

Rosana Blanco-Cano
Trinity University, San Antonio, Texas

Prosas rotas: historia, cuerpo y discursividad en Duerme e "Isabel" de Carmen Boullosa

"La mejor posición del historiador es [colocarse] en los márgenes del Estado, allí es donde tendrá relativamente mayor libertad de pensamiento" (Ortiz Monasterio 18)

De las escritoras mexicanas más obsesionadas por la historia como material de producción literaria resalta Carmen Boullosa (1954), quien alcanzó su auge de producción durante la década de los noventa. Originaria de la Ciudad de México, esta autora se ha colocado en la lista de escritoras mexicanas más reconocidas a través de una obra que, diversa en géneros, difícilmente puede ser clasificada en un estilo o temática. En los medios culturales fuera de México, sorprende su capacidad lúdica y su manejo de la lengua y de la ironía, sobre todo en aquellas obras que reflejan la condición postmoderna y convulsa de los sujetos contemporáneos. En México, por otra parte, su obra ha sido acogida por un selecto público, entre los que destacan Carlos Fuentes y el medio intelectual mexicano que, aún aclamando su novedoso estilo narrativo, también se ha encargado de generar críticas negativas hacia la narrativa de Boullosa que se niega a reproducir el heroísmo de los mitos e historia nacional.

Este trabajo se dirige a analizar dos obras de Carmen Boullosa que han desarticulado la rigidez característica de cánones históricos constituyentes de lo mexicano, exponiendo, al mismo tiempo, la violencia implícita en la formulación de una supuesta cohesión nacional fundada en la creación de un relato histórico homogeneizante. Tanto en *Duerme* (1994) como en *"Isabel"* (2000), la narración interviene sobre conceptos como la linealidad de la historia y los grandes proyectos políticos posrevolucionarios deseosos de llevar al México moderno hacia la racionalidad europea metaforizada en el progreso. En *Duerme*, Boullosa cuestiona intensamente el carácter conciliador que la versión oficial de la historia mexicana ha impuesto sobre el periodo colonial. Al mismo tiempo, discute el fenómeno del mestizaje al construir una historia que se desarrolla durante las primeras décadas de la colonia española en las que se formaron los discursos delimitadores de la posición social a partir de la sangre o el tipo racial de los individuos. Por otro lado, Boullosa inscribe a *"Isabel"* directamente en la época contemporánea para mostrar que la modernidad, como proceso aparentemente logrado en el final del milenio, sigue siendo el privilegio de unos cuantos. A partir de la construcción de una historia de vampiros, la autora parodia lo anacrónico al retomar el género rosa-gótico para evocar y desplazar varios de los discursos románticos con los que se formuló la identidad mexicana, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. Ambas obras se caracterizan por construirse a partir de un juego con las estructuras narrativas resultante de la inclusión de narradores irónicos y reflexivos que desplazan los esquemas de verosimilitud de la novela realista a través de sus intervenciones. Lo que destaca en la obra de esta autora es su oposición a seguir con los lineamientos clásicos de los géneros narrativos y con las prescripciones dictadas por las narrativas

de la propia historia nacional mexicana. A través de sus obras Boullosa se convierte, como propone Pirott-Quintero en su artículo "Strategic Hybridity in Carmen Boullosa's *Duerme*" en una crítica cultural que expone la constitución de los cuerpos a partir de la sutura proveniente de diferentes matrices de significado (s/p); logra de este modo crear personajes que salen de los sistemas binarios que estabilizan cuerpos e identidades: ya sea de lo genérico, lo racial, e inclusive, como se discute más adelante, de lo humano con la introducción del vampiro como personaje principal.

