

PRESENTACION

JULIETA CAMPOS

VOZ VIVA DE MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

JULIETA CAMPOS

Dr. Guillermo Sánchez Ancochea
Revisor de la UNAM

Dr. Fernando Pérez Cuevas
Secretario General Académico

Dr. Gerardo Ibarra Briceño
Secretario General Administrativo

Alm. Jorge Fernández Torres
Coordinador de Estudios de Posgrado

Dr. Gerardo Ibarra Rodríguez
Director General de Estudios de Posgrado

Dr. José María
Secretario de Investigación

VOZ VIVA DE MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PRESENTACIÓN

por Noé Jitrik

LA PALPITACIÓN DE UN PROYECTO

Notas sobre textos de Julieta Campos

I. Comentar/presentar. ¿Es posible? La pregunta se inscribe sobre la existencia de dos líneas que quizás no se tocan, no se pueden tocar y ni siquiera busquen tocarse. ¿Cuáles son? Una, la del texto, que se traza y sigue su desarrollo hasta cierto punto sobre sí misma, protegida y asegurada por su inmanencia; la otra es la del comentador que parece dar cuenta de la primera, parece abarcarla, abrazarla, tenerle afecto pero que en el fondo busca, sin reconocerlo socialmente, su propia, insatisfecha afirmación puesto que no pertenecería a la misma dimensión del *ser*.

¿Hipocresía de todo comentario? ¿Imposibilidad de toda presentación? Tal vez no. En todo caso, sea como fuera, hay una inevitable inversión de papeles en la práctica del comentario o de la presentación: a pesar de *ser* en su manera muda de mostrarse, cuando aparece en escena el comentador el texto se pone ansioso, es como si él y todos esperaran que el comentador se convierta en su boca, que diga lo que él mismo no puede decir a causa de su mudez; y si toda la gloria del texto nacía, según algunos, de la inefabilidad que acompaña al *ser*, inteligido (según algunos) en zonas múltiples de una conciencia receptiva, ahora la gloria, en virtud de la autorización en que termina todo comentario, se desplaza, sin confesión legal, como movimiento de incontenible usurpación, hacia quien la otorga.

Pero no hablemos de gloria sino de sentido: en la medida en que el comentador "reconoce" —para lo cual, previamente, ha conocido, pero no sólo el texto sino todo lo que lo desborda y que le da sentido puesto que todo sentido es inteligible desde una integración— pretende situarse en un más allá del texto, exige que se reconozca que es su esplendor lo que permite entender el esplendor o la miseria que toman forma a partir de su adjetivo.

La intención, sin embargo, es de prestarle un servicio al texto: firmar de alguna manera la garantía de su valor a partir de la pública exposición de su sustanciar. ¿O se puede, por el contrario, pensar de otro modo? Por ejemplo, pensar que una presentación de un texto puede no redundar necesariamente en un sometimiento del texto al comentador: los comentaristas que se mimetizan y los que juzgan hacen lo mismo, traducen u obligan. ¿No se podría mantener una relación diferente con los textos desde un afuera de ellos?

Postulamos que sí en la medida en que, por una parte, renunciemos a la estratagema positivista de un afuera autorizado que autoriza o desautoriza y, por la otra, concibamos la existencia de una actividad que, sin competir con el texto que la origina como actividad, busque su propio espacio como actividad, su propia legalidad tendiéndose hacia el espacio social como actividad que tiene sentido, que para existir no tiene por qué anular lo que la desencadena.

Lo que sigue, por consecuencia, no es presentación, no es comentario. A partir de los textos que se me proponen, y que habiendo sido previamente escritos serán dichos, yo permaneceré en una escritura que no quiere ser voz: en el ámbito de una perplejidad que no es de los textos sino a partir de los textos y que busca transformarse, a su vez, en sistema que los deja intactos y por ello los transforma.

II. La idea de los géneros —no quizás la práctica de los géneros— no ejerce ya una presión tan grande como la que ejercía hasta no hace demasiado tiempo. La distinción no es trivial: significa que se sigue escribiendo poesía o novela pero ya no se piensa en el cumplimiento de requisitos que otorgarían una identidad de género. Esta coexistencia supone, por cierto, una mayor libertad en la escritura lo cual no se manifiesta por ahora en el hallazgo de nuevas entidades discursivas sino en una mezcla activa de antiguas entidades discursivas: la poesía se proyecta sobre la novela, la novela impregna el discurso poético. Habría que hablar, tal vez, del mismo movimiento entre otros tipos de discurso o géneros de discurso. La tendencia a la mezcla, entonces, ofrece posibilidades, tiene dinamismo y también paga algunas veces pesado tributo a la carencia de rigor. Nuevo romanticismo, sin duda, en el que ciertos mitos de la literatura dejan paso a una acción más compleja de la escritura.

La novela se ha dejado penetrar muy profundamente por la mezcla y se ha poetizado hasta tal punto que se ha convertido en "novela de lenguaje", designación abusiva —puesto que no existe discurso que no sea lingüístico— que define o sitúa a la poesía como más próxima a la lengua en estado puro que otros discursos; admitiendo sólo la poetización, y no la lingüistización, lo que de la poesía ha invadido la novela son dos cosas: una ampliación de posibilidades combinatorias verbales, las imágenes que caracterizarían lo esencial del lenguaje poético.

A la inversa, seguramente lo que de la novela pasa a la poesía es la narratividad, la dimensión —aunque transformada— del contar

que, por ese hecho, es como si tendiera a desertar de lo que era su propio e indisputado campo.

III. Esta introducción nos pone, de inmediato, en la atmósfera de *Muerte por agua* (1965): hay un contar, una historia y, sobre ella, casi obturándola (al menos en el sentido de un esperable desarrollo de una acción o de una situación), un lenguaje poético entendido como profusión de imágenes, por un lado y, por el otro, como proliferación verbal o, más precisamente, encadenamiento libre de frases. A su turno, podemos —podríamos— considerar este encadenamiento desde otras dos perspectivas: o bien se trata de llevar el lenguaje hasta límites más lejanos (semiótica) o bien de realizar una indagación psicológica (intencionalidad). Dejamos en suspenso la definición que nos bloquearía “ver” este texto en homenaje, en el primer caso, a una obediencia teórica, en el segundo, a la fuerza de la influencia (Proust).

El contar, entonces, subsiste, sin duda, pero tan atenuado que algunos de sus elementos tradicionalmente indispensables casi no tienen peso; si, por otro lado, consideramos las cosas diferentemente, admitiendo que la verdad del vértigo frástico es la “indagación” que podría, de este modo, estar al servicio del contar, no nos sería difícil reconocer que ni la sutileza de las observaciones resultantes, ni el culto del matiz, complementan realmente la historia.

Elementos indispensables del contar: ante todo los personajes: su trazado tiene tal aire de aguada japonesa (vincúlese con el explícito tema de la lluvia) que se podría pensar que más que intento de crear identidades se trata aquí de proponer hipótesis de personajes, o sea subsistencia del elemento pero radical modificación de su función: “Eloísa corre al lado de alguien, que puede ser su madre joven, por un campo de espigas...” * *Puede ser, alguien*, palancas de la conjetura que confirma su mecanismo en la tardanza en hacer aparecer en el relato nombres de personas, Laura, Eloísa, Andrés; de este modo, los nombres dejan de indicar “representaciones” y son sólo eso, nombres concebidos como espacios en los que se concentran e irradian frases, hipótesis, nuevas conjeturas, nuevas, pero otras, “indagaciones”.

Pero, también, el “punto de vista”: el “narrador”, esa voz ficticia que nos pone en contacto con la masa narrada, no desaparece porque no puede desaparecer pero pierde el estatismo y la firmeza que hacía tan tranquilizante la narración clásica, tranquilidad que hacía suponer algo o alguien poseedor de un saber narrable. El “narrador” se desplaza, se confunde con los sujetos de la narración y, en consecuencia, aparece flotante, indeciso como narrador y, por eso mismo produciendo los esquemas hipotéticos de los personajes: “Estás distraída. Eso es todo. /Pero dime, ¿qué se saca?/ —¿Qué sacas con eso?”

Muy probablemente esas dos operaciones, como una red que se constituye sobre la red imprescindible de la narración, permitan afirmar que hay una ambigua perduración del contar pero también un ataque a la homogeneidad de la historia narrada. Y si perdura el contar pero la historia se adelgaza en qué puede consistir el “narrar” en este texto; dicho de otro modo, qué se cuenta cuando no se cuenta una historia. Se cuenta un segundo plano que no podríamos describir más que como una vibración inherente a la escritura misma, especie de prosodia que resulta de y en la organización verbal. Por debajo de lo que no ocurre cuando transcurre la historia, ocurre otra historia, la de la escritura, que se tiende hacia la sociedad entera en la medida en que construye algo que se integra y se opone a otros objetos contruidos. El texto, por su lado, lo advierte, como guiño de lectura, como ejemplo de lo que está ocurriendo, como señal

* Todos los entrecorchetos son citas de Julieta Campos.

(“Algo de las dos que mientras se veían permanecía latente, escondido, sale a la superficie y se queda ahí, al alcance, susceptible de ser percibido con otro sentido, no con la vista, y ni siquiera con el oído, con un sentido sin localización precisa...”) que no debería reducirse a una trivial estructuración freudiana.

