

REPRESENTACIONES DEL OTRO: LLANTO (HISTORIAS IMPOSIBLES), DE CARMEN BOULLOSA

SONIA MATTALIA¹

1

En primer lugar quiero destacar la heterogeneidad de la producción de Boullosa, que abarca la poesía, el teatro, el ensayo y la novela; por otra parte, de las tres líneas que atraviesan la obra de Boullosa –el género, la memoria y la historia– acentúo la preeminencia de la novela histórica, que Boullosa manipula retorciéndola².

Comentando la específica posición enunciativa que adopta Carmen Boullosa, señala Cróquer que es «la imagen-posición de la ‘salvaja’ la que puede permitirnos atravesar su delirante escritura». Apunta: «Este neologismo no sólo sitúa a las voces líricas del poemario *La salvaja* (1989) –les otorga un lugar frente a la cultura y a la palabra–, sino que aparece en alguna entrevista como propósito enunciativo y marca de la identidad de la propia autora» y cita fragmentos de una entrevista de la autora en la que afirma: «Soy mujer, escribo desde mi cuerpo y desde mi memoria. Pero procuro pulir mi ‘feminidad’ asalvajándola».

Cróquer propone sobre este posicionamiento que

la ‘salvaja’ parece más una posición que un personaje, un espacio en el cual se reúnen tanto las voces imaginadas en la escritura como esa otra voz que, en cuanto voluntad enunciativa última, las imagina (...). Esa posición es básicamente relacional. Es decir, en vez de definirse a través de sus filiaciones o de sus especificidades, lo hace a contrapelo de una noción de feminidad (ésta que circunscribe a la mujer en el orden de lo doméstico y lo institucional), de un canon lite-

rario (basado tanto en los requerimientos formales y estilísticos que regulan una ‘normativizada’ producción escritural que impone la tradición cultural latinoamericana y mexicana), de unos requerimientos de mercado (que promociona novela cuya venta está garantizada –en la línea de best-sellers *Como agua para chocolate*) y de una subjetividad homogénea (étnica, social o de género). Se trata de una ‘feminidad-palabra asalvajada’, desposeída y rebelde cuya mirada fractura el mundo domesticado por la razón con la voracidad de una pulsión por y para siempre insatisfecha, por y para siempre inapresable³.

Mi lectura, más que a esa posición asalvajada reivindicada por Boullosa, estará atenta a lo que podemos pensar como «el retorno del salvaje» a fines del siglo XX, e interrogarlo para explicarnos la peculiar poética de la que se apropia la asalvajada prosa de Boullosa. Tomaré como centro de mi lectura *Llanto. Novelas imposibles* (1992).

1 Esta conferencia se sustancia en Sonia Mattalia, «Un invisible collage: vitalidad de la narrativa de mujeres en América Latina», en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, en prensa.

2 En el trayecto narrativo de Boullosa podemos destacar las novelas *Son vacas, somos puercos* (1991), historia de piratas en el Caribe del siglo XVII, narrada por uno de ellos, Smeeks, quien cuenta su vida de esclavo, cirujano, curandero y filibustero, mostrando la vida

y la moral generosa y valiente. La obra implicó una exhaustiva preparación documental por parte de la autora, que fue enriquecida y filtrada por su fantasía. *El médico de los piratas* (1992), tiene la misma anécdota de *Son vacas, somos puercos*, contada de forma distinta. Para la autora, esas dos obras, junto con *Isabel*, «roja noveleta rosa de vampiros», formarían una trilogía que podría llamarse, según la autora: «Soy el esclavo que perdió su cuerpo». *La milagrosa* (1993) es una novela cercana al relato policial, en la cual Boullosa hace un homenaje a Ciudad

Sonia Mattalia

Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Valencia. Su interés central abarca la literatura y la cultura de vanguardias en Latinoamérica, dentro de la cual se dedica actualmente al estudio de la década de los veinte en la narrativa hispanoamericana. Autora, entre otros, de *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa* en Juan Carlos Onetti (editora, 1990). *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas* (1997) y *Máscaras suele vestir* (2003). Ha escrito artículos y dado conferencias sobre literatura de mujeres latinoamericanas, Mario Benedetti, César Vallejo, Jorge Luis Borges y Daniel Moyano.

de México en la década de los noventa. Por su parte, *Duerme* (1994), protagonizada por Claire, una francesa aventurera con ropas de varón que siempre está en el límite entre el mundo español y el indígena, entre el mundo masculino y el femenino.

