

El mundo personal en la novelística de Carmen Boullosa

JOHN SKIRIUS

El mundo personal de Carmen Boullosa (1954) se refleja en sus dos novelas más recientes, *Cielos de la tierra* (CT) (1997) y *Treinta años* (1999), sin que sean netamente autobiográficas estas obras. La imaginación de la autora recrea la materia personal de su vida y de las vidas de su familia: les da nuevas formas. Con base en entrevistas que he hecho con Carmen Boullosa, de noviembre de 1999 a julio de 2000, y a partir de otras fuentes, propongo analizar ese mundo personal proyectado en *Cielos de la tierra* y *Treinta años*.

La rebeldía en la adolescencia de Delmira Ulloa, la protagonista en *Treinta años*, y su metamorfosis a la vida adulta a través de la construcción del cuerpo erótico y la toma de conciencia política son fundamentales para la definición de esta novela como un *Bildungsroman*. Otra rebeldía adolescente es la de Estela Díaz en *Cielos de la tierra*, mientras que las tomas de conciencia culturales, políticas y sexuales de personajes más maduros en la misma novela, Hernando y Lear, sugieren vidas paralelas y entrelazadas en tres épocas diferentes: pasado colonial, presente y futuro. Carmen Boullosa ha declarado en una entrevista con Gabriella de Beer (*Contemporary Mexican Women Writers*, 173 y 174) que, a los 15 años de edad, sintió una vocación casi religiosa o mágica de ser escritora, un año después de la muerte de su madre en 1969 y al punto de terminar su educación preparatoria católica con las monjas ursulinas. Cito la entrevista: "Y allí estaba con una educación religiosa en el cuerpo de una atea. Escogí ser escritora" (173).

El conflicto entre la educación religiosa, conservadora, y la sexualidad, que tuvo que haber sufrido Boullosa en la adolescencia, se proyecta en Hernando, el indio fraile en la época justo después de la Conquista de México que escribe crónicas, y también se proyecta en Estela Díaz, la paleógrafa y traductora del latín al español del manuscrito

de Hernando, al identificarse ella con el dilema de la carne y de la fe del fraile. Estela se rebela contra sus propios padres misioneros de la segunda mitad del siglo XX y expresa un indigenismo y negrismo culturales al mismo tiempo que aboga por el amor libre.

La fuerte identificación de Boullosa con Gabriel García Márquez en su adolescencia rebasaba la admiración por *Cien años de soledad* como la gran novela latinoamericana de su época y entraba en la esfera política: su solidaridad con la Revolución cubana en 1970, a los 16 años de edad, se volvió un desencanto a los dos años. Estela elogia *Cien años de soledad*, al leer la novela en la adolescencia, en 1970, como "una bandera ... de la muerte de las represivas costumbres provincianas y opresoras" (CT, 200). Sigue Estela: "A nuestros ojos, el mundo volvía a nacer por escrito en *Cien años de soledad*. Éste era el nuevo génesis, reescrito caribeño y latinoamericano, por García Márquez. Al reescribirlo, el escritor lo ha mejorado: el mal está localizado en su lugar, en el lugar que le corresponde, y no en la carne, no en el cuerpo, como ocurría muy bíblicamente en *Pedro Páramo*" (202). Una lectura de *Cien años de soledad* de Delmira en *Treinta años*, a los 14 años, le abre los ojos al realismo mágico y su posibilidad de escribir una novela parecida con *Treinta años*. La rebeldía política de Delmira ya se había manifestado cuando escribió un panfleto paralelo a la manifestación de protesta contra un asesinato político en su pueblo tabasqueño. El asesinato notorio había sido el justiciero Pelón de la Fuente, un simpatizante de Fidel Castro acusado de comunista por la policía. Resulta que el Pelón de la Fuente es el nombre de un sobrino de la abuela materna de Carmen Boullosa; este Pelón verídico, aunque no precisamente izquierdista, fue asesinado por oponerse a la corrupción en el sindicato de Pemex en Tabas-

