

EL CUERPO EN LA NARRATIVA DE CARMEN BOULLOSA

Laura Pirott-Quintero
Brown University

La prolífica escritora mexicana Carmen Boullosa (México, 1954) cuenta con siete novelas y varias colecciones de poesía y obras teatrales. Su obra sustancial abarca temáticas y estilos variados, que rompen nuestras expectativas y frustran cualquier deseo de fijar su escritura dentro de un solo género o categoría. Por lo tanto, sin negar la riqueza multifacética de su obra, podemos vislumbrar algunos patrones que surgen en la escritura novelesca de Boullosa a partir de 1991.¹ En este año se publica la novela titulada *Son vacas, somos puercos*, y con ella se inaugura una notable preocupación temática por el cuerpo como figura retórica de la identidad. Esta inquietud se retoma y se explora a fondo en *Duerme* (1994). Quiero sugerir que en estas dos novelas se realiza un insistente cuestionamiento de los parámetros externos—específicamente la historia oficial y los discursos promulgados por ella—que delimitan el sujeto y lo fijan dentro de un contexto histórico-cultural específico.² El cuerpo en estos textos funciona como calibre o marca visible de la interacción de estas fuerzas externas en el sujeto. Es decir, la representación del cuerpo se transforma en escenario donde convergen diferentes exigencias culturales que compiten para ser articuladas.

El énfasis textual en el cuerpo que se introduce en las novelas más recientes de Boullosa no debería sorprendernos ya que surge durante la época del quinto centenario del “descubrimiento” de América. El choque de culturas tan radicalmente diferentes ciertamente da motivo para emprender una re-evaluación de las bases históricas del mundo occidental.³ Críticos como Tsvetan Todorov hacen hincapié en la revolución ontológica que ocurre cuando se establece la rígida distinción entre el “yo” occidental y el

Otro, división que repercute en el cuerpo como campo semántico. Este cisma se apoya en la percepción visual de la diferencia del cuerpo no-europeo: el cuerpo americano se transforma en objeto leible, inscrito con significaciones culturales superimpuestas. Por consiguiente, todo intento de diseccionar cuerpos latinoamericanos— de llegar a sus “meollos” semánticos— como lo hace Boulosa— implica toparse con la historia y con la escritura que la ha codificado.

Como veremos, en cada novela, la escritura y la historia se entrecruzan y configuran a los protagonistas y sus cuerpos de maneras distintas. En *Son vacas, somos puercos*, presenciemos el proceso en que la escritura historiográfica fragua la historia, y a la vez, borra la presencia corporal del escribiente. *Duerme* nos presenta una hibridez figurativa y “trasvestida.” La protagonista es una mujer del “Viejo Mundo” del siglo XVII que gusta vestirse de hombre y vivir como tal. Esta novela rompe con el modelo binario, reductivo tradicional de “mestizaje” (indígena/europeo) e invita a meditar sobre otras posibles articulaciones de la diferencia dentro de un contexto latinoamericano.

Son vacas, somos puercos

La novela *Son vacas, somos puercos* está basada en el libro — *Americaensche Zee-Rovers*— del médico-barbero holandés Alexander Oliver Oexmelin, publicado en 1678 y traducido al español en 1681 con el título *Piratas de América*. En la versión de Boulosa, Smeeks—una ficcionalización del holandés Esquemelin, relata desde su punto de vista las hazañas de la cofradía de filibusteros llamada “los Hermanos de la Costa,” de la cual él forma parte. Este texto se asemeja de muchas maneras a su antepasado historiográfico, al incluir anécdotas sobre los famosos piratas Henry Morgan y François L’Olonnais; no obstante, lo que hace que esta versión sea diferente de su antepasado es que Smeeks entrelaza un subtexto de su propio deseo, interpolando, según él escribe, sus “ojos,” “oídos” y “corazón” dentro de la más impersonal textualidad historiográfica. El “deseo” se manifiesta con un doble gesto, el de recordar a sus primeros amantes con la ilusión de hacerlos revivir en la escritura; y el de conservarse a sí mismo en la escritura, para preservar su presencia subjetiva en los anales de la Historia. El proceso de re-escritura que emprende el protagonista/narrador Smeeks, se presta para una lectura postmoderna, ya que este gesto pone en crisis el texto originario de Esquemelin— transformando la historia en ficción, y viceversa.

