JULIETA CAMPOS

LA CARTOGRAFÍA DEL DESEO Y DE LA MUERTE

FABIENNE BRADU

"Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino
y al apiñarme me derramo,
soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose
y llenándose,
No hay vértigo ni espejo ni náusea ante el espejo,
no hay caída,
sólo un estar, un derramado estar, llenos hasta
los bordes, todos a la deriva".

Octavio Paz

EL MUNDO ESTÁ en un frágil equilibrio, en un límite siempre por construir o por nombrar entre lo sólido y lo líquido, entre lo lleno y lo vacío, entre el movimiento y la inmovilidad, entre la superficie y lo subterráneo, entre la vida y la muerte. Si algo se propone apresar Julieta Campos son los reductos donde la materia se condensa, se solidifica, se repliega sobre sí misma para ser y perdurar. Pero esos centros donde se condensa la materia, donde se agazapan la vida o el amor, no podrán ser dichos. A lo sumo, la escritura rodea esos centros, se aproxima a ellos en una incansable búsqueda de palabras envolventes, los ciñe como si quisiera llegar a su meollo, pero siempre se quedará en sus bordes porque allí, en el centro, está lo indecible: ¿tal vez el deseo, tal vez el vacío?

En la cartografía que se dibuja en la obra de Julieta Campos —cartografía del deseo y de la muerte— la circularidad sería, por antonomasia, la forma anhelada y temida a un tiempo. La circularidad que levanta murallas de protección frente a la vulnerabilidad de las cosas y de los seres, pero también la circularidad que estrecha sus límites y aproxima la muerte por asfixia, por ahogo o a causa de la invasión progresiva de un mundo devorador.

Nada es estático en la creación de Julieta Campos, a pesar de la impresión que da, a primera vista, su prosa, como si se tratara de un registro hipnótico de una minuciosa naturaleza muerta, atiborrada de objetos, fetiches y gestos de una vida cotidiana, banal y vacía de tan ociosa. Nada es estático, todo está animado por un movimiento que es vibración, palpitar, cambio de luz y de densidad, un movimiento que dura un instante, un abrir y cerrar de ojo, pero que puede transformar radicalmente toda situación aparentemente anclada en la espesura del sopor tropical. Sólo una atención extrema, una inmovilidad casi absoluta del cuerpo, cercana a la muerte, puede advertir esos movimientos, esos cambios que son casi invariablemente una amenaza a la sobrevivencia: del mundo, de las cosas, de los seres, del amor.

Una isla nace en un instante y puede desvanecerse en un instante; el esbozo de un gesto, de una caricia, en su sutil roce, puede volverse, de repente, una historia de amor o puede no volverse nada. Todo parecería ser cuestión de intensidad, pero de una intensidad comparable a la gota de agua que hace derramar el vaso: una gota idéntica a cualquier otra gota de agua pero que, a la vez, es única, la única en demasía, la única capaz de atraer la catástrofe: el desbordamiento del vaso, la desaparición de los límites. ¿Quién será capaz de reconocer esa gota, absolutamente idéntica a todas las anteriores, que traerá la catástrofe que implica el desmoronamiento de los límites establecidos, conocidos, cotidianos? Sólo la mirada fija y ansiosa, conocedora de las minucias de este mundo, la mirada paciente y tensa de la escritora atenta y sutil que es, como narradora, Julieta Campos.

Los círculos concéntricos

En la "feliz circularidad" que buscan los personajes de Julieta Campos como una promesa de invulnerabilidad, los círculos que se van trazando en su obra dibujan figuras concéntricas a la manera de las muñecas rusas. Se contienen unas a otras y conservan todas esa característica del espacio isleño: abierto por todas partes y cerrado por todas partes, defendido y amenazado por las murallas de agua. Todas las figuras espaciales: ciudad, jardín, casa, cuarto o cuerpo, y todas las islas que nacen en una plaza, en un árbol, en una pareja o en una fotografía, están amenazados por los elementos más silvestres o salvajes, ajenos a la arquitectura humana, como el agua, la vegetación o el tiempo que acumula en sus movimientos la humedad y el salitre, el viento y el desamor. Porque los espacios contenidos prefiguran el doble movimiento que tensa la obra de Julieta Campos —temor a la muerte y fascinación por la muerte— es necesario recorrerlos, en una progresión que dé cuenta de la inminencia del presentimiento letal o del conocimiento familiar y lúcido de la muerte; progresión que no es, claro está, el orden riguroso de su enunciación en las distintas ficciones de Julieta Campos. El espacio, tal vez más que ningún otro componente de sus creaciones, es una concreción del imaginario de Julieta Campos cuya escritura se adhiere a sus contornos sinuosos.