En este punto regresa la consideración inicial sobre el lenguaje porque es en él, en su expansión, que la prosodia es observable; tal vez, en él la prosodia se realice (porque su tendencia al encadenamiento favorece que se piense en un “ritmo”) pero yo creo que se puede ir más lejos: la “manera” de modificar los elementos del relato que genera ese “contar” (que disminuyendo la “historia” narra otra cosa) es la fuente de la conformación prosódica: sin que el lenguaje sea un mero vehículo no hay lenguaje en sí y de por sí, sino, para la prosodia, un sistema de interacciones de diversos planos, fuente de la vibración profunda, del violento ritmo que provoca a la lectura y obliga a replantear sus postulados y sus mecanismos.

Pero el lenguaje está ahí, existen las frases; ante todo, en la medida en que se van encadenando producen un efecto de difumación, lo que por metáfora podría designarse como “de sueño”; luego, la cadena no persigue una representación ni una indicación sino un automatismo contenido que el texto declara (“Quizás las palabras se compondrían también solas y podría leer algo, otra cosa distinta que tuviera sentido”) que no sería equivalente a una inexistencia de sentido; finalmente, cada frase, en su sintaxis misma, no en lo que dice o podría querer decir, propone tal vez un modelo de lo que es la totalidad o, por lo menos, de adónde se dirige la totalidad; cada frase se articula en torno a un tronco que es por lo general un verbo precedido por un sistema de coordinadas que subordinan a su vez a otras frases, repitiéndose el mecanismo del otro lado, en lo que sigue; aparentemente todo está normalizado, regularizado pero, en verdad, hay algo de no controlado en ese árbol que, como esquema, permitiría graficar una frase; la arborescencia, entonces, que caracteriza la frase permite entender también la totalidad, definida como encadenamiento de contenido automatismo: habría, por lo tanto, si no una homología al menos una relación cuyo signo primero es la apertura (por cuanto la arborescencia podría continuar indefinidamente) pero, además, un signo secundario de proliferación fastuosa que supone un movimiento de nacimiento rápido (de imágenes) y un temor por su rápida caducidad (en la lectura) o sea por la putrefacción que le sucede. En este esquema, “muerte por agua”, como título, explica esta vibración prosódica, no un contenido pues nadie en la historia se muere; y se explica, también, que emerjan, muy frecuentemente, imágenes que proponen la putrefacción, sitio desde donde se podría percibir un oscuro temblor de fuerza y de miedo, como indicando una inminencia que la escritura grita y calla simultáneamente, produciéndose y conteniéndose.

IV. En cambio, en *Celina o los gatos* (1968), el título indica solamente que un nombre lo preside y organiza; al menos en lo que concierne a la estructura del enunciado esta presidencia tiene efecto: quiere decir que el sujeto tiende a precisar lo cual se da, como tendencia, en otras instancias. No es extraño, en consecuencia, que un primer texto esté regido por la enumeración —modo clásico de la tendencia a precisar—, que otro trate de un personaje y que, en general, los textos sean “cuentos”, formas de organizar que en su concepto implican también la precisión.

Se enumera: en principio —*De gatos y otros mundos*— se enumeran, individualizándolos, gatos que en el texto que da título al libro aparecen en montón; este movimiento remite, ante todo, a un texto muy posterior, *El miedo de perder a Eurídice*, donde la enumeración es de islas pero en uno y otro caso en verdad la enumera-

ción es de textos. Consecuencias: si por un lado se insinúa un gesto que tendrá su florecimiento años después (lo cual sugiere un proyecto o un desarrollo o el desarrollo de una obsesión que tiene en la intertextualidad su vehículo) por el otro, en lo interno, la enumeración hace presión sobre la sintaxis, tiende a cortar ramas a la arborescencia, parece querer encaminarse a la "información"; en suma, disminuyen las asociaciones de frases y las imágenes en favor de otro tipo de discurso, con frases principales y el acento puesto sobre el "sujeto" gramatical, el verbo —que antes era central— ahora tiende a explicar y contribuye, por eso, a la formación de una identidad. No es de extrañar, por lo tanto, que el texto principal —*Celina o los gatos*— sea autobiográfico, en cuanto la autobiografía podría ser una formalización de dicho desplazamiento sobre el sujeto; también es comprensible que se genere cierto suspenso en la medida en que la acentuación del sujeto implica un acentuación de la historia. Finalmente, si estos rasgos, en especial la primera persona, se encuadran en una voluntad de narrar "desde adentro", todo lo cual instaura una atmósfera de "ficción", el tendido proliferante de *Muerte por agua* muestra, por oposición, una tendencia a la difuminación que situaríamos en un nivel diferente, más en un campo de pulsiones que de estructuras.

En *Todas las rosas*, un nombre, Aurelia, abre el discurso y da lugar a un personaje central que, esta vez, es visto de afuera, "narrado" por un narrador que toma distancia. Se produce una paradoja: este distanciamiento engendra un tono de confesión que encierra, a su vez —o libera—, un sistema de asociaciones, de descontrol en el lenguaje en función del objetivo irrenunciable que es la afirmación, confesional, de un "ser". La escritura, por lo tanto, se "vegetaliza" en un doble sentido: la proliferación frástica y de imágenes y, por el otro lado, la tematización ("rosas") que mostraría de este modo su necesidad, surgiendo desde el proceso de la escritura y no como un tema que la escritura transportaría.

En un mismo espacio (un libro), dos líneas de fuerza (precisar y difuminar), dos tendencias (¿dos sistemas de pulsiones?) que al distribuirse y requerir de elementos coherentes para su desarrollo generan diverso tipo de discurso, diverso tipo de seducción: mediante ritmos diferentes provocan a lecturas matizadas. En este libro las dos líneas formulan un acuerdo, se conceden o se exigen. Pero como la segunda predominaba en *Muerte por agua* y retornará en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (nótese que aquí el nombre en el título está al final y que la conjunción es "y", lo que hace pensar que hay dos inversiones respecto de *Celina o los gatos*, sin contar con que la "o" presenta una opción entre individuo y masa, precisión y difuminación) y la primera volverá a presentarse, en la enumeración, en *El miedo de perder a Eurídice*, se podría decir que en *Celina o los gatos* está tanto el "antes" como un anuncio del "después" no sólo, en este caso, porque vuelve a exhibirse el impulso proliferante sino también porque ya hay nuevas ideas que van a jugar un papel más articulado todavía en *El miedo de perder a Eurídice*.

Consideremos esta relación: en uno de los textos los párrafos no son ya un continuo gráfico sino que se separan en una ostensible búsqueda de atención visual, lo que indicaría una dirección, un ir a alguna parte, una forma de significar; además, predomina el tiempo verbal presente vinculado a descripciones que dan la impresión de cuadros o fotografías (no hay rememoración ni reflexión sino disposición de personajes en un espacio: "Consuelo (hija) y Consuelo (madre) aparecen por un instante frente a una ventana del segundo piso, mirando al mar, rodeadas por el marco de una ventana..."); la vinculación entre las dos formas es clara, una distribución de

masas escritas y, metafóricamente, en lo interno, en la imagen, una foto, espacio por excelencia. En *El miedo de perder a Eurídice* la vinculación se hace tema: el dibujo —sustituto de la foto— de una isla desencadena la enumeración de las islas leídas y el recorrido (imaginario) entre ellas condiciona la escritura en la página, los bloques de escritura.

Relaciones hondas, que podrían ahondarse. Pero, para concluir, esta búsqueda de un espacio que signifique podría tener también otra raíz en este libro que es concentración de dos tiempos: búsqueda de una ciudad, que lo explicaría todo y nada logra explicar porque en su fuerza de recuerdo tiene la forma de un fantasma vegetal que conduce a la obsesión y al movimiento de la escritura que la persigue y la transforma en la inminencia de la captura: "Repetición sofocante, obsesiva, de las columnas de un paisaje que se cierra agobiante sobre ellas..." (La Habana).

V. Todas las líneas, los trazos, los rasgos que pudimos anotar en las páginas precedentes reaparecen, potenciadas/os, en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974). Desde el movimiento de la conjetura hasta la enumeración, desde la arborescencia a la fotografía, desde la difuminación hasta la presentación de ese centro absoluto que es la ciudad. Esa perduración habla de la unidad de una obra, de la homogeneidad de un proyecto, pero poco importaría todo eso si no se estuviera dando un salto que no es al vacío: ese salto es hacia la conciencia de sí, lo que en este caso significa conciencia de la escritura.

Para que esa continuidad no aparezca aquí como pura afirmación —por lo tanto sospechosa— conviene que nos establezcamos en algunos para poder medir, tal vez, el alcance del salto, la virtud instaurada por la transformación. Ante todo la ciudad: La Habana retorna, por explicitación o por alusión, como el núcleo central de una búsqueda, como desencadenante de movimientos que necesitan escribirse, como si su presencia activara deseos que no tienen que ver con la evocación ni con la recuperación, menos aún con la nostalgia ("Hay dos ciudades. Una de ellas, la buscada en todas partes para repetirla, aun sabiendo que detrás de su apariencia luminosa se agazapa la muerte").