Cielos de la tierra (1997) es una novela histórica y utópica a la vez, que conjuga en sus páginas tres épocas distintas: el pasado, representado por el indio Hernando de Rivas; el presente, que encarna en la traductora Estela Díaz; y el futuro, simbolizado por Lear, antropóloga que habita en una comunidad ideal.

En 1999 publica *Treinta años*, novela erótica, de mujeres que viven en un Tabasco imaginario, en el que se contraponen la voz de la protagonista una joven que rescata su vida en la casa natal y la voz de la abuela, una especie de Scharasad que cuenta, todas las noches, la red donde vive la protagonista. *De un salto descabalga la reina* (2002) es la versión de la autora sobre la historia amorosa de Cleopatra y Marco Antonio.

Su novela más reciente, *La otra mano de Lepanto* (2005), es una reformulación de la Gitanilla de Cervantes. En ella, el lector recorre con María la bailaora la Granada cristiana y morisca.

3

Eleonora Cróquer, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*. (Clarice Lispector, Daniela Eltit y Carmen Boullosa), Chile, ed. Cuarto ProPIO, 2000.

Representaciones del otro:
Llanto (historias imposibles) de
Carmen Boullosa

SONIA MATTALIA



Carmen Boullosa.

4
En Michel De Certeau, «Figuras del salvaje», *La fábula mística. Siglos XVI y XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 239.

5
Roger Bartra, *El salvaje artificial*, Barcelona, Destino, 1999, pp. 53 y ss.

En su monumental ensayo sobre la fábula mística y con la finura que lo caracteriza, De Certeau detectó las tendencias que, en el pensamiento cristiano, auspiciaron una apreciación positiva del hombre salvaje, en el momento de configuración del pensamiento renacentista y moderno. Señala que, en la historia que va del sujeto místico del XVI al sujeto económico moderno, el salvaje sería un punto intermedio:

Como figura cultural (más aún epistemológica) el salvaje prepara al segundo sujeto invirtiendo al primero, y al fin del siglo XVIII se eclipsa, reemplazado por el primitivo, el colonizado o por el deficiente mental. En el XVII, se opone a los valores del trabajo, de la economía en la escritura y de clasificación territorial y social que se instalan excluyendo a sus contrarios: el salvaje no tiene productividad, ni letras, ni 'estado' civil. A este personaje, los místicos lo revisten –como un traje de payaso– a fin de encontrar una salida a la sociedad que lo ha creado. Actor ambiguo, es una figura transitoria. Seduce (desvía) pero ya a título de una nostalgia. Atraviesa pero ya no amenaza el orden (...) Da testimonio de otro 'mundo', pero si lo arrestan es por delitos cometidos en éste.

Las formas del salvaje se multiplican en ese trayecto: una sabiduría popular que se opone a la normativización de la urbanidad, la no especialización frente a la profesionalización del saber, el caso raro frente a las conductas normales; el vagabundeo frente a la estabilización en el campo o la ciudad. Formas que De Certeau identifica con el iletrado ilustrado, el profeta vagabundo, los «pequeños héroes» de la reforma interior jesuítica y que configuran un tipo de místico menor con historias modestas, guardadas en los archivos secretos de la transgresión y que ha abandonado la gran literatura.⁴

Señala De Certeau que, en el tránsito hacia la modernidad,

El hombre o la mujer salvaje introduce en lo simbólico lo que la ciudad exorciza, en el momento en que los carnavales excluidos de las ciudades por ser muy costosos se convierten en aquelarres nocturnos de brujos y brujas. No es de extrañar que los discursos místicos de deseos insensatos, rechazados por la razón de Estado que sirve de modelo a tantas instituciones, regresen igualmente bajo la figura del salvaje. Bajo esta forma aparece –tal es su sola posibilidad– como vencido. Pero este vencido habla de lo que no se puede olvidar.

