendo coaccionada por la Revolución Cubana. Bajo esta perspectiva subyace una axiología que propende por la vida, por una lucha de mantenerse al margen del tiempo histórico y contar la historia de manera distinta. El ímpetu con que la naturaleza toma posesión de la ciudad vuelve al hombre a sus orígenes, y el tránsito se da desde lo femenino, para encontrarse ya no en un ambiente de alienación sino de libertad desde el arte. Hay un aprendizaje principal en toda esta investigación y es el descubrimiento del concepto de insularidad, que podría ser motivo para un nuevo estudio, como

un símbolo que transcribe y trasciende la interioridad a la manera de un vientre materno que gesta vida, que da esperanza y que es una gran fuente de inspiración poética; que condensa de manera precisa el universo femenino en donde eros y tánatos confluyen. *Muerte por agua* es una botella que Julieta Campos lanzó al mar con un mensaje encriptado que vale la pena descifrar, tantas veces como sea posible, porque reivindica el papel del arte como crítico del tiempo histórico.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

I. DIRECTA

a. Ficción

Campos, Julieta, *Muerte por agua*. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

—, *Reunión de familia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

—, *Cuadernos de viaje*. Alfaguara, México, 2008.

b. Teoría y crítica literaria

—, *La imagen en el espejo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.

—, *Oficio de leer*. Tezontle, México, 1971.

—, *Función de la novela*. Joaquín Mortiz, México, 1973.

—, “Mi vocación literaria”, *Revista Iberoamericana*, 51 (julio-diciembre de 1985), núms. 132-133, pp. 467-470.

—, *Un heroísmo secreto*. Vuelta, México, 1988.

—, “Lezama o el heroísmo secreto”, *Vuelta*, marzo de 1981, núm. 52, pp. 48-50; republicado en *Vuelta*, agosto-septiembre de 1998, núm. 261, pp. 65-68.

—, *Obras reunidas. Razones y pasiones. Ensayos escogidos*, 2 tomos, comp. y estudio preliminar Fabienne Bradu. Fondo de Cultura Económica, México, 2005-2006.

II. INDIRECTA

a. Tesis

Aubry Ortégón, Kenia Gabriela, *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por agua de Julieta Campos*, tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 1998, 199 pp.

Diaconu, Diana, *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*, tesis de maestría, Universidad Autónoma de Madrid, 2012,

Ramos de Hoyos, María José, *El viaje a la isla, representaciones de la isla y la insularidad en tres obras de Julieta Campos*, tesis de doctorado, Colegio de México, 2016, 7 pp.

b. Artículos y reseñas

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Prólogo de Justo Navarro), Madrid, Biblioteca Nueva 2007, p. 65.

Andrade, Gabriel. “*Tiempo cíclico*” en la obra de *Mircea Eliade* y *René Girard*, en *Utopía y praxis latinoamericana*. Revista de la universidad del Zulia, junio 2002, pp. 9-35.

Aubry Ortegón, Kenia Gabriela, “Entre dos aguas: metáfora de la desintegración dialéctica del mundo. Una lectura posible de *Muerte por agua*”, en *La palabra y el Hombre. Revista de la universidad veracruzana*, julio-septiembre 2004, núm. 131, pp. 157-175.

Barthes, R. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI Editores, Argentina, 2003.

Bataille, G. *Teoría de la religión*. Texto establecido por Thadée Klossowski Versión castellana de Fernando Savater. Editorial Taurus, 1986.

Bataille, G. *Théorie de la Religion*. Versión original. Éditions Gallimard, Paris, 1973.

Bradú, Fabienne, “Julieta Campos: la cartografía del deseo y de la muerte”, *Vuelta*, julio de 1987, núm. 128, pp. 42-46; también en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 71-85.

———, “*Reunión de familia* de Julieta Campos”, *Vuelta*, marzo de 1998, núm. 256, pp. 50-51.

———, “Estudio preliminar. Una escritora singular”, en Fabienne Bradú (comp.), *Obras reunidas I. Razones y pasiones. Ensayos escogidos I*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 9-23.