La tendencia a enumerar se convierte en tendencia a acumular ("mar de plomo/soñar con el mar/mirando el mar/un mar de escenografía, un mar dispuesto para algo/un mar que sabe representar su papel/, etc."), lo que libera la posibilidad imaginaria y, al mismo tiempo, lleva a una tumultuosa desaparición de la historia. Se complementa, desde luego, con ese modo de rectificar el criterio de identidad por medio de la conjetura que abarca ahora a toda figura, desde los personajes ("Alguien podría, pudo, hubiera podido") que son desfilados, probables, aptos para ser elegidos, productos, en la protagonización que podría tener, de operaciones verbales, al narrador que podría relatar una novela pero sólo inventa eso que se considera una novela, situándose entre el fantasma de la representación y la doble capacidad de realizarla y de destituir la.

No se agota, ni remotamente, con estos esbozos, lo que puede ligar este texto a los anteriores pero exponerlos, como esbozo, permite ir más allá, entender no sólo lo que este texto continúa sino lo que incrementa. Por ejemplo el título: lo principal, lo que se exhibe en primer lugar, tiene un carácter adjetivo. ¿Obsesión gramatical, verbo, nombre, adjetivo? ¿Premeditación gramatical? Más bien sucesión, alternativa para la cual lo gramatical es un simple modelo que indicaría, como sucesión, otras instancias más decisivas: la búsqueda de una cifra de la transformación, por ejemplo, o la necesidad de favorecer el descontrol de la enunciación. Huidobro lo decía, "el adjetivo que no da vida mata", con lo cual introducía en su torno,

relativamente a su acción, la doble perspectiva que el psicoanálisis trata de ver a través del lenguaje; si el "yo" produce el discurso y lo engendra desde su posición, siendo su pronominalidad lo que se arraiga al y se desprende del inconsciente, el adjetivo es no sólo el sustento de la metáfora sino el juego de las fuerzas principales que subtienden un discurso (y la psiquis) y le dan sentido.

Es claro que se podría objetar que de una frase se saquen conclusiones de orden general; si me autorizo a hacerlo no es sólo porque esa frase es el título sino porque entiendo que el texto tiene lugares privilegiados donde de alguna manera se manifiesta el proceso entero; lugares que no son virtuales sino nudos complejos que se articulan y caracterizan a la totalidad. Cada nudo, algunas frases, puede prestarse a una lectura específica pero si lo hace es porque es un nudo de líneas que al atarse se significan y significan el trabajo al mismo tiempo que lo declaran.

En ese sentido, si el texto es una larga reflexión sobre la "novela" —cuyo punto de partida es la "desidentificación conjetural del narrador"— el instante en el que el sentido de su problematización deja de ser una cortés discusión técnica aparece como dibujo en torno a la cuestión del final; ya se sabe, lo que da integridad a la "novela", clásicamente, es el alejamiento fantástico del final que encarna la muerte; podría uno preguntarse si querer hacer novela no es de alguna manera acercarse voluptuosamente a esa temida perspectiva y si discutir el género no es, de alguna manera, una expresión de miedo porque ese final necesariamente llega: "Es una lástima irse ahora en plena tarde, cuando todavía podría ser que, podría ser, podría. Y a este podría hay, hubiera habido que ponerle un punto final. "Entre querer y rehusar, entre osar y temer, la conjetura diluye los términos y engendra otra cosa, lo que para simplificar llamaríamos un "texto" que se diferencia de la "novela" porque es capaz, al desarrollarse, de presentar la problemática que le da origen, las fuerzas que lo estructuran.

Y es capaz de *hacer* en muchos órdenes, pero yo elijo uno: "... el milagro del discurso es hacer que coincida, a las cuatro de la tarde del 8 de mayo de 1971, el tiempo de un personaje femenino..., el tiempo de Charles Darwin..., el de un viajero norteamericano..., el de una mujer joven afectada..., el tiempo de Alnut, una alemana triste..., el tiempo de los que pierden el tiempo..., el tiempo que podría ser *mi* tiempo..., etc.". La "coincidencia" es el objeto del milagro y si se produce es porque el discurso anula legítimamente, creíblemente, diferencias que tienen que ver con nuestra manera de vivir histórica y social: no se anula la idea del tiempo sino las ideas de vivirlo y, por lo tanto, se nos incita a leer otra cosa puesto que no obstante hay un transcurso: lo que leemos es espacio, o sea lo propio del discurso, donde se desarrolla. Por otro lado, esto no deja de tener consecuencias: si todo puede ocurrir en un instante en verdad nada ocurre, nada puede ocurrir en el sentido de la "representación" que exige, para sostener que algo ocurre, un tiempo para realizarse. Sin embargo, el instante concentra posibilidades o recuerdos, los "acumula", las imágenes pueden ser múltiples y, al ordenarse, hacen que el instante sea "escenográfico", abarcador de una simultaneidad. Es casi obvio decir que la insistencia en presentar en simultaneidad esa acumulación de instancias diversas corroe el sentimiento de la posibilidad de la novela concebida como una estructura regida por un tiempo que, además, se acaba. Entre deseo y limitación, entre lo que perdura y lo que se precipita, la escritura se hace obsesiva, insistente, insatisfecha, como si no sólo tendiera a rescatar/destruir una forma sino a desintegrar su propio sujeto; pero además a incluir múltiples antagonismos, especialmente la fuerza de un pasado proveedor y un futuro que se traza por fuera de las orde-

nanzas conocidas, en la incertidumbre que propone el "espejo" (mar, reflejo, agua, imágenes), en la angustia que ofrece la página blanca (otro espejo) que se debe llenar.

En este esquema, el punto final, que reúne, creo, todas las anotaciones. "Lo bueno de escribir cuentos es que uno puede olvidarse de los símbolos. Mientras que te pones a escribir una novela y no tardan en proliferar de una manera enfermiza y a la vez irresistible." La palabra clave: proliferación. Ya la habíamos consignado respecto de *Muerte por agua*; aquí se inscribe sobre la preocupación por la novela y traduce una compulsión escrituraria —que la escritura transporta— que parece encarnarse en una lógica de estructura, en la medida en que, dada una categoría cualquiera, hay una necesidad insaciable de "completar": describo y sigo describiendo, se me presentan opciones, diversifico, apelo, grito, recuerdo, discuto, discorro. A la vez, todo eso se facilita por una acción de la intertextualidad (recuérdese: gatos leídos, islas leídas, mares leídos) que si bien no se dobliga a la proliferación tampoco se somete; en realidad es como dos instancias, la proliferación como un "antes", la intertextualidad como un "ahora". Y, más lejos, todavía, la proliferación como necesidad nunca satisfecha, como la forma misma del deseo que los textos dirimen como pueden; el "ahora", a su vez, mantendría con el deseo —proliferante— una relación de inclusión que hablaría de otra necesidad, más enigmática aun, presente en el momento de la escritura; la escritura, por lo tanto, como sistema de transformaciones —milagro— no podría no mantener en su interior y en desequilibrio esas dos fuerzas fundamentales, el deseo y el recurso, el desorden y el sistema, la invención y el modelo.

Pero qué es la proliferación: por un lado, es de frases —que se multiplican, se asocian—, por el otro, es de textos que se destacan; en tercer lugar, las frases van haciendo cambios de plano tanto porque incluyen expresiones en otras lenguas como porque implican sujetos narrativos diferentes ("Eres una escritora. Yo soy Celina..."). Estas tres maneras de proliferar se entraman, destruyen, en cierto modo, toda esperanza de estructura, a menos, ciertamente, que exista una estructura anterior a la estructura; en ese sentido externo es todo lo contrario de lo lineal, tiene la forma de lo incesante, cada momento de trama sólo prevé un momento posterior y, en esa sucesión, la muerte se anticipa, se dibuja y se pospone, también se fecunda porque se escribe y, con ello se transforma, se hace "forma".

¿Proliferación igual a cáncer? Es una hipótesis como cualquier otra, en todo caso una homología que aspira a ser compleja pues se constituye con plurales elementos: del miedo al texto, que se construye reproduciendo la forma cuya inminencia el miedo convoca y pretende alejar. Pero se trata de escritura, no de psicología ni de explicaciones relativas al autor, con todo lo que el concepto convoca. Y si había en la preparación de este texto una ciudad, La Habana, que aparecía como punto de partida de un desencadenamiento imaginario, la proliferación textual puede muy bien ser el precio que se paga a una añoranza, la de un paisaje que, a su vez, aparece revestido de una fecundidad cancerígena, devoradora, no objeto de recuperación sino concebido como asombro productivo.

VI. En el título ha vuelto a predominar el sustantivo, jugando con un nombre: el *miedo*, palabras que caracolea por debajo de lo que se ha escrito, de lo que se escribe, *en* lo que se escribe (Teoría de los dobles registros: "Hay que leer a Verne como palimpsesto: detrás del adepto del Progreso hay otra, o acaso varias, escrituras invisibles"). Aludiría a lo inenarrable pero que hace narrar y se sitúa, como si se tratara de un espejo, frente al nombre, Eurídice, que encierra mitología y, por cierto, literatura, aquello que se puede leer

y que de alguna manera se integra con lo que se está, siempre, escribiendo. (¿Es esto la "intertextualidad"?)