1) La ciudad femenina y tropical

En la obra de Julieta Campos, la ciudad por excelencia es la ciudad caribeña, probablemente un recuerdo de La Habana, su ciudad natal, la ciudad de su infancia. Funciona en su obra un poco al modo del paraíso perdido que el recuerdo reconstruye, protegiendo con

palabras esta ciudad que muere y renace en la memoria de la escritora. Es una ciudad isleña, pero es también en sí una ciudad-isla, o archipiélago, cuando en su seno se multiplican sus islas "recluídas, vueltas hacia dentro". En esta ciudad, el límite entre tierra y mar (entre lo sólido y lo líquido) está concretado en el malecón, este límite de piedra dura que los hombres construyeron para resguardar su territorio de la invasión marina. (Es también, en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, el mirador en donde se sitúa el punto preciso de separación entre la tierra y el mar, el término de la tierra o el comienzo del mar, el punto límite). Pero los verdaderos muros que resguardan la isla son las murallas de agua que la rodean: el mar que aisla la ciudad del resto del mundo, que la vuelve distinta; utopía en el recuerdo y en el deseo, lejanía en el presente. Y eso mismo que la aisla y la resguarda, que establece límites y dibuja un territorio íntimo, a escala humana, representa también la constante amenaza de su desaparición: el agua puede borrarla en un instante e integrar lo sólido en el vasto territorio de lo líquido, del olvido, extraña mezcla de tiempo pasado y de lejanía. "La isla, como la pareja, es una realidad transitoria. La isla acaba por desaparecer cuando un día se desploman sobre ella los muros de agua que le habían servido de protección" (*El miedo de perder a Eurídice*, p. 54)

La ciudad de origen, la antigua Habana, era una ciudad invulnerable, completamente rodeada por una muralla que hoy ha desaparecido, dejando a la ciudad indefensa, entregada al mar. Hay en el registro del desgaste arquitectónico que hace Julieta Campos en *Celina o los gatos* un sentimiento íntimo de pérdida de un territorio perfectamente delimitado, con contornos *visibles*. Y, en su evocación literaria, se adivinan la nostalgia y la añoranza por ese lugar mítico —la ciudad imaginaria del recuerdo— que ya no coincide con ninguna de las ciudades actuales que se superponen en La Habana de nuestros días o en la imagen que el tiempo borra y que la memoria trata, en vano, de recuperar. "Estas son las imágenes superpuestas: la ciudad junto al mar; la ciudad de espaldas al mar; la ciudad junto al río inmóvil (...) Las tres son una, ahora y siempre. Y también la otra: la ciudad sin mar, ni siquiera para negarlo; la ciudad sin río, sin agua en ninguna de sus manifestaciones, salvo la lluvia; de piedra sobre piedra, siempre idéntica a sus orígenes. Todas son la ciudad. Ninguna es *mi ciudad*. Todas me borran". (*Celina o los gatos*, p. 105). Toda ciudad es una ciudad imaginaria, que fue, que se ha perdido y que se añora como un verdadero paraíso. Recordarla en sus orígenes como una ciudad invulnerable o reconstruirla con el resguardo de las palabras que levantan hoy las murallas que el tiempo destruyó, es edificar una misma ciudad que no existe en ninguna parte del mundo. Pero su inmovilidad es ilusoria porque en su deseo de estar *siempre* al lado del mar, esta ciudad es la ciudad marina "desaliñada, a la vez dadivosa y recóndita, pero siempre inquietante, encerrando sin cesar un ambigüo e impreciso riesgo".

