

Nadar en los intersticios del discurso: la escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa



ERNA PFEIFFER

La obsesión por la recuperación del pasado y la simultánea abolición de antiguas utopías parece ya ser una constante en la obra de Carmen Boullosa. No menos de cinco de sus ocho novelas (*Son vacas, somos puercos*, *Llanto*, *El médico de los piratas*, *Duerme* y *Cielos de la tierra*) tratan de rescatar el revés de la historia, las utopías fracasadas, la versión no oficial de los vencidos, de los marginados, los silenciados.

Carmen Boullosa sí regresa a las fuentes: estudia los viejos documentos y crónicas, pero lee entre líneas, no lo obvio sino lo obviado, no lo objetivo sino lo objetor, no lo obligatorio sino lo obliterado. Mediante esa concentración en la periferia hace al mismo tiempo un esfuerzo por descentrar, descentralizar, diluir el discurso histórico tradicional.

Si la Colonia en México ya es, de por sí, una época poco estudiada, descuidada como mera transición entre el mitificado pasado azteca y la no menos gloriosa Independencia, la "escritura invertida" de Carmen Boullosa la mira a través de un prisma de doble refracción: en *Son vacas*, por ejemplo, no sólo se dedica a estudiar la vida violenta de los filibusteros, antítesis anárquica del metódico y bien ordenado Imperio español, sino que lo hace a través del lente imposible de una mujer, encarnación suprema de lo ausente, lo vedado dentro de la cofradía exclusivamente masculina de los Hermanos de la Costa.¹

¹ En *Duerme*, volverá a aparecer la figura de la mujer travestida, disfrazada de hombre y viva después de muerta, aunque eternamente dormida si es llevada fuera del ámbito de México, personificación del mito frustrado de la eterna juventud.

También en *Cielos de la tierra* estamos ante un juego de perspectivas complicadísimo: un antiguo alumno del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en el siglo XVI, viejo y abatido, cuenta en latín la historia de su mundo naufragado, una utopía de convivencia entre aztecas y españoles, basada en la ilustración. El manuscrito, escondido durante siglos y descifrado por una mujer de los problemáticos años noventa, será traducido por una sobreviviente del apocalipsis terrestre, ser etéreo y habitante de la utópica L'Atlàntide, donde, sin embargo, también quedará prohibida la memoria vertida en forma de palabras.

Quisiera concentrarme en estos dos textos que, en el orden de su publicación (aunque no de escritura, porque *Llanto* entonces sería anterior), abren y cierran el paréntesis de lo que, hasta hoy, es la escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa.

Son vacas, somos puercos

La forma externa y el lenguaje en esta novela se presentan como remedo de un discurso barroco tardío: los títulos explicativos, las frases largas y complicadas, el vocabulario anticuado, nos dan una pista equívoca, porque no es fácil aclarar, desde el principio, a qué época pertenece ese texto disfrazado, enmascarado, falsa copia y reinterpretación de algo que fue. La división de los capítulos, además, hace pensar en una obra bien ordenada, lógica, nacida en los albores del Siglo de las Luces: existen una primera y una segunda parte con sendas subdivisiones numeradas, aun-

que desconcierta un poco el “Número aparte” intercalado entre las dos.²

El título de la primera parte corresponde exactamente a las expectativas de un lector barroco: “Primera parte que trata de...” (11).

En el título de la segunda parte, reaparece la palabra “tratar”, pero en forma de futuro y en sentido figurado: “tratar de”; contiene un lenguaje del deseo, explícito desde el principio: “Segunda parte que se desea más ágil, menos amodorrada, en la que el autor y personaje tratará de salir de su natural distracción, aturdimiento y melancolía” (67).

Así, de un relato estático sobre algo ocurrido, la narración se transforma en expresión de intenciones, proyectos, aspiraciones, cambios; adquiere una dinámica fuera del discurso histórico. Con ese ambiguo “tratará”, el pasado se (con)vierte en porvenir, en utopía.