Esta distribución en la frase exige su traslado a la página blanca: de un lado —el izquierdo— están las citas, los textos, separados unos de otros por grandes blancos, aparentemente desvinculados unos de otros (doble separación), como islas en un mar cuya costa está marcada, del otro lado —a la derecha— un gran bloque de escritura (que a ratos avanza tormentosamente tapando las citas, como un mar que anegara las islas), un continente donde un texto se desarrolla. Frente a esta disposición, el título ofrece una disposición invertida: el miedo —que es lo narrable— está a la izquierda, Eurídice —que es lo escribible, en sí mismo metáfora cuya explicación es necesaria —a la derecha—. Nuevo espejo cuyas imágenes se alimentan recíprocamente, se entrecruzan y llevan a dos comportamientos que en esta obra ya conocíamos: la conjetura, referida esta vez a eventuales personajes que darían lugar a una eventual pareja; la búsqueda ("ahora busca en la covacha de un librero de viejo...") que supone un anhelo enumerativo-acumulativo ("Nombraré las islas. Me embriagaré de sus nombres"). Ambas líneas se intrincan y dan a luz a un interminable romántico, lamento o perseverancia, en la medida en que el deseo de la forma se autoalimenta ("Harrington las lee en la soledad impecable de su camarote, con una fiebre idéntica a la que Adèle consume al escribirlas y las guarda después en una cajita..."), se hace infinito y reclama, para exhibirse, metáforas que criban esa forma perseguida tanto porque se está ansiosamente a punto de revelar un secreto como porque la escritura se prolonga en un más allá sin desmayo.

Mucho hablamos ya de la enumeración y de la acumulación; hablemos ahora de la búsqueda que es la energía que sólo puede entenderse si se van a escribir sus alternativas (lo cual se hace a la derecha de la hoja de papel): lo que se escribe, a su vez, está como iluminado por las citas, que parecen atalayas, islas desde donde se mira esos textos que van puntuando la escritura toda. Y si bien estas islas están ahí, plantadas, concretas, lo que iluminan es la escritura de otras islas, en otro nivel: ante todo, es escrita una pareja, "la" pareja, cuya índole esencial es aislarse; luego, son escritos esos espacios geográficos, llamados efectivamente "islas", de los que habla la experiencia y la literatura: estas islas se agolpan y se acumulan, se sabe que muchas de ellas son reales, se sabe que otras son imaginarias. Y si para constituir la pareja es preciso escribir su aislamiento, y para evocar las islas es preciso escribirlas en su aislamiento, para escribir, lo uno o lo otro, la construcción, la evocación o la imaginación, es imprescindible, igualmente, el aislamiento, no por triviales psicologías o por una razonable irritabilidad inherente al oficio más individualista del mundo, sino porque escribir es un "aisla-miento", o sea un referir —un mentar— una isla desde una primera persona; por otro lado, sólo se mienta —se recuerda— la

isla, o sea se escribe, desde fuera de ella, habiéndola perdido o nunca poseído ("historia de un paraíso original y de una expulsión y un tránsito a través de un túnel infernal..."), en situación de "exilio" situación incomprensible que permite examinarlo todo, avivarlo todo, hurgar en todo y no comprender nada ("¿De qué sirve atesorar con celo informaciones que no lo llevarán a ninguna parte?") sólo porque hay algo que no se define, por miedo, y que está irreductiblemente en otra parte. En los textos anteriores ese algo se nombra, La Habana, en este texto se sustituye, no por Tenochtitlan —argucia arqueológica— sino por lo que produce el "a-isla-miento", un nivel simbólico que oculta, tal vez, la pérdida.

La serie se establece, entonces, con toda coherencia: miedo, isla, pareja, escribir. Pero hay una fuerza que empuja a los términos de la serie y los encadena, los hace ser "serie": "Decir que el deseo engendra el relato, es decir que engendra la utopía, que es decir que engendra la Isla." Esa fuerza, en la serie que se constituye, hace que tome forma no sólo lo figurado (en este libro se "habla" de islas y de "la pareja") sino también la figuración (que es el texto y su manera de hacer por debajo de lo que se cuenta). Y si el texto quiere contar todo, incluso eso que está por debajo, no sorprende que se multipliquen los narradores (yo, Monsieur N., Adèle H., Julio Verne) aunque entre todos no consigan una "narración". Tampoco sorprende que uno de ellos, Monsieur N., el exiliado, para poder empezar a anotar sus conjeturas y sus enumeraciones en un Borrador (palabra cuyo sentido mismo implica lo impreciso, lo que está difuminado y da lugar, tal vez, a otra versión) comience por dibujar una isla en una servilleta de papel, el blanco figurando el mar y la relación entre la línea sinuosa y el blanco generando todo lo demás, las funciones narrativas, las series que se articulan en "nuestra" lectura, el alud de la significancia que no se detiene ni en el lenguaje de las imágenes ni en el deseo (nuestro) de una anécdota concluida (otra costa) sino que atañe y afecta a lo que "escribir" concita y a lo que encierra, un espacio de pulsiones donde el miedo lleva a buscar el infierno y a enfrentar el viaje y su regreso como una amenaza y como una única posibilidad.

VII. Se comprenderá fácilmente que lo que aquí está escrito deberá conjugarse con una lectura de los textos y de sus múltiples repliegues: en sí, la información que se proporciona es escasa y los juicios, de "crítico literario", nulos; tampoco se da cuenta de un "origen" ni, cabalmente, de un proceso; tal vez, no obstante, algo se insinúa: que la de Julieta Campos es ya una obra homogénea en la que se puede percibir —a eso aliento— la palpitación de un proyecto. Faltaría, a lo mejor, predecir (¿prescribir?, ¿prescribir?) su encantamiento, manera de profetizar a la que no soy proclive: prefiero atenerme a lo que se nos muestra con la generosidad de un rigor frente al cual la reacción, la respuesta, son espontáneamente ineludibles.

EL MIEDO DE PERDER A EURÍDICE (Selección)

de Julieta Campos

CARA I EPISODIO VENECIANO
Duración:
23'

Hay escenarios que cuentan, de por sí, una historia. Lugares que, al describirse, se narran. Tal, por ejemplo, el interior entrevisto de un palacio veneciano a cuya puerta comparece, abotonándose el chaleco con la mano izquierda, un criado de librea: el conde Ucello, descendiente de alguno de los Dogos, lo habita. Todo palacio, en Venecia, es un escenario teatral que evoca el hitrionismo de Wagner y la suntuosa melancolía del Palazzo Giustiniani. Gruesas cortinas de terciopelo rojo y rojas tapicerías de caída majestuosa, moderadamente deterioradas, acentuarán la clausura y propiciarán el tibio erotismo que habría fluído, por mediación de la pluma de oro de Mathilde Wasendonk, a lo largo del segundo acto de *Tristán*.

¿No es la ciudad entera, después de todo, la más intencionada y desmesurada escenografía?

El rojo de los muros exteriores se desnuda, por aquí y por allá, insinuando la intimidad de la morada con cierta refinada impudicia. Hasta hace poco eran tres en la casa pero el joven sobrino del conde se ha ido. El conde pasa sus días en el breve jardín que asoma al campiello de los Arcángeles. Una hiedra tenue, ambarina, cubre ese revés del palacio que mira al jardín, diminuta floresta de naranjos, jazmines, coralillos, rosales espinosos que no han sido podados en mucho tiempo, yerbas silvestres, intrusas, que nadie arranca, florecillas invasoras que desbordan setos cuidadosamente trazados y gatos que se acomodan en algún sitio protegido y lo habitan, en silencio discreto, dos o tres meses. El conde dedica largos ratos a hojear álbumes de pintura y

sale únicamente, de vez en cuando, para ir a la Academia donde examinará con infinita paciencia, a través de una lupa montada en oro y sostenida por un amorcillo, las *Alegorías* de Bellini. En el Museo lo saludan con respeto y procuran dejarlo a solas para que pueda contemplar sin prisas al hombre que sale del caracol y contempla, él mismo, a la serpiente. Cuando aparece, los turistas se inquietan un poco, sin saber si deben aplaudir o no, adivinando la irrupción en escena de un actor de viejos prestigios, injustamente olvidado. En ocasiones, se detiene algunos instantes, en el salón contiguo, frente a *La tempestad* y luego, después de echar un último vistazo a sus *Alegorías*, sale velozmente como si el tiempo lo presionara, atraviesa el puente y se dirige, sin ningún rodeo, al palacio rojo que, al semiabrirse para engullir a su dueño, despidе la iridiscente y trémula luminosidad de una valva por los reflejos del sol que multiplican los cristales biselados de las ventanas, los rayos que inciden en los numerosos espejos y los destellos multicolores que proyectan las lámparas de Murano. Por no aludir al sobrino que se ha ido, el señor y el criado hablan dicen los vecinos, de catarros y de rosas. Los mismos vecinos han creído atisbar al joven en la terraza del tercer piso, o descendiendo al jardín por la escalera descubierta que comunica, por afuera, todos los niveles de la casa, pero han comprendido en seguida que se trataba tan sólo del criado, vestido con la ropa del heredero y los más observadores apuntan que se ha hecho ondular el cabello y lo ha aclarado, para acentuar el parecido, uno o dos tonos. La edad del conde es imprecisa: quienes lo han visto de cerca le atribuyen casi la vejez o casi la juventud, sin poder determinar

de qué depende la incertidumbre del paso del tiempo en ese rostro hermoso, en ese perfil de moneda antigua, en esos ojos intensos y evasivos, en esos modales ágiles y excesivamente fatigados. Los que pasan frente a la puertecilla del jardín a horas fijas se extrañan de verlo una y otra vez en la misma posición, inmóvil, con una pluma en la mano, y mientras hay quien supone que escribe largas cartas al que tan intempestivamente se ha marchado, otros jurarían que no escribe sino dibuja, pretendiendo reproducir de memoria, acaso, la alegoría del hombre que sale del caracol y contempla a la serpiente. Así se justifican sus visitas a la Academia, esas excursiones que lo arrancan por breves lapsos de su inquietante ensimismamiento. Con más envidia que simpatía se le atribuye una inútil fortuna acrecentada con la viudez reciente (de una napolitana tan pródiga que lo habría dejado, a la vez, libre e imperdonablemente rico) y una disposición egoísta que no se habría alterado ni aun con la presencia del único hijo de su hermana, muerta casi al mismo tiempo que su mujer.