co, según la autora entrevistada. La militancia política de Estela en *Cielos de la tierra* se expresa en una crítica a la corrupción del PRI y en su solidaridad con Martin Luther King, Jr., y con Angela Davis, la afroamericana comunista. Sin embargo, hoy en día, Boullosa no se identifica con su personaje, Estela. Dice de ella que está perdida. Sospecho que algo del carácter de Estela tiene que ver con la rebeldía de la novelista cuando era adolescente y con toda la generación del movimiento estudiantil de 1968. (Hay una masacre de manifestantes parecida a la de 1968 en Tlatelolco en *Treinta años*, además de la masacre de huelguistas en Colombia en 1928 que constituye un capítulo central de *Cien años de soledad*: treinta años, cien años, ambas eras caracterizadas por la soledad y la violencia, en un pastiche aparente.)

Desde joven, Carmen Boullosa se sintió enajenada por el racismo de algunos miembros de su familia y de la clase privilegiada a que ellos pertenecían. Este conflicto se expresa, en *Cielos de la tierra*, en las críticas de Estela a su familia. Por otra parte, en *Treinta años*, Delmira, que es rubia como la madre de Carmen Boullosa, asimila las actitudes supremacistas blancas de su clase hasta que se rebela políticamente, cuando cambia el echarpe europeo por el rebozo indígena. La autora recuerda que su propia madre negaba que su familia tuviera sangre india, aunque el abuelo materno de Oaxaca, Velásquez Canseco, sí tenía sangre india. La actitud, tanto en la biografía como en la novela, era de blanquearse culturalmente y económicamente. Boullosa se rebeló contra ese prejuicio, como lo hace Estela, y recuerda su semejanza física con ese abuelo con sangre india. La autora admite que los prejuicios raciales de sus dos abuelas salen en las novelas en las actitudes de ciertos personajes. Estela confiesa en *Cielos de la tierra*: "Sigo teniendo la misma cara de lémur que tuve cuando niña, la cara un poco india de mi abuelo Canseco." Confiesa Carmen Boullosa que se parece algo al abuelo Canseco, él con sangre india, y que "yo era gitana en Berlín. Sentí el racismo contra mí." Boullosa relata una conversación con Octavio Paz, para ella reveladora. Ella le dijo a Paz que México era racista, antiindígena. Él respondió que no, insistiendo que "está usted perdida. Hemos tenido un presidente indio".

La violación política, cultural y sexual como temas fundamentales en las novelas tienen su contraparte en la destrucción de la naturaleza en ambas. Boullosa recuerda que la abuela materna hablaba de un paraíso envenenado en la comarca de su pueblo Comalcalco, Tabasco. La explotación del petróleo y de la selva convirtió a la región en un desas-

tre ecológico en *Treinta años*. La ecología es una preocupación principal de la autora.

También en *Treinta años*, Hernando sufre la violación de su cultura azteca por los españoles, mientras que en la época posmoderna, postapocalíptica de Lear, la tierra ha sido completamente destruida por un estallido de guerra nuclear. La recuperación del pasado, del paraíso perdido, se hace a través de la memoria nostálgica: es el papel de la escritora Delmira, o de la estudiosa Lear.

Consideremos ahora la violación y la represión sexuales relacionadas con el dolor en las dos novelas y lo que llamo el complejo vampiro como base de una teoría de la autora sobre la relación entre la novela como género y la realidad histórica. Empecemos con lo último. En una conferencia titulada "Historiar-novelas" que dio Boullosa en la Universidad de California, San Diego, en abril 1999, arguye que el error del novelista histórico

será sobre todo literario, porque lo más probable es que no consiga "revivir" lo que ya ocurrió sin dejar en la novela la marca de su propio presente, su óptica, la huella de su entorno, y que sin alcanzar su pretensión —la reconstrucción del pasado—, el novelista atropelle la difícil y delicada construcción imaginaria de la vitalidad de la novela, la que permitiría a un lector habitarla, poblarla en la lectura, abandonar su propia realidad para calzar la de la novela e infundir su propia sangre al vampiresco cadáver ficticio del texto.

