

Fabulaciones de Carmen Boullosa

Julio Ortega

La escritura de Carmen Boullosa (México, 1954) tiene la nitidez y la ductibilidad de la mejor fábula, aquella que construye un mundo inagotable en el lenguaje. Pero tiene también la destreza y la inteligencia de la forma exploratoria, gracias a lo cual ese mundo es referido en un mapa de su virtualidad. La fábula se desdobra en su misma irradiación: parte del habla empírica de la biografía, del discurso serial de la aventura, pero vuelve sobre sí misma demostrando su capacidad de transformación. Esta forma especulativa adelgaza la representación, que se hace especular, enigmática, alterna. La fábula ya no es sólo el relato de los hechos sino el hecho mismo del relato.

En *Mejor desaparece* (1987), su primer texto narrativo, Carmen Boullosa probó su capacidad para un relato diferido, latente, que es contado, o dejado de contar, con un coloquio fresco y sensible. Ambas instancias (ambigüedad de los hechos, habla verídica) crean una de las tensiones del texto. Esa inmediatez coloquial no imita, sin embargo, el habla dialectal y, por el contrario, elude toda indistinción. Gracias a su trabajo poético y teatral, hecho sobre el coloquio expansivo y el soliloquio inquisitivo, desde hablantes gestados por su propio discurso, Boullosa llevó al relato una notable flexibilidad discursiva. Su coloquio, en efecto, posee la vivacidad y la precisión de un decir a la vez inmediato y formal; comunica intimidad, pero también ironía; no busca la mera complacencia sino el acuerdo lúcido, la atención sensible.

Ya en este relato fragmentario, Boullosa debía buscar una trama para los tres registros de su escritura: el coloquio era sólo una primera instancia; en segundo lugar, la notación diferida suponía la elisión de la historia; y, en tercer lugar, la analogía de drama e ironía sugerían una indagación analítica. Esa trama era, naturalmente, el acto mismo de escribir: el placer y la agonía de una escritura de la contra-dicción, que se cerraba sobre sí misma para no abrirse sobre las soluciones disponibles por la literatura. En ese riesgo, en esa exploración de un espacio poético de fabulación alterna, Boullosa optó por lo menos fácil: por el rigor de su propia identidad creativa.

Antes (1989) desarrolla ese riesgo analíticamente. Texto inquietante, tiene un carácter documental de lo que se podría llamar el nacimiento del sujeto femenino, sólo que ello ocurre en la escena paradójica de la muerte. Esta elisión mayor de la historia, le da la vuelta a la fábula para vaciarla de mimesis y situarla como pura trama simbólica. La muerte de la niña es un vacío en la novela, pero es una gestación en la adquisición simbólica de la palabra. Drama de nombrar, de la diferencia genérica, de la identidad conflictiva, en esta novela el lenguaje recomienza y acaba: la niña hace hablar al silencio, le da un código, y al final hace hablar a la muerte. Cumple la paradoja extrema señalada por Barthes: el habla imposible, la del muerto que se enuncia. Sólo que esta muerte es otra palabra articulada por el sujeto que se imagina para darse nacimiento.

Sobre la dificultad de manejar temas «sobrenaturales» dice la autora en una entrevista: «La solución está en el personaje que ni está vivo ni aún salta al mundo de los muertos... Su posibilidad de hablar fue el gozne perfecto para que las aventuras que cuenta ocurrieran, para justificar lo sobrenatural... quise hacer una especie de novela tipo gótico inglés, pero de fantasmas en la ciudad de México... Sin embargo, me gustaría aclarar que no traté sólo de contar anécdotas de fantasmas sino plantear ante todo un estado de

zozobra, de dolor de una conciencia que no alcanza a una realidad que pueda compartir con los demás, pero que está absolutamente despierta al grado que pasa por real». («La Jornada», México, 24-12-1989, págs. 19 y 26).