El texto mismo se abre con una pregunta: “¿Verlo?”, seguida de otra: “¿Oírlo?” (13). Este encabezamiento insólito en infinitivo³ no solamente significa que desde el principio se está cuestionando algo (en realidad, se está cuestionando todo), sino también que el narrador mismo empieza señalando la precaria fiabilidad de las impresiones sensoriales, de las sensaciones corporales. Todas las “estrategias de legitimación” del narrador testigo, todos sus intentos de descifrar, de explicarse los fenómenos de la realidad y dar fe de ellos residen en sus propias facultades visuales y auditivas, es decir en el mismo instrumento incierto y frágil que los piratas continuamente atacan, hieren, destruyen, matan. Esquemelin se pregunta:

¿Puedo continuar la historia sin el corazón de Smeeks, El Trepanador, Esquemelin? ¿Los ojos y los oídos resistirán sin cegarse y ensordecirse el golpe de la vida filibustera? ¿Yo creo que más bien debiera deshacerme de los tres: ojos, oídos y corazón, y quedarme con la única arma que me dio, para contar cómo era entonces la vida entre los filibusteros, el Negro Miel a su muerte, cuando yo le prometí guardar en la eternidad de los hombres su memoria, porque ojos y oídos

² Veremos más tarde que a lo largo de la obra boullousiana se repite esa táctica de romper el número dos para hacerlo tres. O uno, como en *La Milagrosa*: “Uno-uno-uno. Los milagros ocurren en mis sueños. El uno es la verdad a la que me acojo para que mi yo no se disuelva ... Uno. Porque el dos es la distorsión del que persigue la vida de otro para devorarlo. Uno, quiero el uno, ¿cómo puedo ahora retornarlo? Venciendo el dos, enseñando su torpe derrota ... Todas las palabras nos hablan del dos, pertenecen al sistema binario. Debo pensar sin ellas” (103-105).

³ Encontramos una preferencia parecida por la forma gramatical del infinitivo en la autora argentina Tununa Mercado, en su relato “Antieros”, en *Canon de alcoba* (Ada Korn Editora, Buenos Aires, 1988, pp. 7-18).

se anegarán en la sangre y la violencia y el corazón no nos llevará a ningún sitio, dando de vueltas, incapaz de seguir el orden del tiempo porque para él no hay tiempo, los hechos se entrelazan o se unen o se repelen porque todo queda sometido bajo la ley de la partícula de la violencia, del odio, de las venganzas, del desorden, de la sangre y la muerte...! Sólo podré contar con mi memoria para continuar con la historia. (95 y ss.)

A esto se suma la destrucción del sujeto mismo, simbolizado por ejemplo por la gran variedad e inseguridad de los nombres: Jean Smeeks, al mismo tiempo, es Oexmelin, o Alejandro Oliverio Esquemelin, o El Trepanador; J. David Nau tiene el sobrenombre de L’Olonnais, o “Lolonés para los españoles” (13); casi todos los filibusteros y piratas llevan apodos multicolores, traducciones y retraducciones de nombres en las distintas lenguas de ese conglomerado multiétnico que eran las tripulaciones de los barcos corsarios (holandés, francés, inglés, italiano, *papimento*, portugués, etcétera).⁴

La única que no participa en ese juego de confusión babilónica con los seudónimos en distintos idiomas es la figura misteriosa de Ella, porque no se menciona nunca su nombre: es anónima, caracterizada por ese pronombre genérico que simboliza la totalidad del elemento femenino reprimido. Pero Ella, al mismo tiempo (y paradójicamente), tiene rasgos andróginos, porque viene disfrazada de hombre, y en este sentido también interviene en la desconstrucción de la seguridad de roles genéricos. Ella es encarnación del travestismo general de la novela de Carmen Boullousa, encarnación también de la propia autora, que se ha introducido “de contrabando” en un círculo cerrado de puros hombres, atravesando, flotando en el barco frágil y desequilibrado de la escritura, el inmenso océano de las barreras genéricas tradicionales. Una como crítica podría aventurarse a preguntar si no es en ese personaje, ausente la mayoría del tiempo y casi sin habla propia, donde se asienta el verdadero ángulo de vista, el verdadero pero oculto foco de la perspectiva narrativa, que tiene tantas facetas y hablantes y autores que el acto de lectura (y el de la interpretación) resulta un juego mucho más complejo que el simple ajedrez con sus reglas claras de ataque y contraataque.

Porque los supuestos protagonistas de esta novela, de *Son vacas, somos puercos*, ya son, de por sí, expatriados, anar-

⁴ Cfr. el canto del coro de marineros al izar las velas, p. 27.

quistas, vagabundos, que anhelan y representan la disolución de un sistema basado en el principio de propiedad y autoridad.⁵ Son rebeldes contra la Corona y la Iglesia católica. Pero esa constelación tan compleja de herejías, conflictos, insubordinaciones y cuestionamiento de valores consagrados es transportada, además, por un narrador sospechoso, no del todo digno de confianza. El relato, nunca lineal, nunca inequívoco, experimenta refracciones adicionales por los lentes diversos de los distintos personajes narradores: Carmen Boullosa, como autora, *versus* Esquemelin; el Esquemelin histórico *versus* el narrado por Boullosa; el narrador Esquemelin, a su vez, queda bifurcado entre el yo narrativo y el yo actante, este último en Smeeks (antes de unirse a los piratas) y El Trepanador (después de unirse a los piratas), más la diferencia entre lo que él mismo llama “narración horizontal” y la “vertical”: “Esta verdad destruye la veracidad de mi historia, de la que yo he ido contando. Pero no debemos fiarnos de esta apariencia, porque ambas son la misma, sólo que, en lugar de avanzar por su eje horizontal, la he cruzado de pronto hacia arriba, vertical, y he hallado esto. Créanlo” (64).