Hay dos sacrificios evidentes según esta teoría novelística: la novela "es el vampiro que, saciado de la sangre del lector, revive a costa de su cuerpo"; también, la novela se alimenta de "bocados de realidad", vence la muerte "matando los trozos de realidad que ella usa como alimento, asesinandolos para cambiarles orden y signo, reviviéndolos en el entorno erigido para colaborar en la verdad de la novela".

¿Qué tienen que ver la teoría vampiresca de la novela con la violación y represión sexuales en *Cielos de la tierra* y *Treinta años*? Se evidencian sacrificios y dolores en ambos asuntos, y la palabra vampiro se vuelve metafórica para el novelar y para el amar.

Boullosa ha profesado la máxima admiración por la poesía de Delmira Agustini y Rubén Darío y ha seleccionado para su antología de poesía amorosa, *Todos los amores* (1997), los poemas siguientes de ellos: "El vampiro" y "El clamor" de la poeta uruguaya; "Caso" del poeta nicaragüense. Se percibe en todos estos poemas el dolor y el sacrificio en el amor, aparentes también en el *Bildungsroman* de Delmira.

Un repaso del imaginario erótico de Delmira en *Treinta años* revela un gran silencio que dura treinta años después de la crisis de 1967, además del silencio en el periodo de siete años que corresponde a la niñez y la adolescencia, y que también se narra; revela una larga represión sexual frente a momentos reveladores sobre el amor y el sexo. Primero, un vidente le avisa a la niña Delmira que no debe casarse, que debe guardar el silencio. Delmira irá rechazando la norma social de establecer una familia tradicional. Espía la escena chocante de la relación sexual de su madre con un cura, el único hombre activamente potente en la novela —ironía sardónica y espantosa para la niña inocente—. En un accidente, la adolescente se desvirginiza al caer sobre una roca en el río: es una especie de comunión violenta con la naturaleza erótica; de inmediato, sigue su primera menstruación, minuciosamente descrita, rito sangriento de entrada al estado adulto. Delmira siente un pavor frente a los hombres sensuales desnudos, trabajando la masa en la panadería. El padre de ella manosea a una amiga jovencita; el tío solterón, llamado Gustavo, como el tío del mismo nombre de Carmen Boullosa, le sirve de tabú sexual a Delmira. El abuso sexual que sufre ésta a manos de la policía, cuando es una presa política, guarda su paralelo con la violación por la policía de otra huelguista que se suicida: la victimización es colectiva. Asimismo, un cuento de la abuela narra la violación sádica de muchachas por soldados en la Revolución mexicana. El analista neofreudiano podría destacar las serpientes fálicas amenazantes que habitan las novelas; aparece una nauyaca, culebra tabasqueña de quince metros que come niñas.

Treinta años después, desde el exilio en Alemania, Delmira revela que se disfraza de hombre por amor a una mujer. No hay ninguna escena erótica lésbica abierta en la novela; ninguna relación amorosa completa de Delmira con hombre. El silencio de la novelista Delmira por treinta años es, simbólicamente, el disfraz de su represión social hasta la madurez, hasta los cuarenta y siete años de edad. En *Cielos de la tierra*, los tres protagonistas heterosexuales tienen que liberarse sexualmente, cada uno a su manera: otro juego de espejos.

Rubén Darío quería crear “una tropical Corinto” de la selva latinoamericana, según reza un verso del poeta modernista en “‘Intermezzo’ tropical”, de *El poema del otoño*. Mitifica la selva latinoamericana con alusiones clásicas grecorromanas y mágicas; la erotiza con imágenes sensuales y sonoras. En cierto sentido, el imaginario erótico de Darío se asimila en la protagonista de *Treinta años* de una manera sublimada. Con ojos rubendarianos, Delmira experimenta