Pocas veces la ciudad está vista desde fuera, desde el mar, desde la inmensidad que la rodea. Al contrario, la mayoría de las veces, la ciudad está vista desde las otras islas que contiene: desde la casa, el jardín, el cuarto-claustro, desde el recuerdo. Más que una visión, la ciudad es una presencia que se adivina, se reconoce en olores y ruidos, en atmósferas cargadas de su existencia sensual, pero que pocas veces *se ve*. Menos aún se deambula por esta ciudad: está allí, circundante, amenazando el otro reducto desde donde se percibe, de la misma manera que pesa sobre la ciudad-isla la amenaza del agua o del olvido. La ciudad es una sensación de amenaza, una presencia difusa y agazapada: "La ciudad que rodea a las cosas con ese murmullo ronco, o agudo, o silbante, un crepitar a veces de enorme fogata, quizás el sonido del sol cuando calcina las piedras, una vibración que late en el aire de afuera y que pretende violar las paredes y las persianas y colarse en la sombra protegida..." (*Celina o...* p. 58)

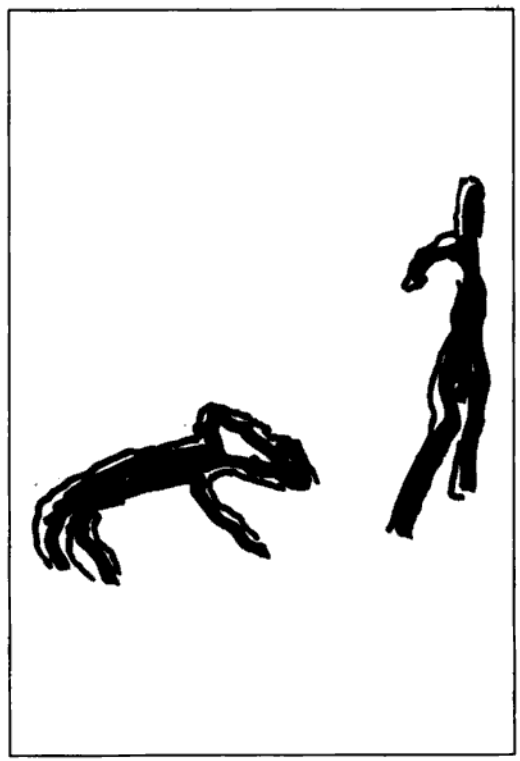
La atmósfera caldeada y pegajosa del trópico encierra el mismo peligro que la invasión acuática. Es un aire tan denso, tan cargado, que ahoga de la misma manera que el mar. Natalia, la niña protagonista de *El bautizo* (*Celina o los gatos*) percibe la amenaza de licuefacción del aire tropical: "La atmósfera caldeada pesa a su alrededor, se vuelve cada vez más sólida, con una consistencia que no parecería de aire, sino de un cuerpo más compacto, o quizá de agua, precisamente de agua, de manera que algo le resuena en los oídos, un ruido sordo y opaco como podría sentirse muy por debajo de la superficie del mar, si uno se acostara en el fondo, completamente cubierto de agua" (p. 40). De la misma manera que el mar puede engullir la isla desplomando sobre ella sus murallas de agua, la atmósfera tropical puede transformarse en el líquido que ahogará a la niña en su jardín-isla. Los personajes sujetos a esas angustiantes transformaciones de los elementos quedan como paralizados, petrificados, presos en esta masa pegajosa de aguagoma que suscita en ellos un abandono imitativo de la muerte.

Entre la ciudad y la casa, entre las dos islas contenidas, las mismas murallas de agua, el mismo peligro: la lluvia redentora y devastadora. "Hay también otra lluvia, la lluvia que se cuela en el corredor del colegio, que descubre la suciedad de los mosaicos viejos, que inunda el patio, que la llena de miedo lentamente, como si se fuera haciendo una muralla alrededor que pudiera volverse sólida, endurecida, para impedirle salir, escaparse, y estar otra vez en su casa, detrás de la ventana de cristal, mirando esa lluvia distinta que la protege..." (*Celina o los gatos*, p. 39). Según se esté de un lado o del otro de la muralla de agua, la lluvia se vuelve una amenaza o un dique de protección. Adentro, en la casa-isla, la lluvia es protectora porque acentúa los límites que van dibujando la casa-refugio. Aparte de las posibles transformaciones de los elementos, del aire que se carga de densidad acuática, del agua que se endurece como piedra, el riesgo depende también de la situación física del personaje: adentro o afuera de la muralla que se va formando. Ante la licuefacción del afuera, hay que refugiarse en el mundo sólido; hay que poder ver los límites ante sí, que aseguran que la separación perdura, que el refugio todavía existe. "La casa se retraía entonces como lo hacen los caracoles amenazados. El agua la aislaba, la separaba, la convertía en un reducto, en una isla" (*Muerte por agua*, p. 75).