En esta línea, apunta Bartra:

De Certeau comprendió que la figura del salvaje emana naturalmente del misticismo y prepara el camino para la definición –por contraste– del 'homo economicus', en la medida en que este último se presenta como el reverso del místico. Al igual que el salvaje, el místico se opone tanto a los valores del trabajo, como al orden económico y político que se consagra en el siglo XVII: iluminado iletrado, monje inflamado o profeta vagabundo, el místico de los siglos XVI y XVII será vencido, pero su silueta aplastada contribuirá a perfilar el hombre nuevo de la Modernidad⁵.

2

Llanto: Margarita, Luisa, Laura, tres amigas que vienen de una noche de juerga tan movida como decepcionante. Lugar: el Parque Hundido de Ciudad México. Evento: La aparición. Desde dentro de la tierra, de un hormiguero recién fumigado, emerge el mismo Motecuhzoma Xocoyotzin, Motecotesuma, Moctezuma o sea el Tlatoani o sea el último Emperador azteca. En persona y redivivo. Las mujeres –dos de ellas marcadas por profesiones que están en los dos extremos del juego de verdades humanístico: la escritora (Laura) que intenta escribir una novela sobre Moctezuma, y Luisa, antropóloga, que busca a un equipo de investigación para que le revele con el carbono 14 si esta reliquia viva del pasado es auténtica– lo reconocen y deciden llevárselo a casa. Pero deciden primero «darle una vueltecita por el centro», entre otras cosas para mostrarle cómo ha cambiado México.

¿Qué imágenes construyen estas mujeres de ese otro desaparecido y reaparecido no como fantasma del pasado, sino en cuerpo y alma?: No demasiado diversas de las construcciones legadas por la tradición eurocentrista: el rey lloroso, deprimido, angustiado por sus supersticiones y por signos que no reconoce; el rey que las crónicas y los cronistas construyeron y describieron como ingenuo y anonadado por lo inexplicable de que los conquistadores no fueran los representantes de Quetzalcoatl. El que exclamó abatido ante la pérdida de Tenochtitlan: «Los dioses están muertos. Somos unos nada, unos nadita» como consta en los testimonios de los informantes de Sahagún.

Es un salvaje y, además, un bárbaro: Farfulla el castilla –algo ha aprendido de su contacto con los invasores–; se sorprende y se asusta ante la novedad y, cuando en la vueltecita, le muestran los monumentos erigidos en su nombre o en el de sus coetáneos –como Guati-

mozín o sea Cuauhtemoc— no los reconoce. La que fue la capital de su imperio es una ciudad desconocida y parpadeante, y más que los monumentos de la Historia, le sorprenden las luces, los nuevos edificios, el zum zum de los coches. Pregunta por qué los carros no tienen caballos. En fin, como dice la escritora en su primera impresión: «Un señor. Pero muy raro— agregué después de un momento de silencio. El hombre era, no sé si en ese momento lo supe, hermoso. Vestía (¿cómo lo explico, para que ustedes me entiendan?).»⁶ La descripción que sigue de los atuendos de Moctezuma no se separa ni un ápice de la iconografía del archivo histórico. Pero esta construcción es reversible ya que este otro, dotado de subjetividad a la manera roussoniana, funciona como espejo y a su vez se pregunta: «¿qué son? Cerró los ojos: no encontró con qué compararlas. Y sí, al cerrar los ojos piensa que las tres vienen vestidas iguales».

