

Una ética del gasto

Florence Olivier

Con *Son vacas, somos puercos*, Carmen Boullosa demuestra que no tiene menos sangre fría que los Hermanos de la Costa, los famosos filibusteros libertarios de la isla de la Tortuga, de los que forma parte Smeeks, el narrador de la novela. En efecto, es una obra de resonancias sadianas, en el sentido en el que Lacan entiende a Sade para trazar las directrices de una Ética en su seminario. El goce de los filibusteros, sin hogar ni lugar, sin más ley que la solidaridad de su Cofradía, su rehusar de toda posesión que no fuese pasajera, se halla en las antipodas del pragmático "gobierno de los bienes" que toda política arrastra consigo.

Son vacas, somos puercos también es una novela de iniciación en la que la cuestión de la identidad —entre otras, la del narrador, siempre titubeante— anda a la par con la armazón desarmada del relato, debido a esa única fidelidad que reivindica Smeeks: conservar el recuerdo de su primer benefactor, Negro Miel, el africano curandero que le transmitió su saber y le devolvió una dignidad a través de un amor que rebasaba los límites de la compasión.

Desde la primera página, el lector se ve extraviado entre la multiplicidad de los nombres que se da al narrador, quien además se esquivo enseguida para contar la historia de David Nau, el Olonés. Smeeks, Esquemelin, Oexmelin, El Trepanador, no son más que uno, aunque la fragmentación de este personaje no puede disimularse. Fragmentación cuyo correlato es una generosidad sin límites en la transmisión de historias, generosidad donadora que desafía una castración a cuya merced se encuentra constantemente.

Así en un primer tiempo, Smeeks, el ingenuo huérfano, recibe secretos o saberes que lo constituyen; en un segundo tiempo se convierte en Hermano de la Costa, arrojado a cuerpo descubierto, perdido y recobrado, en el goce de las orgías victoriosas tanto como en la cuidadosa labor del cirujano que amputa miembros para reparar el irreparable ultraje de la muerte virtual, gracias a las enseñanzas de su segundo benefactor, el hugonote y humanista Pineau. Dos tiempos, dos partes de la novela.

Uno de los encantos, nada menor, de este texto, estriba en el mantenimiento hasta el desenlace de la ingenuidad adolescente del na-

rrador, a un tiempo ennoblecido por los sucesivos de los que se hace depositario y pasando sin cesar del asombro al maravillamiento o al horror; de ahí la inocente crudeza de sus palabras a lo largo de su hospitalaria crónica autobiográfica.

La confusión de Smeeks, sujeto y objeto del relato, alcanza a ratos las cumbres de una pérdida del aliento, o sea, un ritmo oral con el que sólo pueden rivalizar los torbellinos del Huracán, último amo del Caribe.

Las frases se alargan y saturan con nombres y personajes cuyas identidades se confunden a veces en un solo sentimiento de terror transmitido de uno a otro: así un verdugo negro y español se hace pasar por capitán de un navío abordado por los filibusteros, y afirma que hablará con tal de que le perdonen la vida. Lo ejecutarán, por supuesto, pero el hombre a quien no ultimaron porque no pidió clemencia y que prestará servicios como mensajero del Olonés ante el gobierno español de Cuba sólo podrá, enajenado, repetir los cobardes aullidos del negro y será finalmente muerto a quemarropa por el gobernador, presa de un incontro-

lable espanto a la lectura de la carta del pirata. El encadenamiento de las muertes no se detiene ni con ésta, tan barroca.

Uno de los fragmentos más bellos en que el propio Smeeks se halla en un oscilamiento entre la enajenación y la comprensión de la alteridad, se sitúa en la segunda parte, cuando ya no lleva más nombre que El Trepanador y debe enumerar obsesivamente los miembros que amputó, los ojos que cauterizó, para reconstruirse —volver a encontrar las referencias de su tiempo en la expedición guerrera del Olonés— llenándose a la vez de los crímenes de los demás, identificándose con los ojos que apuntaron, los dedos que apretaron gatillos, los brazos que blandieron espadas. Donde vemos que el relato se encanta con sus variaciones en torno a un mismo tema, que es literalmente labrado por éste.