Las intervenciones de Boullosa se dirigen, casi obsesivamente, a dislocar la idea de coherencia y unidad en la tradición literaria, el concepto de nación, e inclusive de instituciones como el género, la familia y la autoridad patriarcal. En sus revisiones de la historia, se visitan los diversos momentos de la historia oficial y se deconstruye la armonía de la cohesión histórica para colocarse en una suerte de panorámica que, más que una línea recta, parece responder a un empalme de discursos, categorizaciones y contradicciones impresas sobre los cuerpos de los individuos. Boullosa problematiza, con especial eficacia, la división entre la experiencia subjetiva y las versiones de la historia proveniente y promovida por los canales oficiales: para esta narradora, escritura e historia se entrecruzan para reconfigurar las estructuras de poder que han dado forma a los proyectos hegemónicos de gobierno en México. Su proyecto literario será dislocar la alegoría nacional patriarcal y evidenciar la cuestionable consolidación de estereotipos de lo mexicano proveniente de las épicas nacionales, bien presentes a lo largo de la historia latinoamericana. Si durante la época de consolidación nacional las épicas nacionales se determinaron en extremo a partir de los "romances irresistibles", como propone Doris Sommer a lo largo de su trabajo *Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America* (1991), tales como *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs, o *El Zarco* (1901) del mexicano Manuel Altamirano, Boullosa aprovecha para romper con la idea de la conciliación histórica a partir de personajes e historias que rompen con la fantasía de unidad nacional. Sus historias serán romances truncos, protagonizados por mujeres que se niegan a seguir el papel pasivo y de objeto de amor, convirtiéndose en principales dislocadoras del orden social.

Para lograr el desplazamiento de las épicas nacionales, Boullosa reflexiona sobre momentos cumbres en la formación de la identidad nacional, mismos que son desentrañados a partir de la relación intrínseca que se ha formulado sobre la tipificación de los sujetos genéricos como operativos de ciertos rasgos que han de darles un sitio en el texto nacional. Como sugiere Pirott-Quintero en "Las metamorfosis del cuerpo en *La milagrosa* y *Duerme* de Carmen Boullosa," la obra de Boullosa "se realiza con constante 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" (776). El cuerpo así será un lugar en donde se negocien la identidad nacional y el género de los sujetos: dos categorías presentes en la consolidación del discurso oficial y que son continuamente re-semantizadas por la escritora en cuestión.

Cuerpos históricos múltiples y fragmentados. Boullosa reinventa en *Duerme* (1994) el periodo colonial en México para cuestionar desde este siglo las prácticas sociales que, provenientes de la colonia española, parecen vigentes en los comienzos del nuevo milenio. Destaca en la conformación de su historia la obsesión por reflexionar sobre un sistema de clasificación a partir de la cual no sólo quedaría justificada la diferencia supuestamente natural con el otro (el indígena), sino la desigualdad y el maltrato como monedas comunes para los vencidos en la conquista, mismos que han seguido en una posición de marginalidad por más de quinientos años. Como señala Ute Seydel (2001): "Al fusionar los siglos XVI y XVII, da la

impresión de que, desde la perspectiva del siglo XX, toda la época colonial es un solo tiempo de desigualdad, de injusticia, de violencia, de luchas armadas y de arbitrariedades” (215). La estrategia de Boullosa no se fundamenta únicamente en narrar eventos o situaciones durante esas épocas, sino que crea personajes inestables capaces de trascender los índices clasificatorios.