La voz ficcionalizada de Smeeks se “incorpora” a la versión historiográfica del diecisiete— y así compite por el control narrativo. Sin embargo, continuamente se enfrenta con el peso de la versión historiográfica del holandés que lo precede— y amenaza su credibilidad y autoría. En el

capítulo que cierra la primera parte de la novela, Smeeks apela al lector para que sea testigo de su presencia y subjetividad; escribe:

Porque, sin tu cercanía, lector, sin la cálida compañía de tu cuerpo, yo no hubiera podido cruzar hacia arriba, en sentido vertical, la historia, porque cuando tu cuerpo se acerca a mí, yo me abandono, me dejo ir, y en ese dejarme ir me sostengo para recorrer la historia en una dirección distinta, en dirección vertical...(65).

El narrador/protagonista, Smeeks, trata de capturar el momento del presente en su escritura, ya que dice —“esta historia es lo único que yo tengo para crearme cierto”(65). Esta ansiedad narrativa revela un entendimiento anacrónico de la escritura: Smeeks parecería saber prolepticamente que la autoridad de la textualidad historiográfica lo sumergirá en otro texto que tendrá la última palabra— un documento de datos y fechas, dentro del cual, él— su cuerpo y las experiencias que lo transforman—será reducido a ser una mera anécdota a merced de la lectura.

La tensión entre las fronteras de la escritura— entre la subjetividad del escribiente y la aparente “objetividad” que produce el texto historiográfico— se formula en *Son vacas, somos puercos* a través de una retórica de la fragmentación corporal. La novela está estructurada en la primera parte a partir de una pulsión hacia seres amados— la joven vestida de hombre, Negro Miel, Pineau e incluso, al lector; pero en la segunda parte, cuando esta búsqueda se frustra y es abandonada por el narrador, predominan las imágenes de violencia y mutilaciones corporales.

Smeeks comparte el barco que va rumbo a América con el primer personaje que es un joven adolescente que lo fascina. El narrador/protagonista, Smeeks, pronto se entera de manera asombrosa—que este chico es, en realidad, una mujer vestida de hombre. Al revelarle su secreto, en un tono profético la joven anuncia:

en las tierras a que vamos, he oído decir que no hay lo tuyo y lo mío, sino que todo es nuestro, y que nadie pide el quién vive, ahí no se cierran las puertas con cerrojos y cadenas, porque todos son hermanos de todos. Lo oí decir. Y que la única ley es la lealtad a los hermanos, para serlo no se puede ser débil, o cobarde, o mujer (20-1).

La joven prefigura lo que, efectivamente, Smeeks experimentará profundamente en la Isla de Tortuga—una sociedad masculina en la que se prohíben las mujeres. Los Hermanos de la Costa están convencidos de que su inclusión les aportará una vida sedentaria, propiedad privada y otras rivalidades que subvertirían el pacto de generosidad comunitaria que los une. El breve intercambio que tiene Smeeks con esta mujer lo deja completamente enamorado; sin embargo, ella no le corresponde, y luego,

desaparece por completo una vez que desembarcan. No obstante, con este personaje se establece un vínculo entre el cuerpo, el deseo y la ilusión que será puesto en crisis en la segunda parte. Esta figura se puede leer como marco de la novela puesto que Smeeks, a lo largo de su narración, la invocará, preguntándose por su paradero. La evocación de esta figura sirve para recalcar una idealización del cuerpo que progresivamente se va disipando en la narración. Con ella se introduce una temática de utopías. La novela inscribe estratégicamente la ausencia de lo femenino a través de este cuerpo transgresor enmascarado. Y aunque éste desaparezca de la novela, la memoria de esta joven perdura como un vestigio que apunta a un espacio femenino virtual— espacio que se explorará en *Duerme*.

Smeeks, sin embargo, no concluye su vida sentimental con la ida de esta figura enigmática. Él reitera que también escribe hacia otros dos personajes. Inscribe textualmente su deseo y amor por Negro Miel y Pineau— los dos tutores que lo crían y que le enseñan sus secretos medicinales. Se sobreentiende que ellos también son los primeros amantes que tiene Smeeks, y la escritura es una tentativa de revivir su amor ilusionado. Muy al principio de la novela, Smeeks aclara su propósito, que no es el de añadir a la fama de piratas como Henry Morgan, sino de elogiar a los dos seres más queridos suyos, olvidados por la Historia. Escribe:

Yo, con los ojos y oídos de Smeeks, lo único que puedo hacer al respecto es no hablar en este libro del traidor Morgan, y dedicar todas sus páginas a nuestra estadía en el Caribe para la memoria del Negro Miel y para hablar de Pineau, de quienes yo aprendí el oficio y la verdadera Ley de la Costa (15).