La ingenuidad de Smeeks le permite la oportunidad de ser a la vez el regulador y el improvisador de la narración, deslizándose de un flash-back a una anécdota referida, anticipando ciertos acontecimientos para postergar mejor su historia, retomando cual funámbulo en la trama un poco floja del relato, los episodios en curso. A modo de blasón, volvemos a encontrar, entre las peripecias de la novela, este mismo poder de regulación inconsciente: se trata de la escena en la cual se le hace confidente y responsable (a él, el adolescente ignorante de los tiempos del cuerpo femenino) del escalonar menstrual de las prostitutas de una rica casa de Port Royal, cuyos ciclos han ido concordando de concierto con la luna desde la desaparición del Negro Miel, que sabía suministrar "el remedio de la hierba suelta" con el fin de variar las apariciones de los flujos para gran satisfacción de las bellas y sus clientes. Donde vemos que relato e historia dialogan sobre sus respectivas *concepciones*.

Los cuerpos —el de Smeeks en primer lugar, puesto que sólo lo descubre íntegro el día de su goce con una mujer, gracias al azar del don verdadero de una prostituta— están en el corazón del relato. Pobre carne humana, violada, vendida, usada, mutilada, yerta, y sin embargo, animada por el placer, iluminada por el alma que conoce la gratitud tanto como la venganza. Los cuerpos en los que Smeeks sabe restaurar una armonía con los remedios africanos heredados, la carne que taja siguiendo los principios de Ambroise Paré enseñados por Pineau, forman cuerpo con la historia. Aquellos se palpan, ésta conmueve.

Y así como son amputados o salvados de la animalidad y de la muerte, asimismo se desmultiplica el relato en una serie de anécdotas que se dan ecos de un capítulo a otro, de la primera parte a la segunda, para fundirse lúdicamente en la enunciación de una verdad: si el



El infierno en su antesala

Ignacio Padilla

trasfondo de un cuerpo se le escapa asimismo, la materia de la escritura *debe* escaparse.

Carmen Boullosa no teme la verdad: mujer, evoca un universo de transgresión donde está prohibida la estancia de las mujeres por ser éstas sinónimos de posesión, de propiedad de la tierra, de todo lo que los piratas rehusan con violencia, orgullo y dignidad. Las mujeres en la sumisión, las mujeres que, circulando como únicos bienes, fijan y atan en las familias, deben estar proscritas. Lo cual equivale a decir, a la manera de la kantiana libertad negativa, que sin la liberación de las mujeres, ninguna libertad es viable. Perderán la suya los piratas por no haberlo entendido sino como prohibición y por haberse creído más libres que el aire. El Huracán, dios de los indios, se encarga de los que, en indomable soberbia, se consideraban el espejo del remolino; la Compañía Francesa de Occidente consigue sus fines: mujeres (¿huérfanas o exconvictas?) son vendidas en la Tortuga ante los ojos de los filibusteros que menosprecian estas transacciones y son traicionados por los suyos, convertidos en compradores. Fin de la utopía, nacimiento del mercado.

Smeeks, quien es otra vez el último depositario de un documento, sumamente simbólico, que proclama la ausencia de mujeres como condición *sine qua non* de la supervivencia de la Cofradía, comprende por fin plenamente el idilio que acaba de vivir. Entiende también el deseo de escapar a una condición femenina envilecedora, manifestado por una muchacha disfrazada de hombre que viajaba con él en un barco rumbo a Tortuga. Único detentor del secreto de su identidad sexual, se había enamorado perdida y platónicamente. Se clausura el ciclo de los secretos, se cierra la novela.

En su centro, una pausa en la que Smeeks, dirigiéndose al lector, afirma el carácter erótico de la narración y la fuerza del lazo que lo ata a ella: es el único acto del que dispone para saberse real. La ficción reside en el corrimiento de un velo, en la fragilidad conmovedora de un desvestirse.

Si existen dos tiempos en la iniciación del personaje que corresponden a dos partes de la novela, el tercer tiempo no es sino el todo, la narración misma: envejecido y retirado de Europa, el protagonista cumple la promesa que le hiciera a Negro Miel, rinde homenaje a su recuerdo con la leve e inmensa diferencia de que no lo hace por la tradición oral sino por la escritura, como un buen filibustero occidental. Bienaventurado el lector a quien se le restituye la memoria de los otros. Bienaventurada la escritura que, siguiendo la ética pirata, sólo se pertenece cuando es gastada en la lectura. ◇

Carmen Boullosa, *Son vacas, somos puercos*. Era, México, 1991.