La lluvia va formando el reducto de la casa; al aislarla del resto de la ciudad, la lluvia le va dando una existencia física tangible, pero se puede convertir en una señal de descomposición del mundo de adentro. Es la lluvia que dura, que no cesa por días y noches, es la lluvia que pudre con sus excesos. "Llueve muy fuerte, con un ritmo sostenido que marca el tiempo que pasa, el ritmo interior de las cosas que se van consumiendo, aproximándose a la vez a su fin y sus orígenes, perdiendo sin cesar un poco de lo que son y siéndolo a la vez, más inexorablemente, por esa misma pérdida. La lluvia no apresura nada. Es simplemente la expresión más sensible de esa descomposición lenta, la ilustración del invisible proceso universal, una especie de signo, de advertencia. Alrededor de ella se diluye sin escándalo, sin llamar la atención, todo lo que es sólido, consistente, perdurable y pronto no habrá ningún lugar seco, un lugar donde pueda ponerse una mesa con mantel bordado y una vajilla un poco antigua y unas copas de cristal" (*Muerte por agua*, p. 73). La lluvia es una visión y un ritmo, que descubre y acompasa la lenta descomposición de las cosas, ese paso de un estado sólido a un estado líquido. Antes que las cosas, la casa misma, el refugio-isla, está amenazada por una vida soterrada que se manifiesta en distintas formas en la obra de Julieta Campos. Primero: el mar, la lluvia y la humedad que van comiendo poco a poco las paredes exteriores de la casa, descascarándolas, ganando poco a poco sobre la fortaleza de la materia sólida. Es una consumación lenta, inexorable, que el ojo humano registraría si pudiera abarcar años, que los protagonistas de las obras de Julieta Campos verifican como si siempre estuvieran de regreso a casa, después de una larga ausencia; tienen la mirada nostálgica de los viajantes, de los ausentes a quienes sólo les queda la imaginación del desgaste del tiempo. "Ahora, todas las paredes exteriores, que dan al mar, parecen invadidas por un hongo o una erupción maligna. La pintura se agrietó primero y luego se desprendió en algunos lugares, confundida con la mezcla, reblandecidas ambas por la humedad. Las columnas, el portal, de la terraza alta, las partes de la fachada que son de piedra exhiben pequeños agujeros abiertos por el salpicar constante del mar. La casa está enferma de gangrena, por falta o exceso de circulación de los elementos naturales. La casa es un cuerpo que se va muriendo, carcomida, gangrenada, vaciada de la solidez que era vida y energía. La casa está plagada de heridas que no se cierran, de costras que se rascan como en un cuerpo moribundo, con el placer morboso del que la muerte ha penetrado y juega con ella con complacencia. "El techo blanco descascarado. El cielo raso descascarado. Una costra que dan ganas de tocar y levantar hasta dejarla pendiente de un hilo, en un tris, pero sin que acabe de caerse, sin que acabe de una vez" (*Muerte por agua*, p. 116).

Y paralelamente a la descomposición de la materia que el agua, la humedad y el salitre reblandecen como una carne putrefacta, se sospecha la amenaza de una vida animal soterrada que va vaciando las cosas, desde dentro y remontando a la superficie: "...yo siento a mi alrededor ese hormigueo inquietante de vida soterrada que ha sido extraída de repente a la superficie, exigiendo con violencia un desahogo, una salida" (*Celina*... p. 96). Este deseo o premonición de violencia es un tanto anómalo en el ritmo dilatado y lánguido de la obra de Julieta Campos. Pareciera ser que nada pudiera ocurrir por violencia ni con violencia; incluso la muerte es más bien una lenta consumación, iniciada desde los orígenes de la vida. Esta violencia es como un deseo que nunca acontecerá, pero que surge como una sacudida de la voluntad, una precipitación anhelada para terminar de una vez por todas con esta morosa descomposición del mundo. En todo caso, será tarde cuando se produzca el estallido, el desahogo; toda la materia ya habrá sido comida en su propio seno. La casa estará reducida a su solo cascajón por dos movimientos simultáneos que la minan (de afuera hacia adentro y de adentro hacia la superficie) y se encontrarán algún día en un punto de inexistencia de la materia.