La “perfidia” del narrador consiste precisamente en la imposibilidad del lector de obedecer a su última palabra: “Créanlo”, porque toda esa táctica de narrar hace que al final, nada y nadie sea de fiar. El capítulo titulado “Número aparte” es toda una serie de negaciones:

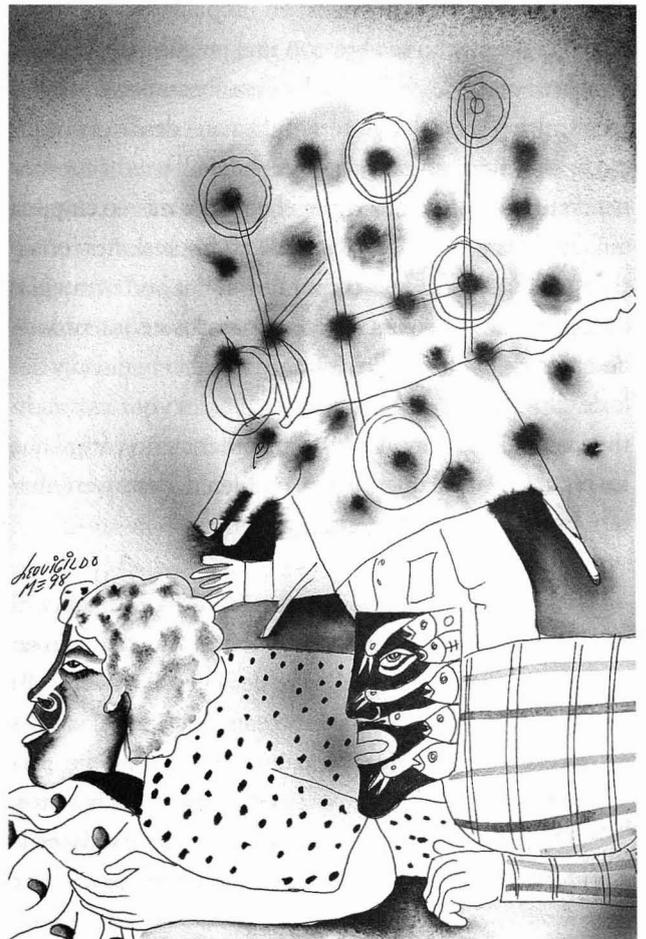
No fue bautizado como Negro Miel sino como Negro Piedra ... Esto desdice la veracidad de la historia, según la voy contando. Él, además, no es recio y corpulento ... su mirada no tiene brillo; la cinta luce extrañamente blanca, como si estuviera limpiísima, pero no es limpia ni está tan blanca, lo negro de la piel lo subraya. (*ibid.* El subrayado es mío.)

Y como lo negro de la piel subraya lo blanco, lo negro del texto, las letras negras sobre el fondo blanco son lo único que mantiene y contiene la veracidad de la historia y del personaje mismo, que está a punto de dudar acerca de su propia existencia:

⁵ Aunque dicen: “No debemos obediencia más que a Dios, aparte del cual no hay en estas tierras más amo que nosotros mismos, tierras que, arriesgando nuestras vidas, hemos arrancado del dominio de un país que a su vez las ha usurpado de los indios” (77), también en materia religiosa, según se puede desprender del episodio de *Le Vasseur* (pp. 58-61), son herejes y heterodoxos. Y el afán seudojusticiero de vengar a los indios no les impide a los filibusteros matar a éstos de manera brutal, cuando se oponen a sus intereses (véase el episodio sobre el indio bravo a quien L’Olonnais le saca el corazón, pp. 97-101).

sé que la veracidad está a punto de desbarrancarse, 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 verdadera que no debemos permitir se destruya, se convierta en su propio fin ... Porque esta historia es lo único que tengo para creerme cierto. (65.)