Precisamente, la novela pone en crisis la representación natural desde el acto de la enunciación del yo, gesto biográfico recontado desde el final con la letra inquieta de las preguntas sin respuesta. Todo, así, se sostiene en una escritura de dobles fondos, y no hay otra realidad que aquella proveída por el nombre (desnominado) y el habla (desdicha). Por lo mismo; representar y desrepresentar son un doble fondo del relato, de su enigma, y comunican muy bien la angustia de una niña que asume el miedo como la materia con la cual debe rehacer la designación. «El léxico sonoro era sólo una pequeña parte del mundo desverbal que inventé o habité de niña», leemos, y, en efecto, la novela es también un asedio comunicativo, tanto verbal como sensorial, para restaurar el habla perdida. Si en la primera novela se trataba de la mentira como un acto de contradicción irónico, aquí se trata de ganarle la palabra al «miedo» para poder decir la verdad. «No mentí... no he inventado una sola palabra,» dice la niña, porque el lenguaje es toda la vida que le queda. Frente al lenguaje que organiza autoritariamente la realidad, el balbuceo interrogativo de esta niña acontece como una literal devolución de la palabra. Aunque el relato trabaja en la dimensión imaginaria, lo hace desde este pre-lenguaje gestándose desde el inconsciente pre-nominal. Quizá el «miedo» (la puesta en crisis de la cosa frente al nombre) ocurre por el desplazamiento de la madre, que abre un vacío, un silencio, que mutila el habla de la niña. Esta ausencia o ajenidad enigmática de la madre tiene la forma de un hueco donde nace («muere») el yo. Hélène Cixous cree que se empieza a querer escribir en la presencia del padre, real o imaginario, vivo o muerto, figura simbólica. Pero en *Antes* la escritura se remonta a otro origen, a la escena del parto materno, marcada por el miedo, y a la distancia del padre; el desconocimiento

de la madre opera como un espejo revertido: es un vacío que no devuelve la autoimagen. El mundo se le torna enemigo, y debe inventarse un lenguaje para protegerse en esa extrañeza. Por eso, la foto de las cataratas que la niña visita en el Canadá (foto que se reproduce en la pág. 88) alegoriza el agua original («un chorro de agua en la oscuridad que a fuerza de tanto recordar he borrado por completo. No sé de qué colores era, es blanco y negro, como la fotografía que ven.»). Agua que borra y tinta que reescribe, el origen es remoto y habla otra lengua. Antes probó, con su calidad poco común, la capacidad de Carmen Boullosa para una narrativa distinta y riesgosa; inconforme con sus propias soluciones, y con la misma noción de «novela» y «literatura», que pone en cuestión desde la necesidad de una certidumbre artística que resiste el trámite literario y el protocolo genérico. Dos grandes escritoras nuestras, Silvina Ocampo y Elena Garro, parecen gravitar desde sus distintas modulaciones sobre la indagación por la palabra de lo femenino que hace *Antes*. Bajo esa doble lección, Boullosa debe haber reconocido la necesidad de articular la continuidad imaginaria del sujeto y su discontinuidad biográfica, esa encrucijada donde lo femenino trama su relato ya no sólo ante el padre o la madre sino ante su palabra propia.

Papeles irresponsables (1989), en cambio, es una celebración del juego literario imaginativo. Se trata de un apasionado divertimento que noveliza la actividad de escribir como empresa colectiva y amistosa. Consigna relatos y notas de varios escritores, en un juego de autoría diferida, inclusiva, como si la ficción estuviese hecha de otra trama, la de su actualidad en la comunidad de lo escrito. Este lado lúdico de Boullosa ha estado siempre en su escritura al modo de un glosar irónico, reactivo, que son fases del espectáculo mismo del arte de la ficción, y de sus agentes y cómplices, comediantes de la letra. En este registro, la celebración de la fábula se cumple como la reafirmación de un oficio gratuito pero pasional.