El conde sale al jardín por las mañanas, cuando los músicos de *La Fenice* empiezan a ensayar la obertura de *El buque fantasma* que iniciará, pronto, la temporada musical de invierno. Lo espera un sillón de mimbre con cojines de cretona floreada, ya muy desteñida, una manta escocesa y una mesita. Las lluvias lo desplazan, eventualmente, a la terraza cubierta. Pero la figura se ha mimetizado al aura melancólica del pequeño jardín salvaje, se le ha vuelto tan consubstancial que los transeúntes cotidianos creen distinguirlo, al espiar entre las forjas de la puertecilla indiscreta, detrás de un seto, incrustado en la verdura, un cuando el sillón no esté visible y un vientecillo helado sugiera el aguacero. En un café lejano del campiello de los Arcángeles, alguien ha hablado de una góndola vacía vista en Isola Bianca, a donde nadie acude desde que fueron incinerados allí los huesos de viejos huéspedes del cementerio de San Michele y donde ahora, se murmura con cierto énfasis que sugiere tanto repugnancia como fascinación, sólo proliferan serpientes. La góndola del conde no es ya una góndola como las otras: a medida que la historia es contada más lejos del palacio por gente que jamás ha visto en persona al protagonista, la góndola se va volviendo más lúgubre y la imagen del dueño más ambigua. Una y otra, ya casi fantasmales, han sido detectadas en más de una de las pequeñas islas bajas de la periferia, deshabitadas, cenagosas, inquietantes espejos de los orígenes de la ciudad, donde la tierra y el agua no respetan sus mutuos límites y se confunden

en un lodo plumizo, oscilante y tembloroso. Cuando la bruma se aposenta y toda la ciudad simula levitar en ella como si fuera a emprender el vuelo o, ya reblandecida hasta el apoyo mismo de sus cimientos, estuviera a punto de entregarse, sin ninguna resistencia, al abrazo ávido del mar; cuando los puentes y los peldaños resbalosos de musgo que descienden al agua amoratada de los canales interiores no se distinguen de la bruma, en una lechosa turbiedad indiferenciada; cuando el granate de la Venecia interior se fermenta en ese humo neblinoso, húmedo, y el mármol de la fachada de Venecia se derrama en una espuma cenicienta de modo que la ciudad-isla se vuelve su propio espejismo y flota sobre la laguna velada, rosácea, irreal, ya casi desvanecida, el conde ha sido visto, al mismo tiempo, en San Trovaso, en campo Santa Margherita, en San Rocco, en S. Giovanni e Paolo y en Santa María Formosa, en los Frari y en S. Zanipolo. Se habla, a veces, de su muerte: golpeado en la cabeza con un candelabro de plata, por un desconocido, lo ha descubierto el criado, a la mañana siguiente, en la alcoba; o de su desaparición: nadie lo ha visto después de aquella tarde, en aquel puente, en tal otro callejón, con un paraguas negro, abierto, a pesar de que apenas llovía. Se le atribuyen historias cuya autenticidad está suficientemente comprobada pero cuyos protagonistas fueron otros. La verdad es que el conde se ha esfumado y es inútil asomarse a la reja para espiarlo en el jardín (pero también es cierto que se aproxima el invierno y que la neblina y el viento glacial se prestan a la truculencia). Es un hecho que ha dejado de frecuentar la Academia. Ni las *Alegorías*, que están cerca de la entrada, ni el Giorgone del salón contiguo han reclamado su maníatica, minuciosa, contemplación. La púrpura cardenalicia de los muros del palacio, purificada por la lluvia, parece asumir para sí un luto que no es exclusivo del palacio, ni de esas paredes, porque toda Venecia llora su duelo cada invierno como un coro de plañideras, pero los vecinos prefieren atribuirlo a la desaparición del conde para aislar allí, como se condenaban las puertas de las casas donde había muerto una víctima de la plaga en los llamados siglos oscuros, un luto que se ostenta, a lágrima viva, en las fachadas más dilapidadas y en la que disimulan con cierto recato la proximidad de la muerte.

Una nota folletinesca de indudable ingenio se debe a un bebedor de *grappa* asiduo a la tertulia que se congrega cada domingo por la tarde en el bar que está a la vuelta del palacio, un modesto establecimiento que algún bromista ha bautizado *el palacio de mi-*

nos: el criado ha extraído el cuerpo en la madrugada y ha ido a tirarlo al mar o, mejor, lo ha dejado insepulto en Isola Bianca, donde todo el mundo sabe que pululan las serpientes. Como hace frío, no deja de llover y la vida en Venecia es tan provinciana son bienvenidos, para romper la monotonía, los relatos que huelen a vampiro.

Y pensar que la verdad es tanto más simple y que, para leerla bastaría dejar que el escenario se contara: violar la memoria sellada de los espejos y clavar como mariposa en alfileres las palabras que el viento ha ido enredando entre las indecisas floraciones de las lámparas de Murano.

Habría aparecido entonces un tercer personaje ("hasta hace poco eran tres... pero el joven sobrino del conde se ha ido..."). No, no el criado que en la verdadera historia es un oscuro figurante, sino una jovencita inglesa que habría llegado a Venecia al expirar el verano y se habría mudado a los pocos días al palacio Ucello, que conocería ese otoño las intermitencias de una furtiva y vertiginosa historia de amor escrita sobre otra, impaciente y expedita. La pareja furtiva se escurrió una mañana, muy temprano, por la angosta puerta forjada del campiello y se dirigió al embarcadero más cercano, donde los jóvenes subieron al vaporetto procedente de Lido, con destino a la Stazione F.S.S. Lucia. De la escena que se representó la víspera, ya muy entrada la noche, supieron, además de los tres personajes que miman la figura de este episodio veneciano, las colgaduras rojas que los abuelos del conde mandaron instalar cuando Wagner las puso de moda, allá por el otoño de 1858; los espejos, únicos sobrevivientes del Ottocento junto con el escritorio laqueado y el retrato de la tía-bisabuela pintado por Rosalba Carriera y las desproporcionadas lámparas, mecidas peligrosamente por el viento de la laguna, cómplices en el secreto que siempre debería hacerse en torno a las palabras alteradas, a los reproches destemplados que aluden a mentiras y locuras, a traiciones, a heridas mortales, a las escenas de celos, en una palabra, confundiendo la intemperancia de las voces con la armoniosa melodía que emite el buen cristal, humedecido, cuando es despertado por una mano ducha o por el viento.

Pero ¿bastaría? Porque el ruido de toda esa efusión verbal y el estrépito melodramático de la pantomima gesticulada podrían disimular para siempre, de no saber leer entre líneas, la violenta angustia soterrada de otro discurso no proferido: "¿Quién revelará jamás la causa secreta e insondable de todo mi

"La quinta señal fue que se levantó el mar, o laguna de México con grandes olas: parecía que hervía, sin hacer aire ninguno, la cual nunca se suele levantar sin gran viento: llegaron las olas muy lejos y entraron entre las casas..."

Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España.*

HISTORIA DE ADELE H.

Ardía de amor, pobre Dido... errando en los bosques de Creta... Virgilio, Eneida, Libro IV.

dolor?" (inicio de largo lamento melancólico dirigido por el rey Mark a su sobrino.

El Giorgone de la Academia le habría comunicado al conde, como presagio, su inminencia premonitoria, ese extraño color de los jardines en las tardes plomizas, cuando se aproxima una tormenta eléctrica. Ahora que ya empieza el verano a nadie le extraña, y parece lo más natural, que hayan vuelto a abrirse las ventanas sobre el jardín y que el mismo criado que sacude las persianas con un plumero demasiado grande se asome luego a la puerta que da al canal, abotonándose el chaleco con la mano izquierda irrepudablemente enguantada. El conde, en un sillón de mimbre, escribe en un cuaderno y, aunque empieza a hacer calor, se cubre las piernas con la manta escocesa. Escribe para conjurar, volviéndolo palabras, un recuerdo inoportuno: "Hay ciertas tardes melancólicas cuando parece que el mundo está a punto de acabarse."

Una que otra vez, la isla aparece muy explícita en la historia: ni alegórica, ni metafórica, ni metonímica, cualquiera podría localizarla en el mapa, en el punto de intersección del Atlántico y el Caribe, una isla de suaves prados ingleses y puentes y especies de canales que algunos viajeros, tomados por sorpresa, asocian con Venecia. Una isla de las Antillas Menores, pródiga en pájaros verdes y escarlatas, en helechos gigantes y en palmeras; una isla no assolada todavía por la avidez de las cabras. Una isla que en ciertos días, sólo en ciertos días, aparece nimbada por un halo nocturno, que se hace sensible cuando la memoria de la isla se materializa y brotan, a su alrededor, el humo y la niebla de una remota erupción volcánica. Una mujer camina entonces la isla delirante. Es tan pequeña y tan soñada que puede ser recorrida en un segundo o en una infinita eternidad. El viento del mar despeina sus largos cabellos, y, buscando abrigo, se abraza al chal, tan ligero, por no tener a quien abrazarse. La mujer y la isla, en ese instante de delirio, se confunden.