En *Duerme* tres categorías son continuamente subvertidas a partir de la posición y vestuario de la protagonista Marie Claire: el género, la raza y la clase social. La historia comienza cuando esta joven francesa es robada de una identidad previamente falsa. Al llegar disfrazada de hombre-pirata luterano a la Nueva España, ella es despojada de sus ropas para recibir el atuendo de un español que ha sido condenado a muerte por traicionar a la corona española. En su reflexión sobre la sociedad colonial donde hubo una marcada diferenciación por estamento, Boullosa muestra cómo cada grupo étnico estaba protegido por una legislación que dificultó la movilidad social y determinó su permanencia en posiciones sociales específicas. La marca de diferenciación radicaba, sobre todo, en las vestiduras de los propios cuerpos: los novohispanos tenían jurisdicciones especiales que reglamentaban desde su forma de vestir hasta sus derechos políticos. En una época en la que las clasificaciones sociales eran tan significativas a partir del atuendo, la protagonista de *Duerme* resulta en sí misma una mujer negada a aceptar los comportamientos que a su diferencia sexual y racial se exige representar. Al incorporar el travestismo de Marie Claire, Boullosa dialoga también con las propuestas Judith Butler (*Gender Trouble* y *Bodies that Matter*) quien ha concebido la idea de que el género, al tratarse de una categoría performática—en tanto que se representa—y performativa—en tanto que se repite a través de las prácticas cotidianas—puede desequilibrarse al evidenciar su carácter cultural y no esencial. De aquí que este personaje femenino ofrezca la oportunidad para la autora de desnaturalizar discursos relacionados con la autenticidad no sólo genérica, sino también de la representación de algunos atributos identificados con la mexicanidad esencial como el mestizaje.

Por otra parte, resalta un aparente diálogo con la mujer varonil del Siglo de Oro español, que fuera emblemática por la famosa Rosaura, de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Sin embargo, Boullosa rebasa la propuesta de la mujer varonil del Siglo de Oro español pues sus protagonistas, como Marie Claire, no son un elemento ordenador del caos previsto ya en la obra, sino un medio de rebeldía aún mayor hacia los órdenes establecidos. Al ser atrapada y descubierta en su identidad genérica Marie Claire arguye: “Sí soy mujer, ya lo viste. Yo me siento humillada así expuesta. Creí que ya lo había vencido, que nunca más volvería a ser ésta mi desgracia, el cuerpo expuesto, ofrecido (como si él fuera mi persona) al mundo. ¡Yo no soy lo que tú ves! Quiero gritarle” (*Duerme* 19). Las apariencias, como sugiere esta cita del libro, serán espejismos que conformen las identidades obligatorias desde el discurso público. Sin embargo, Boullosa se encarga, como también Calderón de la Barca, de hacer evidentes los mecanismos que conforman el gran teatro del mundo. Para reforzar esta idea, Boullosa emplea en *Duerme*, y a lo largo de gran parte de su obra literaria, la primera persona como narrador con lo que imprime una intensa descripción de la subjetividad de los personajes. Al mismo tiempo, instala al relato en un constante tiempo presente, haciendo que los personajes dirijan la palabra al propio lector (como en la cita anteriormente incluida), quien queda involucrado en una narración que se mueve al ritmo de las acciones del cuerpo de los personajes: al lector se le coloca como testigo de un cuerpo, o varios, en pleno movimiento.

El disfraz y la inestabilidad categórica entran como hilos conductores de la trama cuando Marie Claire es salvada de la horca, después de recibir la identidad del Conde Urquiza (enemigo de la Corona), por una mujer india. Es precisamente por esa falta de definición en su identidad que la mujer indígena, quien también juega

con su nombre verdadero a lo largo de la narración, decide salvar a esta mujer europea con su intervención quirúrgica a la usanza de los antiguos pobladores de Tenochtitlan. La mujer de "manos tibias" hace una herida en el pecho de la joven, misma que ha de transformarla radicalmente, inclusive en su calidad de humana mortal. Marie Claire es vaciada de su sangre europea—dejando un pecho abierto pero no sangrante—y en su lugar, la india coloca el agua del entonces ya casi extinto lago de Tenochtitlan: "Estas son aguas purísimas, no tocadas por las costumbres de los españoles, ni por sus caballos, ni por su basura. Usted que no es mujer ni hombre, que no es nahua ni español ni mestizo, ni conde ni encomendado, no merece la muerte" (28). En su condición de des-identificada, Marie Claire representa una posibilidad para la trascendencia y transformación del sistema social al que se halla inscrita y que compulsivamente busca suscribirla en una categoría definida. Como afirma Judith Butler en *Bodies that matter*:

Although the political discourses that mobilize identity categories tend to cultivate identifications in the service of a political goal, it may be that the persistence of disidentification is equally crucial to the rearticulation of democratic contestation. Indeed, it may be precisely through practices which underscore disidentification with those regulatory norms by which sexual difference is materialized that both feminists and queer politics are mobilized. (4)

Al perder su sangre, Marie Claire adquiere un mestizaje otro al que se ha concebido como la semilla de la nación: se convierte una "cosa partida" (29), elemento que irrumpe disidencia en los planteamientos coloniales y contemporáneos sobre la identidad mexicana. Como sugiere Pirott-Quintero (1999):

El mestizaje reconfigurado en pluralidad de la novela, sirve para re-vitalizar el imaginario corporal mexicano [...] la transfusión de Claire crea una narrativa que rompe con el simbolismo de la sangre y el desorden semiótico que suscita la retórica de la "mezcla de sangres," los cuales forman parte de muchos discursos de la identidad mexicana. (780)

Boullosa disloca el papel central y naturalizante del mestizaje (siempre identificado a partir de su mezcla sanguínea vs. pureza de sangre) y coloca a su personaje como un ser capaz de adoptar identidades múltiples para evidenciar la artificialidad y el carácter coercitivo de la división genérica y racial en el México colonial. Para sobrevivir, Marie Claire viste ropas de india que le hacen experimentar corporalmente una constante violencia, descubriendo así la posición desventajosa impresa a lo considerado como el último escalafón social desde la Colonia hasta el nuevo milenio: las mujeres indígenas. Esto es confirmado cuando se narra la violación sexual (y pública) que sufre al estar vestida de india y ser descubierta como mujer por el hombre español que se cuenta es el Conde Urquiza. Al exponer gráficamente esa violación, Boullosa explicita tal vez el acto más representativo del proceso de mestizaje y que ha sido constantemente conciliado o explotado por el imaginario mexicano: la imposición forzada emblematizada en la ocupación que alcanzó todas las esferas de la vida indígena, al menos en lo que era la antigua Tenochtitlan. Al reflexionar y proponer un sincretismo/mestizaje alternativo Boullosa introduce uno de los aspectos más significativos de su obra: la obsesión por evidenciar la compulsión binaria en la organización de la vida y subversión que la autora formula a través de la escritura. Si en la novela *La milagrosa* (1993) Boullosa construye un personaje femenino que mantiene obsesivamente su identidad individual, en *Duerme* se explora la artificialidad de la división entre indios y españoles, entre mestizos y españoles y otras complejas castas como cambujo, lobo, zambo, saltatrás, por nombrar algunas.

Después de un enfrentamiento en plena calle con un oficial de la corona, Marie Claire tiene oportunidad de convencer al virrey de que ella es hija de un

caballero francés servidor de la corte española. Este hecho le permite adoptar una nueva identidad que le reinserta al mundo europeo y a su atuendo de hombre, eventos que aprovecha para empuñar nuevamente las armas. Lo particular de esta reinsertión identitaria es que volver a la categoría genérica y racial supuestamente original no impide a Marie Claire seguir ejecutando performances subversivos cuando el virrey, al saber de sus dotes de mando y combate, la comisiona para ir a derrotar al indio Yaguey que está arrasando con las tierras cercanas a la capital y también con comunidades indígenas. Como hace en la novela *La milagrosa* y como se verá más adelante en "Isabel", Boullosa inviste a sus personajes femeninos de soldados alternativos con estrategias propias, pues son individuos capaces de entrar al campo de batalla con la intención de desordenar las estructuras del Estado legitimado sobre la base de un sistema social de desigualdad. Boullosa reescribe así el himno nacional mexicano al evocar una nueva frase de comienzo "Mexicanas al grito de guerra".