Cada uno de estos libros parece relevar un registro distinto, pero la gestación común remite a otra parte: al proceso de la obra, a su taller, allí donde la «obra en marcha» («mar de papel», dice la autora) es una notación, una aventura, una manera de vivir en la escritura. En uno y otro texto, ese proceso escritural se manifiesta y a la vez se omite; como una elisión, el «taller» está al fondo, pero no requiere evidenciarse. Carmen Boullosa no sólo es una escritora fecunda, sino que su escritura visible es sólo la parte formal de su escritura en marcha. No escribe, por eso, «novelas»; publica unos textos sacados del trasfondo de su «obra haciéndose». De allí que los «papeles irresponsables» sean textos reapropiados: un espejismo del «taller», de su arte de combinación elocuente. Lo que va de la poesía, al teatro, al relato, es una notación intragenérica, un «desborde» de los límites artificiales de cada género, contaminado por su vecindad con el otro. Estos ecos interiores revelan, quizá, el proceso del juego literario como la forma de una obsesiva puesta a prueba de la palabra que re-vela, que des-dice, que diseña, con su precisión intensa y su fácil habla, la hechura imaginaria del Sujeto.

En **Son vacas, somos puercos** (Era, 1991), el cuento es de corsarios en el Mar Caribe, un tema histórico y a la vez fabuloso. La forma es un elegante artificio documental: la crónica imaginativa de una vida hecha en la aventura americana. El tema es así liberado de su tipología tradicional, y reconvertido en espectáculo, en escenario proteico de la fabulación. Pronto, entenderemos que Carmen Boullosa ha ido al origen mismo del cuento, a la primera fuente histórica de la empresa europea corsaria en América, el libro *Americaensene Zee-Rovers* publicado en holandés en 1678 por Alexander Oliver Oexmelin, seudónimo del médico-barbero Hendrik Barentzoon Smeeks, del pueblo de Zwolle. El libro fue pronto traducido al español (1681), y convertido en una prueba de la piratería inglesa en el Caribe, para lo cual el traductor cargó las tintas y glosó a su gusto. Los ingleses, en-

seguida, lo tradujeron como *The Buccaneers of America* (1684-85), y anglicizaron al autor como John Alexander Esquemeling. (La distinción entre «bucanero» y «pirata» es de por sí importante, aunque Smeeks emplea ambas). Ya esta autoría enmascarada sugiere a la narradora mexicana un sujeto que aunque escribe su vida lo hace como si la viviera por primera vez, como el aprendizaje de su propio relato. Esto es, el narrador biográfico, histórico, se convierte en una voz, en palabra textual, que asume una y otra persona como si dialogara consigo mismo dentro del narrador colectivo, el nosotros de la aventura. Es, en ese nosotros, enunciado en el escenario de la fábula corsaria, donde la aventura adquiere forma, memoria y sentido. Con este operativo novelesco, la autora abre en el yo del personaje el camino de la escritura como si fuese la reescritura de su porvenir.

Su narrador, por lo mismo, es ya un personaje de ficción. No porque la autora le haya inventado otra vida (en verdad, sigue de cerca el proceso autobiográfico), sino porque ha hecho fábula su misma autonominación. Decir yo, para el razonable médico Smeeks, es recomenzar en el instante de nuestra lengua. En este sentido, Boullosa ha ido más allá de Reinaldo Arenas en la relectura que de las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier hizo en su espléndida novela *El mundo alucinante*; y esto porque la autora mexicana ha diversificado el testimonio del narrador. Primero, al devolverle todos sus nombres y seudónimos, con lo cual una máscara habla a la otra, o de la otra, y el relato gana una textura menos lineal, más resonante. Segundo, al hacerle contar no sólo su aventura sino el sentido de la misma como la preservación de la memoria. Esa memoria es un saber (médico, tradicional, cultural) que le transmite Negro Miel, el oficiante mediador de las culturas en diálogo y fusión. «Yo era el libro escrito de Negro Miel», dice el narrador, y su memoria es la lectura que hacemos de la utopía bucanera: la isla paradisíaca, donde la naturaleza epifánica es un espejo de la armonía superior del mundo.