Es el lector y la comunicación con el lector lo que salva al texto del olvido. Así puede acontecer lo imposible: que tanto L’Olonnais como Esquemelin mismo cuenten su propio fin, su propia aniquilación, que sigan contando mientras van desapareciendo físicamente. En el caso de



L’Olonnais, encarnación de la violencia masculina, la muerte le es dada por las mujeres de una tribu india, quienes en una ceremonia caníbal lo devoran, lo absorben literalmente en sus cuerpos por vía oral, en un acto simbólico que para mí significa la digestión de lo indigestible, la asimilación e incorporación literal de lo ajeno. Respecto a esta escena, me surgen tres asociaciones: 1) la semejan-

za fonética entre *canibal* y *carnaval*, que sería otra forma de decirle adiós a la carne, convertida en alimento; 2) la imagen del lector que “se traga” un texto, lo devora con ansias de hambriento mental, y 3) una metáfora que me dio otra autora latinoamericana, la argentina Alicia Kozameh, con referencia a sus propios mecanismos de “digerir lo indigestible” (en su caso, se trata de la violencia política, vivida en carne propia). Dice ella:

Lo que me pasa a mí es que comprendo los hechos, los entiendo, los elaboro, a través de las formas creativas. Entonces si yo, por ejemplo, no convierto el hecho mismo en una fantasía, no logro entenderlo más que en su aspecto racional. Es una obsesión la que tengo de entenderlo todo. Después de que el hecho sucedió, lo instalo en mi mente como ficción; lo desnaturalizo en sí mismo y lo convierto en algo muy diferente, como para poder destruirlo, como para poder mastcarlo, como para que se haga accesible a mi sistema digestivo, para que mi sistema digestivo se lo aguante, digamos, y salga como un producto diferente y nuevo. (*Exiliadas*, 95.)⁶

Esquemelin también llega a contar su propio fin (138), pero antes se funde con su otro yo (uno más), con Negro Miel, el esclavo cuyo relato queda enmarcado dentro del otro y que contrasta fuertemente con la utopía violenta de los filibusteros: porque mientras éstos se basan en unos ideales prácticamente idénticos a los de la Revolución francesa (pero anterior a ella),⁷ la patria de Negro Miel parece la utopía por excelencia, el lugar “donde la tierra alcanza su perfección” (36). Y mientras “El sueño de esos hombres [los bucaneros] había llegado a su fin, y no veía yo cómo podíamos revivirlo” (138), lo único que queda fijado en el texto es la memoria de un no-lugar en un no-tiempo, que es el contado por Negro Miel y vuelto a soñar por Esquemelin:

Aun ahora, en la ceguera que me ha regalado el paso de los siglos, y que tanto agradezco, Negro Miel sigue caminando en el lugar donde la tierra alcanza su perfección, mostrándomela cada día más perfecta, como si al verla repeti-

⁶ También Julieta Campos emplea la misma metáfora para la elaboración del texto: “Todo lo que uno ha ido aprendiendo a lo largo de la vida, todo lo que ha leído y ha visto y ha descubierto y ha metabolizado, todo eso se precipita, en un momento dado, en algo distinto, que es un libro” (*EntreVistas*, 54).

⁷ Cfr. p. 41: “términos en los que yo jamás había pensado: ‘libertad’, ‘igualdad’, pilares de la Cofradía”.

da se mejorara. Los hombres y las mujeres han salido de esas imágenes. Ahí sólo habitan vegetales, animales, y esa bestia hermosa que llamamos tierra, y que ahí luce en los celajes más prodigiosos, en ríos, en montes, en el silbar de un aire que sopla noble, continuo... (132.)

Me parece hallar, en este pasaje, el germen de lo que será, varios años después, la utopía de L’Atlàntide que encontraremos en *Cielos de la tierra*.

Cielos de la tierra

Porque ahí nos vemos enfrentados con un mundo donde ya no existe la especie humana sino solamente “la sublime Naturaleza” (16), después de que el “hombre de la Historia” (*ibid.*) se ha autodestruido en una gran catástrofe nuclear. Ahora, todo el movimiento escritural de la novela *Cielos de la tierra* consiste en el intento de reconstruir algo irreversiblemente perdido, una historia imposible,⁸ porque sus últimos protagonistas y actantes murieron hace mucho. Lo único que queda de ellos es la huella en los signos del lenguaje —una huella precaria porque está también en vía de desaparición la facultad de descifrar esa clave.⁹

Por eso, la construcción de los distintos narradores se hará todavía más complicada que en *Son vacas*: aunque la autora, Carmen Boullosa, aparece con su nombre propio en el prefacio dirigido al “querido lector”, se nos da un nombre de “autor”, Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez (13 y ss.), que nunca llegaremos a saber quién es ni qué papel desempeña en la historia narrada. Además de eso, estamos ante tres personajes narradores que pertenecen a tres civilizaciones y tiempos diferentes y hablan tres idiomas distintos, de modo que también es importantísima la función de la “traducción” o mediación entre ellos.