Ha hecho una larga travesía. En el barco, bordeando litorales de arrecifes y magnolias, no ha dormido. Ha velado día y noche mirando sin fatiga la inmovilidad del mar y el movimiento de las nubes en el cielo apasionadamente azul sin transiciones entre el azul y la condensada blancura lunar de las nubes. Un joven oficial, solícito, la ha cubierto de mantas, de té y de caldos maternos. Ella lo ha dejado hacer con una lejanía lánguida, ajena de sí, estando perdida de él, del otro, al que ama. Nada estaría ocurriendo como

* Los textos en cursiva no fueron incluidos en la grabación.

está ocurriendo si el padre, al escribir: "malheur a qui aime sans être aimé" no hubiera desatado el ovillo del sueño.

En la butaca de un cine, una mujer ve desfilar en la pantalla las imágenes de un film de Truffaut, Histoire d'Adèle H. Esa mirada se añade, como elemento intruso, a la historia de los desdichados amores de la hija de Víctor Hugo. El texto, éste, que vuelve a contar ahora la aventura de Adèle y su viaje hacia la isla es una versión libre, una traducción: admite personajes no registrados en la película y pretende reconstruir escrituras previas de la historia que, involuntariamente, ya la estaban inventando: la del propio Víctor Hugo, en la medida que su preferencia por Léopoldine, la hija mayor, prefigura las pautas que luego habría de seguir la locura de Adèle; la de Adèle madre que, amada por Víctor Hugo y enamorada de Sainte-Beuve, inspira a su marido el verso citado: la de Adèle, hija, al asumir como única realidad la realidad de las palabras, marcando con esas palabras el destino de su cuerpo, volviéndolas su cuerpo, gastando su cuerpo en el proferimiento de las palabras, en la escritura de su demencia. La escritura de Truffaut, al escoger esa historia para testimoniar, en una secuencia de imágenes susceptibles de proyectar en el espacio de lo real, una y otra vez, el espacio del sueño, el asombro perpetuo del discurso romántico y la de Isabel Adjani, vehículo del hechizo, propician la que hace una mujer, espectadora, desde un asiento de las últimas filas en la sala oscura de un cinematógrafo.*

MALHEUR A QUI AIME SANS ÊTRE AIMÉ

¡Escándalo! Maldición del desamor. Maléfico tabú que condenaría para siempre el delito de amar a quien no nos ama. Sueño del padre vuelto sueño de la hija alucinando sin descanso, sin paz, la figura evasiva de un amante voluble que, sin haberla amado con una intensidad que sólo hubiera sido propia del sueño, la ha abandonado. El barco desciende el Atlántico bordeando la costa americana y a medida que la brisa deviene menos helada el azul del mar se espesa y se coagula en una gelatina azul cobalto. En su silla de cubierta, Adèle sigue escribiendo. Escribe largas cartas que el joven oficial Harrington promete depositar en cada puerto, como si otras naves más veloces pudieran salvar antes la distancia que separa al *Sea Dolphin* de Albert Pinson. Harrington las lee en la soledad impecable de su camarote, con una fiebre idéntica a la que Adèle consume al escribirlas y las guarda después en una cajita con relieves que su hermana Nettie Lee

llenó de dulces caseros aquella última mañana en Atlanta: "intensidad temblorosa con la que mi alma se vuelve hacia"; "algo se escribe en mí, para ti, todo el tiempo"; "no quiero despertar de esa tarde nocturna llena de lilas y tú me estrechas en tus brazos"; "¿por qué, por qué, volver diurno algo que era del dominio de la noche?"; "prestarme mis ojos para que veas, tú también, lo que yo veo"; "en esa isla, lo sé, habrá un volcán: toda la isla será un volcán"; "llena de ti, mi alma"; "abandono que me habita"; "si me concentro y te invoco"; "algo cruel y delicioso en esta parálisis"; "ninguna voluntad, ninguna"; "lento mar que nos aleja"; "lejanas luciérnagas me visitan cuando..."; "habrá jazmines amarillos, lo sé, y playas de arena rosada y de arena blanca y viejos árboles barbados"; "yo bajaba escalones, uno a uno, hasta un sitio muy profundo y alguien decía: 'no, será posible, no será posible, la herida todavía supura... la blessure... la blessure...' y yo, vestida de amarillo en un columpio y la tarde, siempre la tarde, y tú y el tiempo"; "la fascinación, la fascinación del mar sin límite y tú y yo, infinitamente íntimos, en una tarde infinita"; "necesitando tanto que me quieras"; "hacerte desear este deseo mío, que no es de morir y es"; "la naturaleza enjuta de una mariposa prendida en la punta de un alfiler"; "este amor voraz que me enciende y me consume en la distancia"; "habrá en la playa, en medio de la isla, la estatua de un hermoso almirante, todavía no sé su nombre, ya lo sabré, todo lo sabré"; "habrá viento, un viento lleno de naufragios que nunca habrán sucedido y la isla será, a la vez, pequeña e infinita"; "no dejo de hablar contigo porque te como y te bebo y te respiro y eres cada una de las cosas que entran en mi cuerpo para mantenerme viva, apenas"; "tan perdido el uno del otro"; "mi cuerpo, penoso como un árbol asenado en exhaustas dunas"; "cabalgando, en este barco, abismos de agua mientras tú..."; "y luego buscarte por calles despiadadas, en zaguanes esquivos, en lechos desmemoriados"; "esta candente ausencia que me vulnera y me deja aterida"; "fantasma de plomo"; "dos eres: uno me soñó, el otro me olvida"; "viviendo de prestado un tiempo que no me corresponde"; "doliente destierro de mí al que me ha condenado la persecución de tu abandono"; "la más antigua, la más refinada de todas las torturas"; "te palpo en mi cuerpo, con dedos que son tuyos porque antes te palparon"; "decirte que me estoy curando del amor, que hago lo posible por odiarte"; "las frías huellas en mí, del calor fugitivo de tu cuerpo"; "irrealidad de abrazos que no se dejan abrazar y me abrasan y me extinguen...";

“impaciente brisa”; “enferma de una fiebre helada que tú encendiste”; “incendio de mi alma que el mar propaga”; “voy hacia esa isla sin saber si estar allí será el fin de mi tormento o el principio de otro más”; “¿habrá cipreses en la isla?”; “he aprendido en esta travesía, en la estrepitosa soledad del mar, lecciones de abismo...”; “hay un piano, donde yo escribo estas cartas, día y noche, en aquella otra isla donde él...”; “ella era el cisne, yo apenas la paloma, tú tendrías que recordarlo porque... y una pequeña alcoba tapizada de flores antiguas, abierta al jardín, y después del jardín al mar, y yo en el piano olvidándome todo y comer y vestirme y mi madre alterada y mi padre diciendo *ella me odia* y siempre lo del cisne y la paloma y yo y mi hermana ¿para qué te lo cuento? ¿para qué?”; “dime, dime si habrá cipreses en la isla”; “y la lluvia, porque la lluvia este verano en Marine-Terrace”; “y detesto París y Londres y Bruselas y el piano, sólo el piano es mi consuelo y él detestando la música y diciendo que únicamente por mí y de repente ya eres tú junto al piano y en el jardín vidrieras de colores y centauros ¡no puedes haberte olvidado!”; “el mar, hace unos días, empezó a seducirme demasiado y dejé de escribirte, te habrás preguntado, pero ya no estoy enferma, no te inquietes, amor mío, no te inquietes”; “esta ausencia desbordada, esta sequedad vertiginosa y lo que será nuestro amor”; “noches enteras aquella frase, aquella melodía que estoy a punto de... ya casi la recuerdo... ya casi...”; “cuando me arrancaste de las manos tantas palabras que ya para entonces yo te hubiera escrito”; “fogatas azules, sí; “esta inútil necesidad de amarte”; la fascinación, la ilimitada fascinación de la isla en aquel sueño, vagarosa, siempre enfrente”; “tocaba a Mozart, eso es, tocaba a Mozart y empezó a gemir lo otro que salía del piano, que yo no tocaba, que no era yo quien lo tocaba, aquella otra cosa dulce y terrible, la melodía, LA MELODÍA que aquí”; “¿me creerás si te digo que casi siempre es el crepúsculo?”; “no hemos tropezado todavía con ninguna isla”; “te escribo tanto silencio que me has dejado, eso es lo que escribo, no te engañes, no me engaño, no escribo la palabra”; “porque al escribirte te alucino”; “¿sabes qué es el mar? ¡Si yo te dijera”; “el duelo gozoso que es amarte”; “la he caminado: sus calles incipientes, sus frondas enigmáticas, sus crepúsculos voraces: la hemos caminado”; “¡y qué furiosa cabalgata de lebreles!”; “te la contaré, te contaré la isla, déjame contártela, si no te la cuento me habré muerto de tristeza y entonces las grandes ceibas y sus troncos abrazados por raíces amorosas y los parques

¡Oh innumerables islas
que florecen en los mares
de la vasta Agonia!
Percy Shelley

melancólicos, sin yerba, sombreados por las ceibas enormes, y las raíces de las ceibas, extendidas hasta allá, a ras de tierra, y los templos circulares ceñidos de columnas y también de acantos, creo, y la tierra de la isla que siempre habrá sido roja y las calles sinuosas y secretas y el mar avanzando sobre la tierra, sobre la isla, ávidamente, nunca inmóvil, siempre azul, azul cobalto, y la fatiga de las playas y selvas de eucaliptos ¿y por qué este sol ciego, abrumadoramente ajeno?”.