Los esfuerzos de la crítica por definir a Thomas Bernhard han sido por lo general tan infructuosos, que han terminado por disolver su imagen y su obra en un mar de contradicciones. El obsecado propósito de inmovilizarlo en el eje de una cruz donde convergen Beckett y Musil, cuando no de un asterisco en el que se incluyen Broch y Kafka, coloca a sus libros en un trance incómodo, suficiente para eliminar algunas de las facetas más valiosas de su pensamiento, tales como la autoactividad rayana en exageración, la huida hacia los hombres y la existencia como materia sustancial de su literatura. El propio Miguel Sáenz, su inmejorable traductor al castellano, sugiere en *El imitador de voces* la existencia de dos Bernhards: el escritor difícil de las grandes construcciones novelísticas ("el escritor para escritores") y el Bernhard autobiógrafo, el de sus últimas novelas, escritas "para los que no están dispuestos a hacer esfuerzos".

Una de las soluciones más inteligentes a este tipo de etiquetación es la que Luis Goytisolo, tomando el papel de portavoz del escritor, expone en su prólogo a *Sí*: "La obra de Bernhard tiene autonomía más que suficiente para no precisar de referencias ajenas a su propia entidad, como obra que es de uno de los autores más destacados de ese resurgir creador, único en Europa por su magnitud, que es la actual novela alemana". Ésta, creo, es la actitud más prudente en lo que toca a los lectores que, aun dispuestos a gozar de la lectura de Bernhard, con el esfuerzo que ello implica, no desentrañaremos fácilmente el contenido filosófico de sus primeros y últimos escritos. Después de todo, poco antes de su muerte, el propio Thomas Bernhard reconoció ante la grabadora de Kurt Hofmann que cada libro suyo estaba lleno de resoluciones y que, por lo mismo, había tantos Bernhards como lectores.

"Pero todo resultará exacto un día, más adelante", comentó el escritor en dichas conversaciones con Hofmann, "porque todo está roturado y se podrá encontrar todo en mis libros". Por desgracia, parece ser que su muerte determina el origen de ese día, de ese instante alargado en el que corresponde encontrar su cosmovisión. Para Bernhard, la vida y la escritura fueron siempre una misma cosa y publicar era concluir una suerte de exorcismo que lo dejara limpio para darle el *sí* a la nada.

Sin embargo, la prolongación de la vida hizo de esta purificación una paradoja: mientras vivimos, estamos condenados a convivir con los hombres y con sus instituciones, y por eso es inevitable seguir escribiendo un permanente *non serveam*, un escape en la dirección opuesta, como el que queda plasmado en *El sótano*: "Y me espacé corriendo de todo aquello a lo que había estado unido, de mi colegio y mis profesores y mis educadores y administradores queridos y no queridos, y de todas las molestias e irritaciones de toda mi vida, y de toda mi confusa historia propia, al escaparme corriendo de ella hacia la historia total". Así el adolescente de *El sótano* descubre luego que esa carrera se alarga en cada libro, en cada obra de teatro, en cada poema, hasta que sólo queda reconocer que se trata de una carrera en círculos por la existencia, por el mundo aborrecido que de tanto parecer la antesala del infierno se ha convertido en el infierno mismo: "Una casualidad, pensaba, me había llevado a la antesala del infierno (el infierno). Quien no conoce la antesala del infierno (el infierno) es un inconsciente, un incompetente" (*El sótano*).

Y es en esta carrera circular que la última y más extensa novela de Thomas Bernhard adquiere importancia no sólo como síntesis del trayecto, sino como denuncia del agotamiento que ese habitar en el infierno ha significado para el autor de esta, así llamada, *Extinción*. Como suele y debe ser, el Bernhard postrero que ha decidido encerrarse a esperar la muerte en su aborrecida ciudad de Viena, se ha vaciado por entero en su personaje-narrador, un tal Franz Josef Murau, nacido también en la década de los 30 y malcriado en una finca llamada Wolfsegg, misma que, como Austria para Bernhard, habrá de presentarse como un tumor maligno que, no obstante, es imposible de extirpar de la esencia del protagonista.

La primera mitad de esta voluminosa novela transcurre en el lapso aproximado de una hora: Marau ha recibido un telegrama en el que se le notifica la muerte de sus padres y de su hermano mayor, Johannes. La sola idea de tener que regresar —y peor aún, de heredar— a la tierra de la que tanto trabajo le ha costado deshacerse y que sólo significa para él el universo de lo repugnante, origina una extensa reflexión donde una a una se irán sucediendo