la naturaleza tropical tabasqueña. Agustini, Tabasco, nombre simbólico del pueblo inventado por Boullosa en homenaje a la poeta uruguaya, Delmira Agustini, se basa vagamente en Comalcalco, Tabasco, tal como lo contó la abuela materna de Carmen que vivió allí con su hija cuando niña. A través del prisma transformador de la imaginación colectiva de la abuela, la madre, la hija, se expone el mundo acaudalado de criollos, mestizos e inmigrantes europeos. Comalcalco, visitado de vez en cuando por Carmen Boullosa, fue habitado, según ella, por no pocos extranjeros españoles y alemanes. El apellido italiano de Agustini acentúa la extranjería y la extrañeza de un pueblo que da la espalda a los indios, a “la puerca selva”, al país, a las tradiciones nacionales. Es un pequeño mundo de fiestas elegantes, autos de lujo, la última moda en el vestir. Percibo aquí, más que la provincia tabasqueña, los círculos privilegiados en la Ciudad de México del padre de la autora, Boullosa Cortina, nieto de un inmigrante gallego y presidente por años de la gran compañía del pan Bimbo. La abuela paterna tenía presunciones aristocráticas criollas, del linaje de Cortina Vértiz y Casa, confiesa la autora. La mítica “tropical Corinto” de Darío, presente en Tabasco, da lugar también, en forma disfrazada, a una tropical Ciudad de México: un imaginario social y un *elitelore* contruidos con la observación y las charlas de parientes. Boullosa ha admitido que la abuela materna fabulista era para ella una madre sustituta; su madre verdadera estaba ocupada con la carrera de psicóloga. Más que recordar, Boullosa inventa en los capítulos de *Treinta años* titulados “Cuentos de la abuela”. La autora señala que solamente dos de estos numerosos cuentos intercalados en la novela se basan en lo narrado por la abuela materna: son, primero, la historia del pirata caribeño verídico del siglo diecinueve, Francisco Sentmanat, que se apoderó por algún tiempo de partes de Tabasco; y, segundo, el cuento de las estatuas religiosas que mágicamente bailan para hipnotizar a los protestantes y frenar sus incursiones, aunque Boullosa cambia el cuento original de la abuela para hacerla parecer antiprotestante, lo que no era verdad. Así, añade una actitud católica históricamente auténtica y verosímil que no compartió la abuela.

En *Treinta años*, Delmira abandona Tabasco por razones políticas en 1963, a los 14 años de edad. Este pasaje tiene su paralelo biográfico con el hecho de que los abuelos y la madre de Carmen, entonces con 10 años de edad, tuvieron que huir de Tabasco en 1935 por el golpe político contra Tomás Garrido Canabal—gobernador de esa entidad en la década de los veinte—y sus Camisas Rojas, culpables de una represión izquierdista e impopular en contra del catolicismo.

El abuelo materno de Carmen había sido ministro estatal de Salud Pública para el grupo de Garrido Canabal. En realidad, Carmen Boullosa no inyecta en su novela nada de la persecución religiosa histórica por los Camisas Rojas tabasqueños: se trata de una evasión que privilegia la interpretación severa de la elite provinciana, conservadora, y de su educación católica. La libertad imaginativa en la creación ficticia toma prioridad, pero así surge una crítica social y cultural igualmente válida en la óptica del presente de la autora.