Incapaz de dejarse contar el final de la historia, una mujer sale precipitadamente del cine. Afuera, aunque sería cosa de no creerse, hay un crepúsculo violento, casi sanguinario, y un volcán nítido y nevado. Porque la historia es la de una mujer que, al salir de un cine donde exhiben La historia de Adèle H., film de Truffaut, está a punto de ser atropellada por un automóvil. El desenlace abrupto, que se queda en suspenso, parecería buscado por la torpeza ausente de ella y propiciado por la hostilidad distraída de los automovilistas en las tardes fatigadas y desdeñosas de cualquier ciudad contemporánea, México por ejemplo. Los cipreses, como suele ocurrir, bordean las grandes avenidas.

CONJURO

Cubierta la cuota diaria, puede mirar de reojo a la pareja que bebe en la penumbra cocteles helados para comprobar que ocupan el sitio que dispuso el destino y enternecerse un poco al formular, en silencio, tan solemnes palabras. Cada cual, piensa, representa mal que bien su papel. Con parsimonia, dibujando muy bien las letras, prolonga el disfrute del deslizamiento de la pluma sobre el papel cuadriculado; “Hoy, mientras caminaba por los muelles, vi anclado un hermoso yate de placer llamado *El seductor*. Yo lo habría bautizado *Saint Michel*. Me quedé un buen rato mirándolo. Había sobre los pilotes, sobre los barcos, un exceso de gaviotas. Tuve la sensación, allí sentado, de estar contemplando una película proyectada desde una cabina invisible. Fue extraño aunque pensándolo bien no creo que extraño sea la palabra adecuada; tendría que decir que fue, a la vez desconcertante y muy placentero. Como si el mundo fuera un enorme cine. Como si yo fuera, a la vez, espectador y personaje. Hay días en que uno está propicio a los descubrimientos. Pensando en Joyce cuando enseñaba inglés en Trieste me acordé de Ulises. Pero lo más sorprendente es que debería decirlo de otra manera: porque yo me sentía Ulises pensando a Joyce.” Hace una pausa. “Empiezo a temer, no sin cierta nostalgia anticipada, que la pesquisa esté llegando a su término. Aunque valdría lo mismo decir que no terminará nunca. Sospecho, al consignarlo, que estoy desvariando pero los hechos son los hechos: han sido formuladas más de 3 mil utopías (3 mil como las ninfas, hijas de Océano y de Tetis) y son 500 mil las islas, no consignadas por supuesto en los mapamundis, pero de cuya existencia dan fe las cartas de navegación de todos los barcos que, en este mismo instante, recorren cada uno de los océanos, los golfos y los mares interiores. Me he propuesto una meta inalcanzable.” La muchacha de las botas y el hombre del sweater

CARA II
Duración:
20' 34"

marrón lo miran, mientras él escribe con la seguridad de quien traduce, sin vacilaciones, de un idioma muy conocido: "La historia, cualquier historia, está metida en otra historia y encierra a su vez a una tercera que, llegado el momento, parirá a otra más, en una genealogía catorce veces repetida al infinito. Contar la historia de una pareja es contar la historia de otra pareja que es otra historia y es la misma. Renunciar a contar una historia de amor es renunciar a contar, porque contar lo que sea es ya contar una historia de amor: el deseo engendra el relato, como Abraham engendró a Isaac e Isaac engendró a Jacob." Monsieur N. sonrío levemente, diciéndose para sí mismo que apenas en pequeños detalles como ese aflora su propia, remota, genealogía. Luego: "Decir que el deseo engendra el relato es decir que engendra la utopía, que es decir que engendra la Isla." Y entonces, obedeciendo a una compulsión que no puede ni quiere inhibir: "Isla: espacio imaginario del discurso, emerge del caos cada vez que alguien sueña: cada vez que alguien dibuja su contorno sinuoso en una servilleta blanca." Lúcido como nunca, con esa lucidez de la pasión tanto más lúcida que la lucidez que no ama, registra las palabras que se precipitan sobre él con la inminencia de una avalancha: "Isla: suma de todas las improbabilidades: embriagadora improbabilidad de la ficción. Isla: imagen del deseo. Archipiélago: proliferación del deseo. Todas las islas formuladas por los hombres y todas las islas que se localizan en los mapas configuran un solo archipiélago imaginario: el archipiélago del deseo. Es un archipiélago en infinita expansión. Todos los textos, todo lo que ha sido escrito hasta el instante en que escribo estas palabras dibuja la imagen de esa cartografía del deseo. Todos los textos son islas. Nombraré las islas. Me embriagaré de sus nombres. Poseeré, en sus nombres, el cuerpo de todos mis deseos, el objeto desmesurado, inalcanzable, de mi deseo. Navegaré por fin. Sirio y Arturo me guían. Navegaré sin sextante, ni astrolabio, ni brújula. Invocaré, con Píndaro, las noches y los mares pero también invocaré la luz, propicia a los navegantes. Nombraré las islas. Diré: "Yo te conjuro, ¡oh, Isla!":

Atlántida, isla, reintegrada al regazo amoroso y devastador del océano; cuna de la pareja fundadora: Aztlán de las siete cuevas y los jardines flotantes, que dejaste partir en larga peregrinación a los mexicanos, tus hijos, hacia otra isla: Tenochtitlan; verde Groenlandia de Erik el Rojo; Brasil, que brotaste del mar una mañana de 1435, al sudoeste de Irlanda, para esfumarte en seguida; Cipango de Martín Alonso Pinzón; Gotland, isla en el golfo de Finlandia; cuna de King Kong; Skull Island; Montaña Cósmica, isla, emergiendo del agua primordial; Antillia inventada en 1367 para que mil y un días la soñara Cristóbal Colón; Dia y Naxos, donde Ariadna conoció la muerte y el triunfo del amor; tristes, profundas, diabólicas ínsulas de Amadís de Gaula; de divinos nacimientos: Creta y Delos; Laputa habitada por locos, isla voladora; Frislandia y Thule, la Última, cunas de Persiles y Sigismunda; isla que negaste a Gilgamesh la inmortalidad; Isla de Pájaros, que rechazas a los poetas; Malfado de Palmerín de Oliva; blanca Leuce, depositaria del cuerpo de Aquiles conducido con amor por Tetis, su madre; Avalon de tan arduo acceso, *Insula Pomorum* de Morgana y el rey

Arturo; delicada, suave isla donde Petrarca supo del infierno de amor; Eea de extrañas nupcias incestuosas; bestiales islas de mujeres que devoran sin piedad a los intrusos; de hermafroditas, de buenos salvajes, de plantas carnívoras, de sabios que rechazan las tentaciones de la navegación, de filósofos que todo lo producen por artificio, sin concurso de la naturaleza; islas donde copulan humanos y bestias; isla del gigante dormido y de la mano de Satanás; isla que, en el sueño de un chamán samoyedo, engendra el Árbol que engendra la vida de todo lo que vive; Hespérides de manzanas de oro vigiladas por la serpiente que se muerde la cola; Isla de Hiperbóreos que eligen la muerte cuando la felicidad, excesiva, los abrumba demasiado; hermética isla alquímica donde sobrevuela, en el signo de Aries, el pájaro de los filósofos; Bikini, atolón, borrado de los mapas en la primera explosión atómica; islote de cipreses que recogiste, en Ermenonville, las cenizas de Rousseau; Krakatoa, reducida a su sombra el 27 de agosto de 1883, cuando un volcán como un millón de bombas de hidrógeno dispersó tus partículas en 350 millones de kilómetros: Krakatoa, isla, que desapareciendo te volviste resplandor y durante 700 días irradiaste un fulgor inusitado, en el mundo entero, sobre las puestas del sol; Insola Firme, refugiado de Oriana, y todas las Islas de Amor; remotos reinos de Otro Mundo, sin más acceso que el río de la Muerte; alegóricas islas del *Roman de la Rose*; Isla de la Pasión frente a la costa de otra isla: Cozumel; San Jorge y San Miguel, islas; isla de una sola torre con una sola ventana, prisión de Lancelot; laberinto, isla, cosmos trazado en el caos; islas donde reina la justicia y múltiples islas infernales; alfombra islámica de oración, isla sagrada en el espacio profano del mundo; escarpadas islas, con una sola salida, de Diódoro de Sicilia; bárbaras, nevadas, fogosas islas de Persiles y aquéllas habitadas por lobos y por ermitaños; Aldabra y Galápagos, tumbas de tortugas gigantes; estrellas de Oro, archipiélago de la Noche, firmamento del Barroco; isla de los Sueños que se aleja más cuanto más se le aproximan; Serendib y cada una de las inominadas islas de Simbad; deleitosas e infernales islas de Bernardo y Angélica la Bella; islas a las que tienen acceso, en naves de encantamiento, la infanta Isamberta, Orlando, Amadís de Grecia, el príncipe de Creta, el emperador Trebacio, Reinaldos, Olivante de Laura, el Caballero de Cupido, el príncipe don Duardos, Esplandián, el Caballero del Sol, Florambel de Lucea y Lisuarte de Grecia; Syrtlingur, islote, barrido por una tormenta; Madagascar, cementerio de camaleones y del