En relación a esta dualidad, cabe notar una diferencia: mientras las voces de estas mujeres van encabezadas en la entradilla de cada intervención por su nombre y se colocan en la escritura como actos de relato oral («Habla Laura», «Habla Luisa», «Habla Margarita») proferidos en primera persona; las sensaciones y reflexiones de extrañeza de Moctezuma son relatadas y comentadas por un narrador anónimo, pero calificado para dar indicaciones de lectura:

Es fácil imaginarlo: despertar después de muerto, despertar en otro sitio, en otro tiempo, entre tres rostros extraños, extranjeros del todo, y encima de lo ya dicho un barniz de violencia, dolor del cuerpo, dolor de parto en un cuerpo adulto (...) Miedo, angustia, congoja, es fácil imaginar...

Dos estrategias entonces: se cuenta desde el presente trabajando la ficción testimonial —las voces juegan el papel del testigo—, mientras que el pasado sólo se puede escribir desde una tercera persona que instaura la distancia temporal y pronominal de la ficción novelesca —la narratividad topificada del discurso de la Historia—.

Además, las otras voces que configuran este *Llanto*: la reproducción de fragmentos de los Códices sahuaguntinos que reconstruyen la historia de Moctezuma, las voces emitidas por quienes compartieron su tiempo, recortadas y reproducidas como documentos se imbrican con los ocho «fragmentos de novela», en los cuales se mechan las reflexiones de una novela sobre Moctezuma que no avanza.

Fragmentos que muestran el embrague de su arranque para terminar con una reflexión, no ya sobre la imposible apropiación de la historia verdadera de Moctezuma, sino del discurso literario mismo para producir una ficción histórica congruente y terminar confinando la labor del escritor en una única mirada posible: la visión miope que Boullosa describe así:

Esta otra visión del miope es a la que debe confinarse un escritor, aunque con ella no sea posible ni conducir un automóvil ni asistir al cinematógrafo y con gran dificultad usar el transporte público (...). Esta manera absurda de comportarse es la que debe imitar el escritor: es visto antes de ver, para que cuando el otro se le aproxime (...) el miope vea en él la cara que él sabe que le será vista, que el otro quiere que le sea vista (...). Una visión exagerada de todo, subrayada, en la que la imaginación del miope deambula hasta encontrarle explicaciones y matices, o si no estirar la liga hasta la exageración y la caricatura (...). Si he decidido escribir una novela sobre él es por miopía. Los restos que restan son como objetos maquillados para semejar haber sido pasados por el cernidor de una mirada miope.

Este seguimiento escorado de las líneas narrativas que hilan este *Llanto* intenta resaltar su aparente heterogeneidad textual: la apropiación de voces ‘otras’ —ficcional y documentales— que, tras las sucesivas deconstrucciones, tras el salvajismo textual al que aspira este texto, deviene en un ‘salvajismo artificial’, que lo convierte en heredero de las ficciones modernas del otro. La conciencia y denuncia del límite no lo exime de su voluntad sublimatoria:

la cancha para el escritor está libre, no hay más regla del juego que la fantasía, no hay márgenes. Se puede decir que Moctezuma es lo que a uno le dé la gana: de todos modos no será como sería de ser cierto, de no estar condenado, por la demolición de su ciudad, a ser visto como por miopes, amén. Consolación! página escrita para mi consolación: escribir una novela en la que el personaje principal sea Moctezuma es imposible, de todo punto, imposible.

«Novelas imposibles»: ¿Por qué ‘imposibles’? Porque esta novela cifra su condición de posibilidad en la delimitación fetichista de los juegos de verdad del discurso histórico: desea saber la verdadera historia pero sólo sabe que puede elegir un fragmento extraído y desplazado del archivo histórico. Denuncia los juegos de verdad del relato de la Historia



Portada de *Llanto*.

6
Carmen Boullosa, *Llanto. Novelas imposibles*. México, Era, 1992, p. 48.

Representaciones del otro:
Llanto (historias imposibles) de
Carmen Boullosa

SONIA MATTALIA



Moctezuma. Ilustración de Felipe Dávalos.

7
Jacques Derrida, «Tesis», en *Mal de archivo*, Valencia, Pretextos, 1997, p. 98.

exhibiendo el duelo infinito por esa conciencia desgraciada adquirida. Frente a la roca de la castración: nostalgia, duelo, planto irremisible por la pérdida de los metarrelatos.