Al hacerlo disloca la ecuación de ciudadano como equivalente a sujeto masculino y otorga la posibilidad a las mujeres de jugar roles alternativos a la norma tradicional dentro del texto nacional.

Tras vencer a Yaguey, vestida de hombre, Marie Claire se aleja demasiado de la capital y cae en un estado de sueño que sólo ha de repararse con la vuelta a la ciudad. Nuevamente lleva una herida que no sangra, convirtiéndose en una emblemática figura que los indios reconocen como una fuente de vida eterna.

Boullosa transforma a su personaje femenino en un individuo que ha rebasado no sólo la nacionalidad, el género y la raza sino también la categoría de humano. Cuando la cabeza de Marie Claire es solicitada por algunos indígenas que la consideran una fuerza inusitada y vital para su supervivencia, ella y su amigo Pedro de Ocejo tienen que huir de los límites de la Ciudad de México. A partir de la salida forzada la joven cae en el sueño que vaticinara la india de las manos tibias pues su energía vital depende de su cercanía a las aguas de Tenochtitlan que corren por sus venas. Es a partir de este punto que lo onírico invade también convenientemente la narración. La historia alcanza la fantasía utópica cuando la autora propone el despertar de una Marie Claire lista para asumir el mando de la rebelión temprana contra los españoles. Es la voz del poeta Pedro de Ocejo quien se encarga de narrar un final fuera de los límites de la verosimilitud. Este narrador propone que Marie Claire ha organizado a un grupo de rebeldes indígenas y se ha decidido a dar un revés al curso de la historia colonial. Ella se ha convertido, a partir de las aguas que corren por sus venas y por el atuendo que fue obligada a llevar, en "una más de ellos": "¿no soy acaso también hija de la raza? ¿La única francesa que lleva agua en las venas, la mujer de la vida artificial, la que sólo puede vivir en la tierra de México?" (Duerme 125). El propio Pedro de Ocejo también acaba por rebasar los límites de su identidad pues él, siempre apegado a la escritura de la poesía, decide asumir la escritura de un relato que también rebase los límites de la historia oficial; esto es, rebasa la intención de dar vida a una narración moralizante y cohesionadora pues: "Escribir historias sí sirve, no digo que no, pero sirve demasiado, es una manera de conquistar y vencer, y yo no tengo por que conquistar el mundo" (77).

La trama de *Duerme* finaliza sin acabar de responder por el paradero de la inmortal Marie Claire quien, al no poder morir, es un símbolo de fuerza política latente lista para despertar en la mejor oportunidad. La no sangrante Marie Claire, entonces, metaforiza una eternidad bien distinta de la propuesta por el discurso oficial como la esencia de lo mexicano: un cuerpo que es muchos cuerpos, un cuerpo partido, fragmentado por la herida no sangrante primordial que le ha transformado; un ser con identidades múltiples que está dispuesta a dislocar el destino trágico que

socialmente se le ha impuesto a partir de la estabilidad de categorías como mujer, mestiza, india, europea, o eterna.

Cuerpos históricos sin límite: caos, género y sexualidad. Publicada en el libro de cuentos o novelas cortas *Prosa rota* (2000), "Isabel" es una historia que, como *Duerme*, reflexiona sobre el curso de la historia y sus mitos a partir de la idea de la subversión a la ley de la sangre cuando logra un mestizaje posmoderno, en plena era del sida, a través de sus prácticas sexuales y vampirescas. Una nueva peste se apodera de la Ciudad de México en el fin del milenio. Ya no será el régimen colonial el que produzca un sistema de estratificación, sino los sistemas políticos resultantes del largo proceso de independencia, consolidación nacional y entrada a la modernidad. Textos como "Isabel" hacen evidentes lo que Boullosa define como continuidad histórica, misma que aparece como leitmotiv a lo largo de su prolífica obra: el caos y la injusta distribución de los recursos y del poder.