Mientras que en *Son vacas* la población indígena no ascendía realmente a la categoría de actantes, sino que más bien cumplía el rol tradicional de víctima o de lugar dejado en blanco —igual que las mujeres—, en *Cielos de*

⁸ Cfr. el subtítulo de *Llanto: novelas imposibles*.

⁹ Cfr. la escena de la crucifixión en la arena de la playa, donde Lear dice al final: “Yo me quedé sobre el monte. Busqué las huellas de la cruz. Ahí estaban, marcadas claramente sobre la arena. Ahí alguien había enterrado un palo. Lo busqué con la vista, pero de él no quedaba ni una astilla ... A la cruz la habían desaparecido con sus risas” (266).

la tierra un indio del siglo XVI asume la función de uno de los tres narradores principales.¹⁰ Pero Hernando de Rivas ya no posee su nombre náhuatl, ya ha sido enajenado de su origen por medio del bautizo (cfr. p. 129); además, ese nombre parece no ser el suyo verdadero, porque es aceptado en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en función de otro, con una identidad fingida, como falso hijo de un falso padre (cfr. p. 268). Tampoco es dueño de su lengua materna, sino que trata de nadar en los intersticios del náhuatl, castellano y latín, lengua en la que va a transcribir su historia “para que resista en tinta y papel el tiempo” (257). Por un lado, esto nos puede parecer síntoma de aculturación; por otra parte, veo como gesto irónico el hecho de que un indio del siglo XVI haga renacer su mundo naufragado en el idioma de la Ilustración y del catolicismo, en un juego permanente de traducciones, transferencias y desplazamientos.

Especialmente precaria es la existencia de Estela Ruiz, la segunda narradora, representante del México de los años noventas, previos a la gran catástrofe. De ella no sabemos casi nada, y nunca nos dirá por qué le resulta tan importante, tan imperativo, transcribir la historia de Hernando: cuando está a punto de revelarnos su secreto, lo vuelve a ocultar en tres puntos suspensivos (cfr. p. 33). Por un lado, Estela podría ser trasunto de Carmen Boullosa, que trata de mantenerse en segundo plano y servir de médium para resucitar la historia perdida del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco; por otro lado se le atribuyen características de una Malinche moderna, con la diferencia de que sirve de intermediaria no solamente entre dos culturas, entre dos idiomas, sino también entre dos tiempos diferentes. Dice el “autor” sobre su función: “El relato de Estela la condenó a un papel lateral, el de traductora al español del texto del indio que en Tlatelolco, en el siglo XVI, redactara en latín sus memorias” (13).

Y es verdad, porque Estela no aparece sino cuatro veces en el transcurso de la historia. Pero no hay que subestimar el poder de la traductora, porque en sus manos está modificar o falsificar la narración que ha rescatado del olvido. Encarna también el principio del *traduttore-traditore*, así que nunca nos podemos fiar de su veracidad:

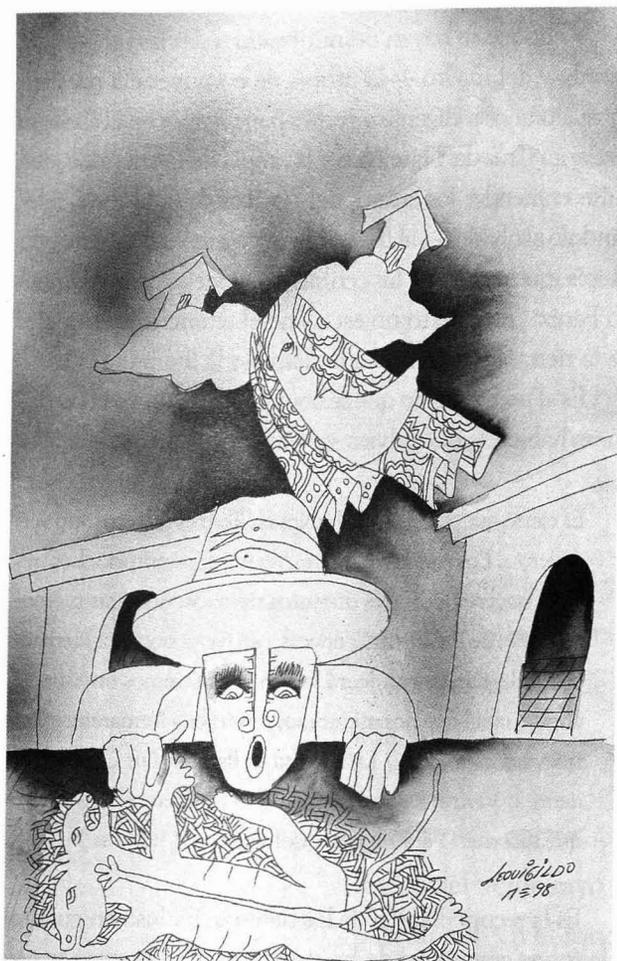
Él existió, pero él ya no es real. Lo he ido difuminando en mi libre traducción, le he borrado los rasgos a punta de imponerle mis intenciones e ideas, mis expectativas de lo que él debiera decir, de lo que debiera haber dicho. ¿O sí lo dijo, y he perdido la noción de lo propio y de lo ajeno? ... Lo he vuelto tan mío que lo he estrangulado del todo. ¿O él me ha estrangulado a mí, y yo soy su voz, tanto y de tal suerte que no lo reconozco como ajeno, independiente a mí? (45.)