Si la aventura está hecha de violencia, crueldad, rapiña y es un capítulo perturbadoramente actual de la historia americana, de sus desencuentros con la modernidad expresada en la piratería de todo orden; la utopía, en cambio, es una economía contraria: demanda en lugar de la destrucción, la preservación del espacio, el diálogo y el saber étnico tradicional. No sin ironía, pero con fino entramado antitético, Boullosa sitúa en su Caribe textual dos grandes versiones de la formación latinoamericana: la noción de la historia como menoscabo y destrucción (que está en Gabriel García Márquez) y de la utopía como una historicidad de signo contrario (que está en Carlos Fuentes). En **Son vacas, somos puercos**, la historia ya no es traumática pero tampoco es sólo festiva: es el horizonte re-conocido de la modernidad definida por su avanzada colonial, versión característicamente postmoderna. Y, por lo mismo, su contradiscurso utópico es un proyecto residual; no un sueño de la razón, sino el espacio reconstruido de la subjetividad.

Y, sin embargo, todo es histórico en esta novela. Desde el personaje hasta el prototipo que reescribe para devolverlo a la fábula. La escritura de la historia se hace fabulosa. Como si un cuento sobre el origen tuviese la función ucrónica de imaginar el futuro en tanto forma tolerable del pasado. Y es en la forma de la novela donde la historia deja de ser documental (cierta) para hacerse fabularia (saber, certidumbre). Porque esta novela no sólo convierte a la enumeración de la crónica en una cambiante perspectiva sobre la multiplicidad, sino que resitúa los hechos en la leyenda oral, en la memoria tribal, en el substrato cultural. Esta cultura africana, mestiza, caribeña aparece aquí como un entrecruzamiento feliz de la farmacopea rural y la escritura postmoderna. Esto es, una versión latinoamericana actual del control posible del caos distrófico histórico desde aquello que Alejandro Rossi ha llamado con precisión «la fábula de las regiones» (la belleza de una interpretación libre y gra-

tuita). También Alvaro Mutis ha prolongado, en sus novelas, esa ruta de navegación fabularia que remonta la corriente.

Por una parte, esta es una novela de aventuras literal, y puede ser leída con placer como tal. Por otra, todo lo que nombra está inquietado por una disputa sobre el carácter de los nombres mismos: por el papel de los sujetos (piratas, bucaneros, corsarios, filibusteros); por la historia reinterpretada (la utopía del filósofo autodidacta); por la multiplicidad del narrador (el médico holandés que escribe desde hoy, habiendo leído las varias disputas de su texto); y por la cultura dialógica, donde el lenguaje es parte de una formación mayor. Se trata, por lo mismo, de una novela de resonancia compleja; pero sus claves están allí, y como dependen del todo de la lectura, contienen su propia relatividad.

Cada lectura levanta el escenario de una nueva novela. Esta es una novela sobre la fabulación de leer la historia como novela. Por ello, su delgada escritura se expande tramando referencias y alusiones por inducción irónica. Se la puede leer también como un emblema de la política colonial europea, ese recomienzo de la violencia de la modernidad, una y otra vez ensayada como razón y mercado universales. Pero también, desde este flanco americano, como un tropo de la mezcla, barroca y alegorizante, que según Lezama Lima define la era imaginaria de nuestra mejor expresión. Y quizá, así mismo, como un documento de la imaginación de este fin de siglo, que demuestra en la piratería la metáfora de nuestra historia.

Pero, ciertamente, las virtudes de esta novela están, antes que en otra cosa, en el placer del recuento actualizado por una voz que nos habla directamente como si fuésemos parte de la verdad del relato. Esa voz es la conciencia misma de la fábula, y convierte a la lectura en una actividad de testimonio. La novela nos asigna la parte del testigo, para hacerla nuestra, para darnos un lugar en la memoria del origen histórico. Allí la violencia nos niega mutuamente pero la

palabra que cura (el saber médico tradicional es la metáfora del saber del relato) es una voz popular citada, autorizada por la memoria comunitaria. La fábula, a diferencia de la historia, no es de nadie; y su actualidad nos recupera. Al final, la variante que Carmen Boullosa introduce en la autobiografía de Smeeks es definitoria: el Sujeto no cuenta su vida sino que reconstruye su memoria, que el libro encarna y el lector actúa. Esa memoria incluye a Negro Miel y su cultura arcaica, a los hombres libres y su tierra utópica, pero también a los saqueadores y a los explotadores y el espejo roto de su violencia. Pero equivale también a la novela misma, que se abre a su vez en la lectura, donde juega a suscitar una memoria colectiva en la fábula de los orígenes. En esa memoria sucesiva, nos cede la palabra.