En esta novela, el llanto ocupa el lugar del agujero del discurso –histórico y literario–. En este llanto la cuestión del Otro permanece irreducible: No puedo, no supe, no pude escribir una novela sobre el otro (que no es ya Moctezuma o la cultura indígena sino la Historia del Otro –o sea México, o sea el duelo propio por la historia del que enuncia–).

Por ello, la aspirante a novelista, Laura, termina desvaneciéndose en un polvito leve, semejante al que anuncia la aparición del otro, Moctezuma,

después de una cópula épica que une en un trascendente abrazo erótico a la ‘escritora’ con su ‘objeto fetiche’. Se textualiza esa posición melancólica: señalo el límite y me autorizo–desautorizo; me hago ‘autor’ y me deshago, anunciando la muerte del escritor, en el supuesto saber de la escritura.

Una clara reflexión identificatoria y epocal se inserta en el texto de Boullosa:

Sí que el siglo veinte se parece a la época de la conquista. Nos enfrentamos a nuestro propio dominio: no entendemos con qué nos estamos dominando (...) Con dificultad nos hacemos a la idea de que lo que el hombre ni se atrevió a soñar es ahora cierto. Los inventos, los dominios sobre la materia van más allá de lo inimaginable. También las armas, la violencia. También la crueldad, también los regímenes que nos avergüenzan de ser humanos. No hemos crecido: nos hemos hinchado. Tal vez, si aceptásemos nuestra situación de conquistados por nosotros mismos, nuestra situación de ser, como fue Moctezuma, personajes en la frontera, seres situados entre dos territorios, expulsados tal vez de ambos por nuestra incertidumbre, tal vez si lo viéramos...

En la factura exhibicionista de su experimentalidad, en su misma enunciación de lo imposible, despunta aquello que Derrida esbozó como síntoma: Contar que no se puede

contar, pero referir y agradecer la tradición archivistica que regresa en su condición espectral, como el fantasma de la Gradiva convertido en el fantasma de Freud que lo interpreta, alucinatoriamente:

Lo turbio del archivo se debe a un mal de archivo (...) es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta (...) Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto⁷.

No obstante, la literatura sobrepaja permanentemente, intentando conjurar ese mal de archivo en la búsqueda de un lenguaje originario-arcaico e, irremediadamente, lo padece transformándose en arqueología.

Leemos en la última página de *Llanto*: «Agradecimientos: El primero para Fray Bernardino de Sahagún y los indios trilingües, autores con él de la extraordinaria Historia general de las cosas de la Nueva España» y luego, entre otros y «en desorden», «a Todorov: *La conquista de América, la cuestión del otro*», a *Le rêve mexicain ou le pensée interrompue* de Le Clézio».

Como final me pregunto: ¿no se esboza –en esta novela y en otras representaciones que figuran lo imposible– una nostalgia compulsiva por el referente perdido? Ese fetiche encarnado en la figura de Moctezuma –emperador de salvajes– que revive en la salvaje urbe mexicana con el acompañamiento plañidero de estas post-modernas lloronas que no pueden amar, ni contar, ni escribir, ni construir ningún otro? Me pregunto: ¿si en el filo del acatamiento a lo que se ha etiquetado como poéticas post-modernas no despunta un componente central del proyecto moderno: la melancolía frente a la velocidad de los cambios? ¿Será acaso que en los tiempos de difuminación de las identidades nacionales, grupales, individuales... este planto enuncia un duelo por la supuesta pérdida o acabamiento del proyecto moderno? O mejor: ¿una nostalgia –occidental, ¡qué duda cabe!– por el anuncio propagandístico del fin de la era del sujeto que, así, reivindica su persistencia y sigue ejerciendo su gesto ético básico: el mal-estar en la cultura?

¿Postula esta novela, y otras deudoras de las «poéticas del fin», la necesidad –o el retorno– de proyectos utópicos?