Pero le pasa lo mismo a Hernando de Rivas, que acaba dudando de su propia memoria: nada en esta novela se basa en la certidumbre, todo está situado en la fluctuación permanente de sentidos y sinsentidos: “...temo que todo esto que aquí he ido escribiendo no fue así, que el resplandor de un hecho cierto que no alcanzó mi conciencia a mirar me lo hizo creer por verdadero” (312).

Lo que une a Estela con Lear, la tercera narradora perteneciente al futuro, es su concepción lúdica del acto de narración: “Como considero este trabajo un juego, hay que respetar su carácter lúdico, así que debe ser inútil, no se lo mostraré a nadie. Este juego tiene reglas, y una de ellas es ocultarlo, pero no destruyéndolo, sino guardándolo donde posiblemente sobreviva” (66).

Este “programa”, si así se puede llamar, se parece mucho a lo que dice Lear, que quiere llevar “la contra al orden del trabajo y a la rutina, siguiéndole el paso al juego” (16). Los tres narradores representan el lado de la oposición a un sistema reinante: Hernando es exponente de una cultura vencida, condenada a desaparecer sin dejar huellas, a no ser aquéllas inscritas entre líneas en el discurso hegemónico, como la voz oculta de los alumnos del Colegio de Tlatelolco en los escritos de los padres franciscanos (cfr. pp. 366 y ss.). Estela critica severamente la violencia desatada en su país, los fraudes políticos, la degeneración del sistema democrático, la “telenovela trágica, roja y rosa” de su país (147). Ella se siente “como los forasteros de nuestra propia patria” (148) y dice: “No ha habido un golpe de estado [*sic*], sino un golpe radical, y nos han echado fuera de nuestro propio país, sin siquiera darnos otro a cambio. Somos los forasteros en lo nuestro” (*ibid.*). Y Lear se opone como única al programa de destrucción de la lengua (y con ella la memoria), que une a los atlántidos; se sabe no conformista, *outsider*: “Para imaginar es imprescindible recordar, escuchar la voz de la memoria. Esto es lo que a mí me parece ... Esta opinión ... no la comparte nadie en L’Atlàntide” (18 y ss.).

¹⁰ Esta dotación de voz propia a los personajes indígenas también diferencia a esta novela de las del *boom*, como lo hace explícito Estela en el siguiente pasaje: “pero lo que me llama la atención es que en el Edén garcíamarquiano los indios no son ‘actores’ de este renacimiento de la realidad” (203).



Es algo que une a los tres narradores, esa situación de no pertenecer a ninguna parte,¹¹ a ningún partido, a ninguna clase social, a ninguna raza, incluso a ningún género determinado porque también las líneas divisorias entre los sexos se difuminan.¹² Los tres se definen por su no definición, y todos sus gestos narrativos se caracterizan por ese difícil balanceo entre inclusión y exclusión, entre identificación y disconformidad, entre disolución del yo y autoafirmación, entre destrucción y recreación de un mundo frágil, condenado a perecer. Se mueven en ese terreno “que no es sólido ni es líquido” (129), así como también la abuela de Estela posee una “biblioteca de líquidos” (34), imagen concisa de lo que es el texto de Carmen Boulosa: no se lo puede definir ni como crónica ni como pura invención,

¹¹ Cfr. lo que dice Hernando: “Puede que haya yo esmerado mi corazón en vivir tan de cerca lo que aquí contaré, llegado el momento en que pude a ellos acercarme, precisamente porque creí ser el único que no pertenecía” (139). Y, más adelante: “Mi fiesta de mi nacimiento no fue para mí. Mi padre no fue mío. Mi puñal lo tomé robado ... Pasé a formar parte de los alumnos del Colegio con un nombre que no era el mío; ... ¡Qué sucesión de no míos, de míos ajenos...!” (268).