La otra amenaza que rodea la casa y estrecha sus límites protectores hasta provocar la muerte por asfixia es el crecimiento irrefrenable de la hidra tropical. En varias partes de la obra de Julieta Campos los protagonistas vislumbran esta posible invasión —a la vez signo vital y destructor— que hace nacer en ellos la angustia por la asfixia, similar a la angustia que les despierta la muerte por agua. También, de la misma manera que el agua puede romper en un instante los diques de contención construidos por el hombre en la arquitectura o el imaginario, la vegetación lujuriante lo invade todo, pero a un ritmo centuplicado con



respecto a la lenta corrosión marina. He aquí, en *Muerte por agua*, un fragmento representativo de la temible invasión vegetal que simula además, en su ritmo veloz y acumulativo, la progresión fantástica: "Las plantas, las hojas, los tallos crecen, se deforman, se convierten en caricaturas agigantadas de sí mismos, fuerzan la reja, reptan por el suelo, se trepan por las paredes, por el techo, por los muebles, convertidos en enredaderas hinchadas, en lianas elásticas, en 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, que se adueña del cuarto y parece absorber todo el aire porque la deja sofocada, respirando difícilmente, ávida de llenarse los pulmones, presintiendo la asfixia. Está en medio de un vivero en multiplicación constante, que invade todo el espacio encerrado entre las paredes, se abre paso y las horada, lo mismo que el techo, invade el otro cuarto y el otro y las demás piezas y las escaleras y sale a la calle y se vierte sobre la ciudad con su proliferación desproporcionada, con la amenaza de una vida incontenible, que derriba puertas y ventanas y se abraza a las columnas y llena los portales y atrapa a la gente con sus tentáculos y se los traga como una sola, inmensa, monstruosa planta carnívora" (*M.P.A*, p. 39). Nótese la sucesión de verbos poderosos, la acumulación de los espacios y los objetos devorados, la extensión de las frases que siguen el ritmo de la progresión como pegadas a un movimiento irrefrenable y al final del pasaje, una vez concluida la invasión, el crescendo de los adjetivos que anuncian el gran silencio de la muerte después de tanto ruido y tropel lingüístico: "una sola, inmensa, monstruosa planta carnívora". La hiedra devoradora es una especie de monstruo, una fuerza viva que irrumpiera como un volcán en la isla protegida de la casa. La presión que los elementos marinos ejercen sobre los muros de contención de las islas, una presión tenaz pero lenta, acarrea el presagio de una reacción violenta en el seno mismo del territorio resguardado, casi conforme a una ley de física. Al estrecharse los límites, el estallido temido se simboliza en el gigantismo enérgico de la hiedra. En *Todas las rosas (Celina o los gatos)*, la misma hiedra monstruosa se cuela por las grietas de las paredes, levanta los mosaicos del piso e inunda la casa con un "perfume enfermizo, dulzón, nocturno". Los olores, como el agua, *inundan* la casa, saturan el aire en una lenta asfixia. La hiedra es un espíritu del mal. Asfixia, ahogo, intoxicación.

3) El cuarto mortuario

Cuando los muros de la casa ceden ante la corrosiva acción del tiempo y de la naturaleza, cuando la muerte lenta se apodera de la isla doméstica, queda otro reducto posible: el cuarto adornado como una cámara mortuaria. En *Muerte por agua*, Laura y su madre han llenado un cuarto deshabitado "de retratos y objetos, como un santuario de recuerdos, en un esfuerzo patético e inútil por mantener vivo algo que está muerto..."[1] Fotografías, muñecas, baúles, cosas-recuerdos, cosas-fetiches, son las ofrendas a esta especie de ceremonia o de rito en que se ha convertido la vida de los tres protagonistas de la novela. En ese cuarto, los objetos pretenden ser una conjura contra la muerte que se sabe segura y omnipresente: "Las flores de papel, los objetos que llenaban las paredes, las mesas, el suelo eran ofrendas de un culto funerario olvidado, que rodeara a los muertos de cosas muertas, de cosas sin dueño, para protegerlos de cualquier nostalgia inoportuna de la vida" (*Muerte por agua*, p. 66).