Más tarde nos relata la promesa apasionada que le hace a Negro Miel cuando éste está moribundo:

Te recordaré siempre, y de tener hijos a ellos les hablaré de ti y ellos a sus hijos, pero si no tengo descendencia, te prometo, Negro Miel, que yo venceré a la muerte en nombre de tu memoria, y yo mismo, con estos ojos que te ven morir, estos oídos que te escuchan y este corazón que te ama, te recordaré siempre (44).

Reitera continuamente que sus ojos, oídos y corazón pretenden crear otro texto—un texto personal e íntimo; sin embargo, sospechamos que este texto está a punto de plegarse. En el último capítulo de la primera parte, cuando Smeeks apela al lector— ya no cabe duda de que la desilusión reina, de que su texto subjetivo no es capaz de re-emplazar al otro historiográfico, y de que Smeeks se abandona al dolor de relatar una versión más de los hechos. Escribe:

sé que puedo caer, deshacerme, irme al cuerno, y conmigo todo cuanto he descrito aquí, que juro, lector, es verdad tanto como tú lo eres o como lo soy cuando detengo con la mano la pluma para poner una vez más en tinta esta historia verídica que no debemos permitir se destruya, se convierta en su propio fin. Por esto, me prometo a lo largo de este libro no caminar en otros ojos de la historia, aplicarme al horizontal para que ustedes me crean, para que confíen, sepan que es veraz, veraz... Porque esta historia es lo único que yo tengo para creerme cierto (65).

Si la primera parte de *Son vacas, somos puercos* se caracteriza por una escritura aparentemente ilusionada que intenta revivir los seres que Smeeks amó, la segunda se caracteriza por un tono desengañado— a lo largo de la segunda parte el deseo de Smeeks por incorporar sus ojos, oídos y corazón se va disolviendo y transformando en escepticismo: abundan las imágenes de mutilación, sangre y matanzas.

Los asesinatos de Negro Miel y Pineau precipitan el refugio de Smeeks en la cofradía. Una vez ahí, se transforma en partícipe de las famosas aventuras y hazañas. Poco a poco el texto personal e íntimo de Smeeks se va fundiendo con el texto “oficial” del holandés Esquemelín. Rompe su promesa de no citar a Morgan y el francés, L’Olonnais— sucumbe a narrar los hechos de pillajes y violaciones— puesto que ya no es más dueño de su texto (ni de su cuerpo tampoco). El narrador-protagonista cumple con su papel—adopta el nombre de Trepanador, y en su función de médico a bordo está “casi a diario tinto en la sangre de los miembros que arrancaran a medias los cañones y que él tenía que arrancar de lleno, yo, El Trepanador, serruchando miembros tantos como para formar de lo mutilado un nutrido ejército...” (96). Se transforma en agente de desmembramiento, violaciones y otros ultrajes— y así, en fiel miembro de la Hermandad de la Costa. En un momento en que aún vislumbra el desdoblamiento narrativo que está ocurriendo con su propia desintegración, dice:

No, no lograba reconstruirme. Pero sentía en mi cuerpo tal satisfacción que casi lo embotaba el gusto de la aventura, el placer de ser filibustero. ¿Me había perdido? Pero al preguntármelo yo sabía que lo que había perdido era mi cuerpo, que yo había sido sólo un esclavo, un engagé y que al dejar de serlo yo era el esclavo que perdió su cuerpo... (106).

Finalmente, la narración se cierra al relatarse el fin de la dudosa “utopía” masculina, cuando algunos miembros desleales introducen mujeres a la isla Tortuga para ser vendidas como futuras esposas. Smeeks expresa su desilusión causada por la dispersión de la Hermandad, vuelve a invocar a Negro Miel una vez más, y concluye su texto. Su relato termina abruptamente, al estilo de *Cien años de soledad*— con la introducción de los “engendros”— que en este caso, son las mujeres. El peso significativo de los cuerpos de estas mujeres no puede sostenerse dentro de una textualidad que mina la

materialidad del cuerpo y lo fragmenta. Como la joven travestida del principio de la novela, estas mujeres son expulsadas de la narración en un último intento de preservar las lindes de la utopía de los Hermanos.

“Ser el esclavo que perdió su cuerpo/ para que lo habiten las palabras./ Llevar por huesos flautas inocentes/ que alguien toca de lejos/ o tal vez nadie.” Así empieza el epígrafe de la novela, un poema de Eugenio Montejo, que resume la temática de *Son vacas, somos puercos*. Hemos tratado de demostrar cómo se va perdiendo “el cuerpo” a lo largo de la novela. Sin embargo, queda la pregunta “¿qué cuerpo es el que se pierde?” Por un lado, ciertamente hemos comprobado que es el cuerpo de Smeeks que se disipa en la textualidad de Esquemelin. Pero también, en términos más generales— se trata de la pérdida del cuerpo femenino, cuya ausencia queda inscrita en la novela como potencial—un augurio de lo que vendrá luego en *Duerme*.