Como otros trabajos de la autora, "Isabel" discute la inscripción de los individuos en un contexto fragmentado donde la discontinuidad de los discursos y comportamientos se apodera para dislocar las mitologías reforzadas por la historia. Esta noveleta puede ser leída, en primera instancia, como la cartografía del deseo de una mujer que repentinamente deja de lado su condición humana/femenina y se convierte en una hambrienta vampiro que busca víctimas para saciar su sed sexual y de sangre. La propuesta de una mujer vampiro en plena Ciudad de México nos recuerda a la hecha por Carlos Fuentes en su libro *Aura* (1962) a la que Jean Franco definiese en *Las conspiradoras* como "una fábula que refleja el temor del varón a perderse" (220) o a perder el mando del orden de significado que ha impuesto, inclusive, en el ámbito cultural y nacional. La muerte y la sexualidad implícitas al vampiro han representado el inicio de un proceso de desintegración de la propia vida y la identidad, que a su vez alcanza a los contextos en los cuales el vampiro se halla inscrito. La incidencia de una mujer vampiro, por tanto, implica también la ruptura de la gran Historia, pues "La Historia, que al mismo tiempo constituye la inmortalidad de la sociedad y la del individuo, se ve amenazada tanto por la rutina sin sentido como por el ciclo eterno del sexo y la muerte, encarnado por la mujer vampiro" (Franco 220).

Desde el prólogo, Boullosa presenta "Isabel" con un epígrafe que describe su obra lúdicamente: "roja noveleta rosa en que se cuenta/ lo que ha ocurrido a un vampiro" (s/p). En su dislocación de los géneros literarios juega, asimismo, con el planteamiento de un universo que ha sido dislocado de sus significantes tradicionales: si la noveleta rosa es clásicamente identificada con el ámbito de lo femenino, el rojo añadido a su descripción nos devuelve a un universo neo-gótico en el que se "hablaba de lobos, de cuervos y de sangre" (Ídem). Al evocar la novela rosa Boullosa también dialoga con el romanticismo literario como género de las novelas fundacionales del siglo XIX latinoamericano; por otra parte, la autora devuelve la vista al romanticismo alemán e inglés en donde las historias de vampiros fueron una manifestación singular de este movimiento literario. La vuelta hacia un mundo en el que destaca el placer por la sangre y la carne trastorna la imagen ideal de la mujer pasiva y asexual propuesta por la República Liberal en el México del siglo XIX. El deseo sexual explícito en la mujer vampiro, quien es sujeto deseante capaz de exponer su cuerpo y placer, provocan la dislocación de su género a partir de su inmersión al mundo del goce. La posesión del otro se convertirá entonces en meta principal de la protagonista quien encuentra por la boca, como si se tratara de una mística en la llaga del cuerpo de Cristo, la puerta hacia un mundo inefable.

Habiendo mordido al amante que por años la mantuvo en una sed emocional, la protagonista rompe con la imagen tradicional del encuentro sexual heterosexual al convertirse en una mujer insaciable que no respeta modelos de relación

monogámica. Isabel despierta un día con el sabor de la sangre en su boca. Desde entonces la sexualidad, placer y actividad de mujer- vampiro quedan hechas una: "empezó a desear que quien fuera acariciara su cuerpo y la penetrara, y la habitara con paciencia, creyendo que eso de acoplarse debía ser en el siempre jamás" (180). Al sustituir el "siempre jamás" por una práctica de placer y no de institución matrimonial, Isabel trasciende la idea de cuerpos sexuados con límite. Ella busca llevar a su cama a un ser diferente cada noche; uno que represente un aspecto totalmente diferente del espectro social. Su deseo trasciende las categorías de género, la raza y la clase rompiendo, de esta manera, con los cercos que socialmente posicionan a los individuos en una posición más o menos favorable en la escala social. Un narrador por demás inestable (que se pasa gran parte del relato dudando de la veracidad de la historia) comenta: "Isabel no ha repetido en ninguno el tono de piel, como si tuviera gusto de pintor en la elección de los muchachos, en la paleta de su cama va recorriendo todos los tonos que la piel puede tener" (190). Por otra parte, el erotismo llevado al límite trastoca los guiones restringidos y previamente ensayados del encuentro sexual y se propone formular un encuentro circular, siendo capaz de enunciar el placer de Isabel en un espacio subjetivo y corporal que trasciende la diferencia sexual: "Los cuerpos, entonces, son más amplios que el mundo. La pulgada del clítoris no tiene márgenes, la boca más honda que el océano, no hay palabras, ni nalgas, ni culo, ni labios, ni espalda, ni pechos, sino el tirón del gozo, la marea del gozo" (188).