La crítica social y cultural en *Treinta años* tiene su contraparte en la inquisición sobre el pasado colonial, el comentario acerca de algunos problemas nacionales contemporáneos, inclusive la violencia, y la distopía de L'Atlàntide en *Cielos de la tierra*. Dicha distopía es un punto de partida para criticar la deshumanización en el presente y en el futuro inmediato posible: una advertencia sombría para el lector. Los atlántidos postapocalípticos y posthumanos viven una utopía malograda después de la destrucción de la tierra en un estallido nuclear. Boullosa suprimió en la versión final la larga trama inicial de cómo ocurre el apocalipsis cuando un tercer frente encara al primer mundo: deja así más para la imaginación y la curiosidad picada del lector. Los veintinueve atlántidos en el cielo que sobreviven el holocausto en la tierra —puras figuras arielescas en el aire— rechazan las cosas (los libros), el pasado (la historia), el tiempo, la memoria, la muerte, hasta el lenguaje. Lear, al humanizarse en sus estudios, quiere recuperar algo de lo perdido. Va nostálgicamente a los restos de las bibliotecas importantes de toda la tierra para estudiar la historia humana. En particular, su interpretación palimpsesto de las crónicas del indio Hernando, tal como Estela Díaz las había traducido del latín al español, le da un sentido humano. Hay una modesta redención libresca para los tres como humanistas de las tres épocas: pasado colonial, presente mexicano, futuro mundial. Lo nacional y lo universal convergen en la misma problemática. Es más, se proyecta en el futuro una nueva comunidad utópica que dejará L'Atlàntide en el pasado: tal utopía, se sugiere, se basará en la convivencia de épocas, razas, culturas y religiones al "fin de los tiempos" —un ciclo milenarista después de la destrucción de la tierra y después de la desaparición de la distopía atlántida—. Se subraya la pluralidad en la utopía final al llamarla "Cielos de la tierra", más allá de la muerte y del sufrimiento. El dolor y la violencia tan presentes habrán sido vencidos. De esa manera, la tristeza y el pesimismo que predominan en *Cielos de la tierra* se esfuman al final, un poco incrédulamente, con una promesa feliz, mientras que lo lúdico y lo sensorial, predominantes en *Treinta*

años, siguen expresándose en el extranjero, pero con el cambio triste notable del sentido de pérdida permanente: pérdida del lugar de origen (la alegría del trópico), de la inocencia juvenil y hasta de la identidad latina. El cambio al clima frío de Alemania es simbólico. Delmira, en su hazaña proteica, se inspira en Lope de Vega: sus personajes cambian repetidamente de identidades. Delmira se hispaniza, además de germanizarse. (Carmen se identifica con el mundo precolombino, pero también admira la arquitectura y la crónica coloniales hispanoamericanas.) La memoria y la escritura pueden recuperar el imaginario de un pasado; no pueden hacer que la escritora vuelva al pasado ni a la identidad perdida.

Cielos de la tierra contiene una rica intertextualidad y un entretimiento constante de tres épocas y tres narradores que hacen de ella una novela sofisticada, ambiciosa, desafiadora: una cumbre de la novela hispanoamericana contemporánea que manifiesta la calidad de un clásico. *Treinta años* es un homenaje al realismo mágico de García Márquez en sus cosas extrañas e inverosímiles más que en sus implicaciones culturales. Delmira, en la madurez, en Alemania, ha cambiado fundamentalmente. Ha trocado las cosas maravillosas e inverosímiles del trópico tabasqueño por la lógica científica, "mientras miraba a los europeos de mi generación ser masivamente seducidos por nuestra aparente ausencia de lógica". (Se ha criticado el realismo mágico hispanoamericano en general precisamente porque plantea ese estereotipo latino de ser irracional.)

Se sugiere de tal manera que el cambio de lo mágico a lo lógico está en el cambio de lugares, no en la naturaleza personal. Como dijo Estela ingenuamente sobre *Cien años de soledad*, el pecado está en la corrupción en el lugar Macondo, no en la carne sensual. (Ignora el incesto macondino como fuente de la decadencia de los Buendía.) En el fondo, Delmira añora el realismo mágico selvático y la perspectiva juvenil de asombro; no se arrepiente de abandonar el paraíso envenenado vuelto trágico. La paradoja no puede estar más clara: su metamorfosis, su salida lésbica, su rompimiento de treinta años de silencio, su superación de las limitaciones de una pequeña mentalidad clásica y prejuiciosa son inseparables de su alienación y soledad como exiliada —gran tema para algunas otras novelas latinoamericanas contemporáneas—. Delmira no es Carmen. Más bien, se comprimen elementos de las vidas de la abuela materna, la madre y Carmen Boullosa misma en Delmira, sin que ésta represente en todas sus características y experiencias ninguna de las tres aisladamente. Y —¿quién sabe?— un tanto de mentira tiene que haber por añadidura. ♦