Ya Alejo Carpentier había demostrado que casi todo comenzó en el Caribe. Desde el descubrimiento hasta la revolución, desde la esclavitud hasta la industrialización, desde el genocidio hasta la nueva cultura. Y en *El siglo de las luces* confrontó la destrucción que acarrea la historia con la permanencia que sueñan forjar el arte y la cultura. La historia es lección de paradoja: contrasentido, espectáculo de autonegación y deshumanidad. Esta lección es modernista: supone la unidad del sujeto, la disparidad del discurso y la ambigüedad de los fines mediatizados. En la novela de Boullosa, en cambio, el horror no es consecuencia sino la práctica misma de la irracionalidad. La historia se expresa como disrupción, como licencia (crueldad, robo, astucia) en la expansión colonial. La fábula busca asumir la violencia en su recuento: no para denunciarla solamente (es de por sí aberrante) sino para suturarla (es un origen reescrito). En ello Carmen Boullosa está más cerca de Carlos Fuentes: la verdad de los hechos es el comienzo de lo fabuloso, que reordena esos hechos desde nuestra relectura, la cual está constituida a su vez como una suma, como un exceso, se diría, del origen. Hasta la violencia, como postuló Walter Benjamin, se puede trocar en fuerza creativa.

Ya los nombres claves «bucanero», «huracán», «canibal», provienen de la lengua nativa, y reescriben la historia europea como si fuese un accidente más de la naturaleza cambiante. «Bucán» designaba la suerte de parrilla para preparar la carne en la barbacoa (otra palabra nativa); «bucanero» supuso alguien que trataba la carne al modo indígena. El huracán que devora a la flota bucanera y los caníbales que devoran al jefe francés de los filibusteros, entre tantos devoramientos mutuos (y cómicos, como el temor pirata a los caimanes, que alude al pobre Hook de «Peter Pan»), señalan la tipología del locus caribeño en el lenguaje de la fábula, en las sumas del cuento restado de la historia. Esa primera palabra nativa, universalizada por la historia, subraya la escena original de la nueva cultura.

J. Smeeks escribió sus memorias de bucanero entre los filibusteros franceses de la isla Tortuga, frente a Santo Domingo. Contó con precisión, y como testigo de vista, las incursiones del feroz Francois L'Olonnais, así como las expediciones del inglés Henry Morgan. Los corsarios asumían el principio de que al oeste de la línea establecida por el Tratado de Tordecillas (una frontera de 370 leguas al oeste de las Azores y Cabo Verde) cesaban los acuerdos europeos y se abría un territorio sin leyes. Aun cuando se firmó la paz entre España y Francia en 1559, los piratas no reconocieron la paz «más allá de la Línea». Los bucaneros fundaron en Tortuga «La Hermandad de la Costa», unidos por su odio contra España, y probaron tener lo que alguien llama «disciplina democrática». Desde 1520 estuvieron dedicados al contrabando y la piratería, y uno de sus primeros negocios fueron los esclavos negros. En *Son vacas, somos puercos* (términos antagónicos que aluden a quienes viven en sociedad y a los bucaneros), la autora conoce bien esta historia, y la usa libremente; glosa hechos y noticias del libro de Smeeks, pero también incluye versiones modernas, y reescribe e interpreta imaginativamente, con empatía persuasiva y con íntima convicción.