¹² Cfr. p. 41: “Hombres y mujeres llevan el cabello largo, y los que traen camisetas pueden pasar por hombre o por mujer, libres de cualquier distinción sexual, porque los cuerpos son casi andróginos, quemados por el sol...”

se mueve en terreno resbaladizo, reconstruyendo su forma, cambiando de forma a cada paso. Lo que a veces se ha señalado como característica de una supuesta “escritura femenina”, su carencia de estructuras claras que se atengan a oposiciones binarias, se ve realizado ex profeso en esta obra literaria, que explícitamente rechaza, otra vez, el número dos: “el dos está condenado a la separación” (13).¹³ Lo único que puede salvar la dualidad es “el tesoro del diálogo” (*ibid.*), y ese rasgo dialoguizante es también constitutivo para el texto. Sin lenguaje, sin diálogo, no será posible mantener la tradición, unir la línea que conduce del pasado al futuro. Si no, el futuro sería una interminable repetición de variantes del pasado o de un presente eterno e infernal. Acerca de ese “reciclaje” inconsciente del pasado, al estilo posmoderno, se pregunta Lear: “¿Se terminó la cinta en que se graban los tiempos, y repetimos el presente utilizando trozos ya grabados en otros tiempos?” (323).¹⁴

Así, la actitud de los tres narradores se parece en su característica de querer combatir la entropía total mediante el acto de contar, que se constituye en algo subversivo y conservador al mismo tiempo, híbrido y contradictorio como la vida misma. Es un acto de rebelión contra la actitud reinante de reprimir el pasado; dice Hernando: “contaré aquí la historia que creo preciso anotar para que no la desvanezca el olvido o el caos, que temible se predice en los gestos y en el poder sin riendas de la vileza y la envidia” (69).

Narrar esa historia imposible¹⁵ será un gesto de conjuración contra la confusión babilónica, pero en su tradición

¹³ Pero refuta también el uno inequívoco del falo, simbolizado por el cilicio, que al principio es objeto del deseo de los alumnos del Colegio de Tlatelolco, para acabar siendo desencantado y repudiado por Hernando, quien descubre en él un instrumento de poder: “La palabra cilicio tenía un fulgor especial que volvía al objeto nombrado con ella algo deseado por nosotros los muchachos” (257). “Era como el dedo que señala, era la marca, el sueño, la aspiración” (259). Poco más tarde se desenmascara la soberbia inherente a ese “objeto magnificado y brutal”, el “objeto cruel y bendito” (*ibid.*): “Respondo honestamente que no, que en mi imagen del cilicio no había un ápice de sabiduría, sino sólo bajezas espirituales. Aún en nuestra pureza y gracia infantil, el cilicio codiciado era objeto de infatuación, arrogancia o a lo menos de inmodestia” (260). “Todos juntos hicimos del uso del cilicio algo que lo demeritaba y le cambiaba su signo” (261).

¹⁴ Cfr. lo que dice Rorty: “There are two ways of thinking about various things. The first thinks of truth as a vertical relationship between representations and what is represented. The second thinks of truth horizontally as the culminating reinterpretation of our predecessors’ reinterpretation of their predecessors’ reinterpretation” (92).

¹⁵ Tampoco consigue llevarla a su fin, tal como se había propuesto Hernando: “Quiero contar de principio a fin la historia” (79), porque muere antes de poder terminarla, y al contrario de Nau, de Esquemelin, él no logra seguir contando después de muerto. La historia (y la Historia) necesariamente queda inconclusa, trunca, y se siente decepcionada Estela, a quien le han “robado” su Hernando (cfr. p. 367).

complicada, a través de varios intermediarios, recordará el juego infantil de “el teléfono descompuesto”, donde cada vez que se transmite un contenido de un hablante a otro, se pierde algo de su sentido, o se le añade otro, se le cambia de signo, se le inventan más cosas. No existe la transmisión fiel, la absoluta, tal como lo comprobó también Borges en su relato “Pierre Menard, autor del Quijote”. Entonces, es también engañoso lo que Hernando proclama como su programa (que llamaríamos realista) de enunciación: “Diré lo que mis ojos vieron y mis oídos consideraron cierto. Pondré en palabras aquello de que fui testigo o que me fue dicho por quien presenciara los hechos” (69).