Duerme

Son vacas, somos puercos incorpora la clave que nos guía hacia una utopía alternativa, basada en el cuerpo. Ya hemos demostrado que el texto de Smeeks dramatiza el desmembramiento temático y textual de su narración, problematizando la división entre la historia y la ficción. Sin embargo, nos queda por explorar ese otro cuerpo que se escapa del mundo y de la narrativa de Smeeks: la mujer vestida de hombre que aparece muy brevemente al principio de la novela. Su desaparición y ausencia corporal junto con las frecuentes alusiones que hace Smeeks a la memoria de ella, no hacen más que recalcar su importancia— y provocar nuestra imaginación. ¿Qué le ocurre al desembarcar? ¿Es descubierto su secreto? ¿Cómo sería el texto que la narra? ¿De qué manera se articularía su mundo femenino?

Duerme claramente dialoga con la novela anterior y elabora algunas respuestas. Se centra en un mundo diferente, uno que parte desde una perspectiva femenina— la perspectiva de la mujer vestida de hombre que se llama Claire de Fleurcy. Nos enteramos de que el intrincado personaje que aparece en el texto de Smeeks es una prostituta que deja su oficio, y viaja al nuevo mundo vestida de hombre para disfrutar de una nueva libertad social. Al llegar a Nueva España, Claire afronta varios riesgos, valiéndose de diferentes “ropajes” culturales y estamentales para sobrevivir. Así, adoptando múltiples identidades, la protagonista se transforma en diversos cuerpos “híbridos” a lo largo de la narración. Llega a Nueva España vestida de pirata francés; luego desempeña el papel de un Conde español; después se transforma en una mujer indígena; y en otro momento, se viste de “español de buen aspecto.” Pronto nos damos cuenta de que el travestismo que opera en este texto va más allá de cualquier división binaria entre lo masculino y lo femenino. En cada caso, la protagonista adopta los pronombres genéricos

correspondientes cuando se refiere a sí misma, gesto que subraya el hecho de que no se trata simplemente de un disfraz o una mascarada. Claire vive entrañablemente cada identidad.

En seguida nos damos cuenta de que el travestismo que opera temáticamente en este texto va más allá de cualquier división binaria entre lo masculino y lo femenino. Esta novela postula un travestismo cultural que rompe con modelos binarios genéricos, raciales y estamentales. El cuerpo travestido y revestido de Claire nos reta a reconsiderar clasificaciones ya institucionalizadas como “hombre,” “mujer,” “india,” y aún “mestizo”— término que con frecuencia sólo incluye la “mezcla” entre indígena y europeo. El hibridismo y mestizaje figurativos que nos presenta *Duerme* revitalizan nuestro imaginario corporal.

No es casualidad que Boullosa recurra a un cuerpo de mujer como punto de partida para re-pensar y re-escribir ciertos truismos de la identidad mexicana. Quizás sea redundante tener que recalcar lo que se ha constatado claramente en las discusiones feministas de las últimas décadas: la Mujer, como categoría (o posición de sujeto), ha permanecido ambivalente ya que por un lado ha sido determinada y codificada por los discursos patriarcales, siempre relegada a asumir una posición subordinada dentro de la semiología binaria en la que el término masculino es siempre dominante; por otro lado, como esta organización sexual se ha superimpuesto desde “afuera” por el orden hegemónico, “falocéntrico,” la categoría, por el hecho de encapsular también lo “no dicho” (lo no codificado), permanece siendo un campo lleno de potencial— un espacio latente, capaz de minar y subvertir el orden tradicional, patriarcal.⁴ Nelly Richard, en su ensayo “Feminismo y postmodernismo” postula que lo “femenino” se lea como una estrategia que cuestione las bases de la subjetividad y las lógicas de poder :

Trasladarse de una figura a otra para desenganchar las redes de tácita complicidad que sujetan los distintos enunciados, implica que lo “femenino” se desplace con la mayor pluralidad de movimientos críticos para desmontar los engranajes de razones y poderes que buscan, entre otras cosas, amarrarnos a categorizaciones fijas de identidades homogéneas: la identidad femenina, la identidad latinoamericana, etc. (88).