En la descripción de su deseo y performance sexual, la protagonista reflexiona sobre la educación o el aprendizaje de los comportamientos genéricos culturalmente aprendidos, básicamente insertos en la mitología histórica transmitida como un valor de carácter nacional: para la protagonista el placer sobrepasa la idea de "hacer patria" a través de la relación sexual heterosexual y su consecuente maternidad. Como Isabel define, nuevamente desde la narración teatral en primera persona y en presente: "A los hombres se les enseña a despreciar la carne y a las mujeres a contener su gusto hasta que la carne aguante. La mayoría de los varones no saben gozar, y no les interesa. Un pequeño mareo y un océano de semen. Pura aburrición carnal" ("Isabel" 191). Boullosa rompe, de este modo, con el rictus de decencia sexual y dignidad tradicionalmente impuesta a los cuerpos femeninos en el texto nacional. Como propone Debra Castillo en su libro *Easy Women*, las mujeres que expresan deseo sexual en la cultura mexicana han sido calificadas de anormales: "step outside such dominant culture codings of female behavior and thus enter into a sliding category: loose women, easy women, public women, locas, prostitutes" (4). Isabel deja a un lado su normalidad femenina y se convierte en lo que Federico Gamboa es incapaz de escribir sobre Santa (Santa 1903), la emblemática prostituta del naturalismo mexicano que al adentrarse en el mundo del sexo pierde su estabilidad genérica para convertirse en lo que impreso puede leerse apenas como "puntos suspensivos". Lo que sí es, una mujer que expresa abiertamente su sexualidad, no tiene cabida en el discurso de Gamboa: "¡No era una mujer, no; era una...!" (7).

Lo innombrable para la cultura nacional, una "no mujer" que rebasa su género y los valores nacionales a través del sexo, se reproduce a lo largo de la noveleta hasta provocar un ambiente en el que prima el caos. Es desde la desestabilización del cuerpo femenino que Boullosa propone una dislocación del ambiente y de las narraciones históricas contemporáneas. Con la preferencia sexual indiferenciada que mantiene Isabel—quien practica su sexualidad sin límite de tiempo y sin límite de género—y sus hábitos de vampiro es que los confines del orden social y del cerco profiláctico de la modernidad también acaban por caer, exponiendo el caos escondido tras la fachada de un "México en la era del progreso",

frase que paradójicamente fue el slogan de diversos discursos de Carlos Salinas de Gortari, presidente del país de 1988 a 1994.

Tradicionalmente asociado con la transmisión de la peste, el vampiro representó la alegoría de la premodernidad sanitaria. Al introducir a una mujer vampiro en pleno siglo XX, Boullosa disequilibra la noción de modernidad en un escenario en el que la peste aparece como una ventana hacia las fronteras del mundo marginado histórica y socialmente: la pobreza y la falta de recursos, tan presentes hoy en día en países como México. Los primeros en morir por la peste serán aquellos que estén directamente expuestos al espacio público como residencia, pues son esos pobres que conviven cotidianamente con las ratas, antiguas transmisoras de la peste: "Por decenas caían, como moscas se morían los rostros anónimos, lastimados desde su nacimiento por la carcajada imbécil de la miseria" ("Isabel" 211). Con su presencia en el mundo citadino, Isabel subvierte cualquier orden y denuncia la desigualdad y corrupción de los gobiernos. La ley de la muerte se instala para dar cabida a una venganza por parte de las clases mayoritarias, presentes desde la etapa colonial hasta los comienzos del milenio: "¡Qué rico se vengaron entonces del silencio al que les habían sometido! La ciudad era de los miserables, de los que vivían en condiciones indignas, porque era su ley la que imperaba. Su ley era de la muerte" (7).