Desde otra isla que protege la imagen y la integridad del cuerpo, el espejo, Laura toma conciencia del círculo protector que forma a su alrededor el cuarto. Como en los demás círculos concéntricos, el sentimiento de protección nace de los adentros del reducto, cuando Laura ve ante sus ojos, a una distancia palpable, los límites que separan, recortan, reconfortan: "Lo que el espejo le devolvía era un cuarto que no estaba vacío, no de la manera que lo había sentido vacío antes de mirarse en el espejo. Era un cuarto del que también ella formaba parte, que la contenía y la envolvía, formando a su alrededor un círculo cálido y completo (*M.P.A*, p. 63). La muerte de Celina, en *Celina o los gatos*, es una progresiva reclusión, un estrechar cada día más los límites vitales, hasta que Celina prepara activamente su cuarto como una cámara mortuaria. La muerte de Celina es también una muerte por agua, que va inundando el cuarto-reducto hasta que todo allí revista la apariencia de la acuosidad: "Día tras día, por todas partes, me perseguía el cuarto de Celina, su penumbra, el orden de los muebles, el cuadro de las tres mujeres con mantillas, las esfinges monstruosamente pequeñas y sobre todo ese verde, el verde de las cortinas, del dosel de la cama, de las sillas, el verde que dominaba todo el cuarto, que estaba en la luz, en el aire, en el pelo de los gatos, en la piel de Celina" (p. 31). Celina muere ahogada por su propio deseo de muerte que ha logrado proyectar a su alrededor como una magnífica puesta en escena. En ambos casos, el cuarto abriga la muerte en vida de las dos protagonistas.

En otros momentos, adentro del reducto-cuarto, se dibuja el círculo imaginario de la felicidad transitoria. Un círculo que se traza, por ejemplo, alrededor de una mesa y tres sillas, una noche de lluvia en que los tres protagonistas de *Muerte por agua* juegan a las cartas, como hace tiempo no lo hacían. ¿Un simulacro de unión y felicidad? Más bien, en Laura, la conciencia de la fragilidad del instante, y la visualización de todos los círculos que se ensanchan alrededor de ese momento sólido como una piedra, fugaz como la luz. Y sobre todo, el deseo de quedar dentro de los límites, de ver los diques repetirse en su derredor, casi hasta el infinito: Una línea divisoria que está allí sin ninguna duda, que hace las veces de dique, o de foso lleno de agua, como si todo estuviera construido a la manera de esas muñecas rusas que guardan dentro otras progresivamente más pequeñas y la más chica de todas fuera la mesa con las cartas y ellos alrededor, y después las paredes de la sala, y luego la lluvia, y la calle, y la ciudad y el mar, y el mundo, todo el resto del mundo, detrás de la línea del horizonte" (*Muerte por agua*, p. 84).

4) El cuerpo

Si los límites entre las sucesivas capas de tierra y de agua, en la alternancia de lo sólido y de lo líquido,

pueden borrarse y el agua invadirlo todo haciendo desaparecer las aristas y la materia misma, los límites del ser humano —el cuerpo— también corren el peligro de borrarse para reducirlo a la nada o a la no-identidad. El cuerpo, último reducto del ser, está amenazado de desvanecimiento, de desaparición. El cuerpo existe porque está *visto* por los demás, ellos son los que le confieren su singularidad: es difícil, desde dentro, desde el propio cuerpo, verlo recortarse y existir sobre el fondo circundante. "Y ahora, al mirarse directamente, como podría mirarla alguien que estuviera del otro lado del espejo, reproducía una sensación que sólo había tenido dos o tres veces antes, de encerrar algo palpitante, de ser como una especie de reducto protegido por la piel, que separaba eso de todo lo demás, la diferenciaba, la convertía en un refugio de la vida". Pero, al igual que la casa que se va vaciando en sus adentros, carcomida por la vida soterrada de los insectos y de los hongos, el cuerpo puede de repente empezar a vaciarse de sus líquidos, de su savia vital. *Muerte por agua* es también un desangramiento: de todas las aguas que dan vida al cuerpo. La muerte que mina al cuerpo requiere una atención tan minuciosa como el registro de la consumación de las cosas. Todo puede empezar con un leve indicio, casi imperceptible, pero que llevará a la misma ruina final: "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 vacía" (*Muerte por agua*, p. 61).