Henry Morgan enjuició por difamación a los impresores de la traducción inglesa; y logró recompensa e impuso una revisión del texto. Boullosa le concede a Smeeks la última palabra, como a un Quijote que hubiese leído su historia puesta en duda y protestase su verdad. A veces, la transcripción es literal, como cuando enumera el contrato bucanero, similar a los seguros modernos: «Por la pérdida del brazo derecho 600 piezas de ocho (20 chelines de la época), o seis esclavos; por la pérdida del brazo izquierdo 500 piezas de ocho, o cinco esclavos; por la pierna derecha 500 piezas de ocho o cinco esclavos; por la pierna izquierda 400 piezas de ocho, o cuatro esclavos; por un ojo cien piezas de ocho o un esclavo; por un dedo de la mano la misma recompensa que por un ojo.» La autora consigna aquí pesos. En lo que respecta a las traducciones al español, aparte de la primera tergiversada, hay otra, más accesible, traducida por Juan Tomás Tavares directamente del holandés como *Piratas de América* y publicada por la Sociedad Dominicana de Bibliófilos (República Dominicana, 1979). Sin embargo, al compararla con una traducción al inglés sorprende el carácter más sumario de la versión de Tavares, para no mencionar la ausencia del último capítulo. En la Biblioteca Carter Brown Library (Brown University) se puede comprobar que las primeras ediciones ilustran, precisamente, una reescritura del libro a nombre de la traducción. Carmen Boullosa ha prolongado, con extraordinaria elocuencia y vivacidad, la fábula de esa sobrelectura. Un historiador habla del «*unsuspected talent for understatement*» de Exquemelin; otro, lo concibe como «*a refined character*». En todos los casos, es un personaje que reclamaba la palabra de la fábula.

En la isla de la Tortuga, nos dice la novela, la Hermandad de la Costa tiene prohibido el trato con mujeres. La mujer está excluida de la vida bucanera, y Exquemelin elabora en la novela (no en la autobiografía) ese rechazo como una definición de la libertad ideal, austera y masculina, de la ventura radicalmente desocializada. La mujer aparece, claro,

como víctima y como prostituta; pero hasta la posible heroína tópica del comienzo va disfrazada de hombre. Ironía mayor de una novela de piratas escrita por una mujer. Verdadero acto de exclusión en el mundo paradójico representado, y literal reapropiación del género masculino por excelencia. A este nivel, la autora no deja de explorar el margen de la sexualidad ambigua, el lugar de lo femenino en ese espacio de la violencia; y esa pulsión íntima de la presencia/ausencia femenina suscita un último devoramiento en la fábula: cuando el Olons es capturado por la tribu canfbal, es obligado a gritar, en la lengua aborigen, «Yo, vuesta comida, ya llegué», pero no ante sus captores sino ante las mujeres de la tribu; en consecuencia, el pirata concluye, antes de ser comido, que las mujeres son las culpables de su suerte. Devoramiento final, que es narrado por la propia víctima, cuyo discurso aparece citado en la novela. Así, está inscrito en la memoria del Narrador y en la transgresión de la Narradora: en la palabra enunciada en la muerte y recobrada por la fábula.

Notable novela, en efecto, que confirma el fervor creativo de Carmen Boulosa.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

Carmen Boulosa ha publicado las colecciones de poesía *La memoria vacía* (1978), *El hilo olvida* (1978), *Ingobernable* (1979), reunidas en el tomo *La salvaja* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989). Este libro incluye el poema «La Corsaria», figura de reafirmaciones que representa al artista mismo. Es autora de varias piezas de teatro, entre ellas *Cocinar hombres*, *Los totoles*, *Aura* y *las once mil vírgenes* y *Mi visión de los hechos*. Así mismo, de cuentos para niños. Sus libros de relato son *Mejor desaparece* (México, Océano, 1987), *Antes* (México, Vuelta, 1989), *Papeles irresponsables* (México, Juan Pablo Editor y Universidad Autónoma Metropolitana, 1989) y *Son vacas, somos puercos* (México, Era, 1991). Declaraciones suyas vienen en la entrevista de Gerardo Ochoa Sandy, «C. R. o como perderle el miedo a la retórica» (México, «Unomásuno», 15-11-1986: 6). Entre las reseñas de sus libros, destacan especialmente las de José María Espinasa a *Mejor desaparece* (Estudios, ITAM, México, otoño, 1987) y a *Antes* (Siempre, México, agosto, 1989);

y la de Fernando García Ramírez, «Carmen Boullosa: Memoria que inventa una infancia», sobre *Antes* («El Semanario» de «Novedades», México, 15-10-1989: 4).