Es decir, Richard propone que lo “femenino” se despliegue y teorice “como fuerza de intervención en y de las política(s) de la identidad” (88). Nos parece válida esta estrategia, y sugerimos que la protagonista de *Duerme*, en cuanto a figura proteica, se hace partícipe de estas “lógicas de poder” para transformarse en subvertidora de identidades que han sido cristalizadas por ellas. Es en este sentido que el cuerpo femenino se transforma en espacio utópico, ya que en él cobran vida diversas identidades marginales.

Esta trayectoria corporal en la narrativa de Boullosa pone en evidencia dos estrategias que re-organizan la semántica del cuerpo: a.) la des-articulación

que hace énfasis en la fragmentación: la puesta en evidencia de las “costuras” o “suturas” discursivas que son cómplices en presentar el cuerpo como una entidad natural, recéptaculo metafórico del sujeto autónomo, unificado y homogéneo;— y b.) la re-articulación o resemantización de la topografía corporal para lograr articular otras subjetividades que han sido marginalizadas. Así, además de crítica cultural, Boulosa también desempeña el papel de creadora y visionaria. Es decir, Boulosa no sólo des-estabiliza la figura del cuerpo, sino que también prepara el terreno para realizar otras articulaciones corporales y representaciones alternativas como gesto que reconoce la existencia de la pluralidad actual en México.

NOTAS

¹ Cabría mencionar que las novelas anteriores, *Antes* (1989) y *Mejor desaparece* (1987) son de índole distinta. Comparando las dos novelas anteriores con *Son vacas, somos puercos*, la autora afirma que éstas “son novelas un poco más internas, la construcción es en gran parte introspectiva... pertenecen al mundo de la casa.” (“Escritora por oficio”.) No obstante, Boulosa caracteriza a *Son vacas, somos puercos* como un mundo “sin casa, siempre en la calle. Todo ocurre fuera: en el mar, en la ciudad” (“Escritora por oficio”).

² En términos generales, la tesis de este trabajo se basa en los escritos de Michel Foucault, especialmente *Madness and Civilization*, *Discipline and Punish* y *The History of Sexuality, Volume 1*. La idea central— de que las instituciones en poder crean discursos para legitimarse y para establecer parámetros de normalización y así ejercer cierto control sobre los sujetos cívicos, me parece válida y útil para este análisis.

³ Boulosa está muy empapada de los intercambios que surgen alrededor del quinto centenario del “encuentro de dos mundos.” En “Retazos de la conquista,” una ponencia leída en la mesa sobre el “Quinto Centenario del Congreso de Escritores Latinoamericanos,” celebrado en Buenos Aires en noviembre de 1990, Boulosa exhorta a su audiencia con lo siguiente:

“Que sirvan los festejos del Quinto Centenario para aceptar nuestras pluralidades. Tomemos ejemplo de la tolerancia que permitía que todos los dioses estuvieran en un templo y de aquella colección de animales con la cual se observaran, se respetaran, se apreciaran, se valoraran, las distintas formas de vida.”

“Ahora que entramos a la habitación vacía del siglo XXI, dejemos volar en ella a los dragones, andar a los que hacen salir a los dioses, rodar a los demás seres imaginarios, y pensemos en el tlatoani de comportamiento inexplicable, para estirar la liga de nuestra comprensión con miras a enriquecernos con la mirada puesta en otras maneras de fincar la civilización, la cultura...”

Se podría argüir que las novelas subsiguientes son todas motivadas por la preocupación de indagar los efectos ontológicos de este "Encuentro."

⁴ Críticas feministas como Luce Irigaray se han apoyado en este entendimiento para proponer estrategias subvertidoras "femeninas" de los sistemas patriarcales, "falocéntricos."

OBRAS CITADAS

- Boullosa, Carmen. *Antes*. México: Vuelta, 1989.
- _____. "Carmen Boullosa: escritora por oficio." Entrevista por Bertha Hernández. *El Canario de Coyoacán* 19 dic. 1991: 1 y 7.
- _____. *Duerme*. México: Alfaguara, 1994.
- _____. *Mejor desaparece*. México: Océano, 1987.
- _____. "Retazos de la conquista." *Mesa sobre el Quinto Centenario del Congreso de Escritores Latinoamericanos*. Buenos Aires: 1990.
- _____. *Son vacas, somos puercos*. México: Ediciones Era, 1991.
- Esquemelin, Alexander Olivier. *De Americaensche Zee Roovers*. Amsterdam: an Ten Hoorn, 1678.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1991.
- _____. *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Random House, 1978.
- _____. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1994.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Richard, Nelly. "Feminismo y postmodernismo" *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. Trans. Richard Howard. New York: Harper and Row, 1984.