Cada círculo, cada isla, asume la metáfora escogida por Julieta Campos de las muñecas rusas, gracias a esa serie de analogías que resumen la naturaleza y lo humano en una misma configuración. Una isla que se va achicando, protegida por diques que pueden desvanecerse en un instante, a causa de un doble movimiento encontrado que mina las cosas y los seres —hechos todos de una misma sustancia— y los amenaza por igual de desaparición. Existir, tener una identidad, ser, es adquirir solidez y consistencia, resistir la acción corrosiva del agua sobre la materia o del olvido sobre la existencia; es construirse diques que separan, diferencian, un poco a la manera del Sr. N. en *El miedo de perder a Eurídice* , que da existencia a la Isla dibujando sus contornos en una servilleta de papel. El cuerpo, la sustancia material del ser, debe aprender la paciencia de la inmovilidad —una mímesis de muerte que es, sin embargo, la única manera de simular un repliegue endurecido de la carne— para no confundirse, diluirse en todo lo circundante, para evitar la asimilación con la realidad pastosa y licuefacta que lo va ganando. Pero cuerpo y casa, esas dos islas contenidas, son de una misma sustancia gangrenada, de una misma realidad marchita a punto de volverse putrefacción. "Tiempo para llenarse los poros de paciencia, como una costra llena de cera sobre los muebles o un panal de abejas en un pomo de miel, de algo cristalizado y tranquilo, la materia de todos los años, de su vida recostada sobre ella misma igual que algunas flores se cierran y se repliegan para dormir, por las noches. La sustancia de tanto tiempo que no podría decir cuándo empezó, la sustancia de su sangre, de sus huesos. *Muerte por agua*, p. 126). La casa está gangrenada como un organismo humano; el cuerpo está carcomido y descascarado como la arquitectura de la ciudad femenina y tropical. La vida que va quedando en las cosas y en los seres es la propia vida de la muerte, infinitamente más vital que la vida misma porque, inexorablemente, dura hasta su triunfo final.

Lo que se proyecta en la simbólica espacial de los círculos concéntricos, a través de este doble movimiento de vida que se va muriendo y de muerte que se va vigorizando, es una duda, una ambigüedad acerca de la identidad propia, tan incesantemente amenazada, tan ilusoriamente protegida por artificios que se saben de antemano endebles frente a la seguridad del tránsito y del fin.

Si la identidad se refleja lejanamente en esta necesidad que tiene Julieta Campos de erigir diques alrededor de todos sus espacios imaginarios, de *siempre* erigir diques que ella misma define tan perfectamente como "murallas de agua", este mismo deseo de fabricarse una identidad protegida de la lucidez de su no existencia se proyecta hacia otro sentido: en el paso que va del espejo a la fotografía, del reflejo trémulo y transitorio a la fijación definitiva e irreversible de una imagen.

Nota

[1] Entrevista con Julieta Campos, de D.M.Escañuela, *El Heraldo Cultural*, núm. 16, 27 de febrero 1966, p. 7

Bibliografía

Muerte por agua, 1965, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 142

Celina o los gatos, 1968, México, Siglo XXI Editores, pp. 119

Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina, 1974, México, Joaquín Mortíz, pp. 179

El miedo de perder a Eurídice, 1979, México, Joaquín Mortíz, pp. 169.

• Parte de uno de los capítulos del libro *Señas de identidad: escritora*, que pronto publicará el FCE.

ACLARACIÓN IMPORTANTE

En el número pasado de Vuelta (126), publicamos los "Dichos y hechos de M. Barnabooth", de Valery Larbaud, en traducción de Ulalume González de León (p.20). Queremos ahora aclarar que el párrafo de introducción a ese texto no fue escrito por Ulalume, quien no es por lo tanto responsable de la información errónea que contiene. En efecto, Larbaud no tradujo ni *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, ni *Los de abajo*, de Mariano Azuela: sólo escribió los prólogos a las traducciones francesas de estas obras.