Ave Roc, que transportó a Simbad a las montañas de diamante; Surtsey, joven isla, nacida el 14 de noviembre de 1963 cerca de Islandia miliunanochescas islas de Alcanfor, de Ébano, de Al-Uaku-I-Uak; escala de los argonautas en su travesía hacia el vellocino de oro: Lemnos, dueña de un laberinto; conciliadora Serenia de Hermann Melville, donde conviven la razón y el mito; Midway, donde los marines exterminan al albatros; Isla de la Inmortalidad dibujada por Gracián, en un piélago de aguas oscuras, es decir, de tinta; isla de los cisnes, cerca del puente de Bir-Hakeim, en el Sena; Barataria ¿última insula?; mirador de Venecia, San Giorgio, creada para que el sol pueda ser visto, poniéndose, encima del naufragio inminente; paraísos de Dante y de San Isidoro de Sevilla; Madeira, isla; Sicilia, bañada en la luz misteriosa del sueño de Minos, que persiguió hasta allí el sueño de Dédalo; islas: luces nocturnas en medio de todos los océanos; terribles islas de Arthur Gordon Pym, acechadas por una blancura inexplicable; Strómboli, boca por donde la tierra escupe sus entrañas; Pago-Pago y Santa Lucía, promontorios verdes, como la materia prima de la Obra, como la raíz de todas las cosas; montañosa Moorea azulada, en el agua turquesa del Pacífico; isla, colonia penitenciaria donde los condenados mueren en éxtasis con la sentencia tatuada en la piel por las más finas de todas las agujas; veintiún islas visitadas por Pantagruel; parque triangular lleno de castaños, Place Dauphine, pequeña isla en Ile de la Cité; Lanzarote y otras seis Islas Canarias; placenteras islas que propicia Fenelon en el mapa del viaje de Telémaco; islas Mauricio de Pablo y Virginia, malditas por la agonía del dodó de plumas rizadas, demasiado grande ya para volar, hermoso y vulnerable como un gran juguete expuesto a la cruel diversión de los hombres, de los cerdos y de los monos; olvidadas islas del Mar Jónico, pobres en leyendas con la excepción de Ítaca, que engendró a Ulises, donde las ninfas siguen urdiendo en sus cuevas telas inmortales de púrpura marina; isla de Pelícanos, frente a la costa de Louisiana, sobrevolada por el ibis de ébano; innumerables islas, una de ellas de oro, visitadas por San Balandrán; Komodo del dragón; Isla del Ídolo en la laguna de Tamiahua; Venecia, isla, centro sagrado del mundo cuando el Patriarca se sienta en el trono de San Marcos, labrado con el Árbol de la Vida y los cuatro ríos del Paraíso; St. Pierre, islilla, en el lago de Bienne; Ceilán en cuya montaña más alta está la huella del pie de Adán; Lincoln del capitán Nemo; Janitzio en el lago de Pátzcuaro; Isla de las Serpientes en Chapala; Bimini de la Fuente de la Juventud; Infortu-

nadas, islas; California, isla hasta las postrimerías del siglo XVIII cuando dejó de serlo para siempre por decreto del rey Fernando VII; memoriosas islas del Odiseo: la última divisada al principio del periplo, Citérea; Eólica del céfiro engendrada por la cópula de Aurora con el rey de los vientos; mágica Acae, encantada isla de la hija del Día y de la Noche, Circe, madre de Telégono que dará muerte a su padre sin saberlo como luego Edipo matará a Layos; refugio de las Sirenas donde, como los poetas, escuchará sin perderse la seductora melodía de los abismos; ombli-go y confín del mundo: Ogigia, que lo retendrá siete años para que Calipso pueda ofrecerle, en vano, la inmortalidad; once mil Vírgenes, islas; Vancouver, isla; Célebes, islas; Luzón, isla; Córcega, isla; Rakata, isla; Fidji, isla; Hébridias, islas; Kerguelen, isla; Inaccesible, isla; Treibschen, isla; Azores, islas; Borneo, isla, Nikau, Kuai, Oahu, Molokai, Cauai, Maui, Kahoolawe, Hawai, islas; Marquesas, islas; Salomón, islas; Pascua, isla; Martinica, isla; Nueva Guinea, isla; Filipinas, islas; Cuba, isla; Nueva Zelandia, isla; Tonga, isla; Tuamotu, islas; Samoa, isla; Nueva Caledonia, isla; Australia, isla; Verlaten, isla; Alcatraz, isla; Inglaterra, isla; Tasmania, isla; Curazao, isla; Formosa, isla; Mikonos, isla; Isla de Pinos; Java y Sumatra, islas; Isla del Diablo; Bahamas, islas; Mozambique, isla; Jamaica, isla; Hispaniola, isla; Trinidad, isla; Tristán de Cunha, isla; islas cubiertas por bosques de ébano; islas cuyos bosques han sido arrasados; islas donde habitan el faetón rojo, el charrán blanco, las garzas, el cuscús, el uombat, el ornitorrinco, las caca-túas crestiamarillas y las cacatúas cresta de fuego, el casuario, el emú de suaves plumas, el podargo de plumas acolchadas, el lagarto de gorguera, la salamanquesa y el diablo espinoso, la rana de la santa cruz, el opossum de la miel, el pico de aguja, las avispas que copulan con orquídeas, el teataro, heredero de los dinosaurios, centenario y dotado de un tercer ojo, los pingüinos crestados, el weka, el kiwi, el solenodon, los loros carnívoros, el martín pescador malaquita, el iiwi, el pinzón, el cormorán, el macaco, los leones y los elefantes marinos, el ualabí, el numbat y el koala; despiadada isla que asesina, cada año, dos millones de canguros; piadosa isla donde el takahē verdiazul se resiste al exterminio; devastadas islas; anónimas islas que jamás han conocido la vida; islas donde lagartos trepadores bajan, cada atardecer, a besar la tierra; islas donde germinan plantas que los continentes desconocen; manglares; islas volcánicas; islas de madréporas: gorgonias, arrecifes y atolones; islas de coral; islas todas, las que

fueron y han desaparecido. Algas coralinas, anémonas, flores, estrellas, juncos acuáticos, pólipos proliferan. Se multiplican los heliotropos arbóreos, los jengibres escarlatas, las malvas amarillas y las mimosas. Nacen, sin cesar, helechos prehistóricos. Sobre los arrecifes se acoplan las iguanas. Sobrevuelan aves del paraíso, ibis escarlata, garzas, papagayos, todís, rabiahorcados. El cisne negro, impar, reina. El alcatraz, monógamo, se hace acompañar por su pareja. Una cría de albatros, solitaria, espera. Los bosques de la isla son azulados. Bienaventuradas islas que los germanos heredaron de los celtas, infatigables navegantes del sueño; afortunadas islas de Yámbulo; hesiódicas islas de los bienaventurados donde gozan, en cuerpo y alma, la suerte inmortal de Aquiles todos los privilegiados a quienes se les ha concedido para siempre la gratificación del deseo, a salvo de las impurezas de los mortales y del capricho de los dioses y de donde han sido desterrados violadores y tiranos: islas bienaventuradas donde los árboles, en el mes de Minos, dan sus frutos dos veces: escenario idílico del encuentro: espacio imaginario de la Edad de Oro y de todas las utopías conciliadas: Cam-

pos Elíseos de Homero situados en los confines de la tierra, en el misterioso, romoto, inexplorado, seductor, inaccesible Océano.

Y, al ser nombradas, las islas fueron. Ya delirante, ebrio del vinillo tinto de la casa pero más, mucho más, de esa brisa estimulante que acaricia las islas por las tardes, esa brisa que imita sin saberlo al céfiro que deleitaba a los bienaventurados; deliciosamente mareado y como si dispusiera de un tiempo sin límite, navegó con la destreza del más avezado buscador de islas en el turbulento vaivén de olas que confundía en el cuaderno la cartografía real y la cartografía imaginaria del *Diario de viaje*. Se sintió agotado, sin aliento, jadeante. Escribió: *Nomina Insularum Inventarium*. Y, haciendo un esfuerzo infinito porque se había quedado vacío y peligrosamente proclive a la melancolía, concluyó: "¡Oh Tierra!" ¡Pequeña isla efímera que podría ser barrida en cualquier momento por una tormenta! ¡Diminuta isla azul perdida en el infinito océano de la Noche! Te reconozco: flotan, sobre tu imagen, unas cuantas nubes inmóviles. Gaviotas, un exceso de ellas, te rodean".

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

Dr. Guillermo Soberón Acevedo
Rector de la UNAM

Dr. Fernando Pérez Correa
Secretario General Académico

Ing. Gerardo Ferrando Bravo
Secretario General Administrativo

Arq. Jorge Fernández Varela
Coordinador de Extensión Universitaria

Lic. Gerardo Estrada Rodríguez
Director General de Difusión Cultural

Marisa Magallón
Departamento de Grabaciones