Esa pretensión de realismo literario, que expresamente no quiere ser “mágico”,¹⁶ en manos de Estela se convierte en un montaje de fragmentos dispersos e incoherentes: “Tendrá un poco de videoclip, de lenguaje inconexo de imágenes, al que, en la televisión y el mal cine, nos hemos ido acostumbrando, imbecilizándonos” (33).

Es interesante, por cierto, que ella adopte precisamente un símil de la técnica audiovisual, precursor o grado anterior a la definitiva pérdida del lenguaje hablado y escrito que, en realidad, ella y Lear están combatiendo. Y como con el medio cambia también el mensaje, nunca podemos estar seguros de qué voz estamos escuchando cuando escuchamos a Hernando. ¿Es realmente su voz? ¿Es la de Estela? ¿O es la de Lear, alias Cordelia,¹⁷ alias 24? ¿O es las tres juntas? Yo me inclino a la última opción, ya que todo el texto, obviamente, es un gran palimpsesto, y en las voces de los transcriptores escuchamos, al mismo tiempo, el eco de las voces anteriores incluidas en ellas y borradas parcialmente por ellas.¹⁸ Solamente en conjunto pueden alcanzar esa figura perfecta de la trinidad a la que alude el autor en su prefacio: “La tradición ha permitido, en otras ocasiones, volverse uno a quien también sea tres” (13).

¹⁶ Cfr. p. 70: “No regaré por estas tierras la semilla tostada y estéril de la maravilla.”

¹⁷ Me parece sumamente interesante esa intercambiabilidad de los nombres de padre e hija del drama de Shakespeare: constituyéndose en su propio padre y adoptando su nombre, Cordelia, que no sabe quién fue su padre ni quién su madre (cfr. p. 15), por un lado se autoafirma en su propia identidad, negando el principio patriarcal de descendencia y de división de los géneros, dándose un nombre masculino, con lo cual adquiere un aire de androginia. A la vez descubre y supera otra cosa que ella tiene en común con Hernando, ese principio de orfandad o de ser hijo falso de un falso padre.

¹⁸ Por eso mismo, son tan importantes los intertextos, disfrazados o abiertamente nombrados, insertados en la novela, empezando con la denominación de L'Atlántide, que podría ser una respuesta irreverente a la “Pacífica” de Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato*, pero también un resurgir del viejo mito europeo de Atlantis.

Y aunque se hayan desmitificado todas las utopías del pasado y del futuro —la utopía de convivencia pacífica entre alumnos indígenas y padres franciscanos en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y la utopía de L'Atlántide, que quiso enmendar los errores del hombre de la historia, relegándolo al olvido—, al final de la novela se vuelve sobre otra utopía, que renace de las cenizas de las viejas como un nuevo Fénix: “Este texto no es ... sino el anuncio de los cielos de la tierra. El cielo baja a la tierra en la literatura” (13).

Es el texto mismo que se convierte en utopía, en un espacio habitable que salva a sus habitantes de la disolución:

Es cierto que aquello que habita un libro es un territorio verdadero ... Los tres viviremos en un mismo territorio. Los tres perteneceremos a tres distintos tiempos, nuestras memorias serán de tres distintas épocas, pero yo conoceré a Hernando, y Hernando conocerá la mía, y ganaremos un espacio común en el que nos miraremos a los ojos y formaremos una nueva comunidad. / La nuestra se llamará *Los Cielos de la tierra* ... Viviremos recordando. No tendremos más futuro que recordar. Pero no nos disolveremos. (368 y ss.)

Es la reconciliación de los tiempos, incluso en cuanto a la forma gramatical de los verbos: pasado y futuro se toman de las manos y caminan juntos. Se constituye, así, el texto mismo en una utopía imposible: solamente a través de la ficción, híbrida y cambiante, se llega a una fijación, aunque precaria y efímera, de los relampagueantes fuegos fatuos de los residuos históricos. ♦

Bibliografía

- Boullosa, Carmen, *Cielos de la tierra*, Alfaguara, México, 1997.
 —, *Duerme*, Alfaguara, Buenos Aires/México, 1994.
 —, *El médico de los piratas. Bucaneros y filibusteros en el Caribe*, Ediciones Siruela, Madrid, 1992.
 —, *La Milagrosa. Novela*, Ediciones Era, México, 1993.
 —, *Llanto. Novelas imposibles*, Ediciones Era, México, 1992.
 —, *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del mar Caribe*, Ediciones Era, México, 1991.
 Pfeiffer, Erna, *EntreVistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Vervuert, Frankfurt a. M., 1992.
 —, *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez autoras latinoamericanas*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt a. M., Madrid, 1995.
 Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.