Bruce Novoa, Juan, “Julieta Campos’ Sabina: In the Labyrinth of Intertextuality”, *Third Woman*, 1984, núm. 2, pp. 43-63; “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, 1985, pp. 83-109.

Chevalier, J. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, 1986.

De la Pava Ossa, Arturo. “¿Qué es una mujer... para el psicoanálisis? (Desde la sexualidad femenina en Freud, hasta la posición femenina en Lacan, Desde el jardín de Freud núm. 6. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia 2006, pp. 170-189.

- Díaz Quiñones, A. “Caribe y exilio en La isla que se repite de Antonio Benítez Rojo”, Princeton University, Orbis Tertius, 2007.
- Evans, Dylan. Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano. Buenos Aires: Paidós, 1997. (Obra original en inglés *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* publicada en 1996).
- Grustán, D. “El alter ego de la mariposa”, Revista española Los artrópodos y el hombre, 1997.
- Fallon, Ann Marie, “Julieta Campos and the Repeating Island”, *Review of Contemporary Fiction*, verano 2006, núm. 2, pp. 36-65.
- Forrester, V. (1981). “Virginia Woolf: El vicio absurdo”, Ultramar Editores, p. 62.
- González Pedrero, Enrique (comp.). *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- Illanez, C. (2006). “Exilio e insilio, una mirada sobre San Juan, su universidad y las herencias del progreso”, Facultad de Ciencias Sociales, Revisa La universidad, Argentina, 2006.
- Lacan, J. “Seminario III, “Las psicosis” (1955-56), Paidós, Buenos Aires, 1984, p. 314.
- López González, Aralia. “Escritura y encarnación de espectros. *Muerte por agua* de Julieta Campos”, en *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice*, Luzelena Gutiérrez de Velasco (coord.), Tecnológico de Monterrey/ Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010, pp. 47-58.
- Martínez, Martha. “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano”, *Revista Iberoamericana*, 51 (julio-diciembre de 1985), núms. 132-133, pp. 793-797.
- Montero Rose, O. (2009). “El concepto de bisexualidad psíquica, su vigencia y sus implicancias teóricas y clínicas”. *Revista psicoanálisis* núm. 7, Lima, 2009, p. 225).
- Montesinos, J. “La comunicación que el sacrificio deja al descubierto: lo sagrado y la experiencia interior en Georges Bataille”. *Contrastes*. Universidad de Málaga, *Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI-Nº2 (2016).
- Moraña, M. (2010). “La escritura del límite”. *Iberoamericana*, Madrid.
- Musitano, J. (2016). “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria* 52, versión On-line ISSN 0717-6848, julio, 2016.

Regnault, F. (1995). "El arte según Lacan". En *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Atuel-Eolia.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales, S.L. México.

Roudinesco, E. (1994). *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Umérez, Osvaldo. "Puntualizaciones sobre el concepto de repetición: su articulación con la economía del goce" XV Jornadas de investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008, p. 271.

Verani, Hugo J., "Julieta Campos y la novela del lenguaje", *Texto Crítico*, septiembre- diciembre de 1976, núm. 5, pp. 132-149.

Woolf, V. "Un cuarto propio", *Un cuarto propio y otros ensayos*, A-Z Editora, Buenos Aires, 1993.

_____ (1929) "Un cuarto propio", *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008.

c. Entrevista

Polidori, Ambra, "Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación", *Sábado*, 9 de junio de 1979, núm. 82, pp. 11-13; reproducida en *Julieta Campos*, selec. y entrevista preliminar Ambra Polidori, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987 (*Material de Lectura*, 51), pp. 3-12.

d. Imágenes

Averin, Alexander. *Rest on The Grass*. 2009. Óleo sobre lienzo. Arte ilumina a vida (página web <http://tania-arteimitavida.blogspot.com/2009/03/as-cores-de-alexander-averin.html>).

Vermeer, H. Johannes. *Muchacha leyendo una carta*. 1657. Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, Alemania.