De este modo, la mordida mortal y sexual de Isabel se convierte en la sinécdoque de la heroína de los olvidados del progreso: lo indigno no será su sexualidad sino la sistemática manutención de la pobreza que los diversos sistemas gubernamentales han perpetuado como moneda común para la mayor parte de los ciudadanos. Ella, como inmortal, es la única capaz de acabar con lo que sigue marcando la clasificación de entidades aceptables. Se convierte, de alguna manera, en la protagonista de la novela *Duerme* que años después ha despertado de su largo sueño para continuar con su proyecto de justicia. Con su mordida, Isabel también desenmascara a la elite que consolidara a la nación, evidenciándola como un ente productor de discursos coercitivos y clasificadores de los individuos que se mantiene intacta, incluso de la peste, gracias a su alta posición social: "¡Muerde, muere más Isabel! ¡Súmate a su venganza! ¡Mata a aquellos que perdona la peste!" (213). Al dar lugar al caos, e inclusive borrar los límites entre la vida y la muerte, la ciudad de México es protagonista de la debacle de un orden social. Cuando la peste ha matado a la mayor parte de los pobladores, Isabel huye hacia otros países buscando saciar su sed de sangre.

El final de la noveleta adquiere un tono irónico y romántico en el que la mujer vampiro se enamora hasta buscar extinguir su vampirismo, pues aparentemente busca volver a regularse como una mujer: mortal y definida genéricamente. El juego narrativo alcanza límites insospechados pues la historia termina escapando del poder del narrador principal: la propia Carmen Boullosa. Introducida como un personaje más, la escritora pide ayuda a los expertos para intentar dar un cauce congruente y verosímil a la historia. Esta ruptura de la prosa (que evoca al título del libro que incluye esta historia) termina siendo un juego retórico introducido por la autora para exponer su obsesión por la pérdida de límites entre lo ficticio y lo verdadero. Decapitándose como única salida a su existencia de vampiro, Isabel y la autora ofrecen un posible final trágico a la historia. En segundo término, Boullosa se burla desdiciendo la primera versión del final para introducir el romanticismo llevado a la parodia: el amor logra salvar a Isabel de su vampirismo. Siendo Isabel y la escritora residentes de Nueva York, la primera narra que en el presente—dentro del tiempo de la novela—puede encontrarse a la autora en los cafés o parques de la ciudad. Respondiendo a la obsesión de dislocar las cualidades que aparentemente busca Boullosa en los "asesores externos" (verosimilitud y coherencia), el final de "Isabel" se inscribe en una de las constantes la obra de esta escritora: proponer un

orden alternativo que sólo parece visible a partir de la extinción total de los actuales órdenes: ya sea la norma heterosexual, el rictus genérico, los órdenes económicos, científicos, históricos, nacionales o literarios.

En las obras aquí analizadas Boullosa emplea el cuerpo como medio de subversión a los discursos investidos sobre el mismo, haciendo evidente su producción que compulsivamente busca insertarlo en categorías de segregación social. Esta singular escritora incide sobre las narrativas enfocadas en elementos y períodos hegemónicos de la historia mexicana para de este modo evidenciar la incoherencia del proyecto lineal de nación que se ha propuesto como evolutivo. Al focalizar su atención sobre el mestizaje como discurso de cohesión nacional Boullosa visibiliza que, gracias al espíritu conciliador de la gran historia producida en el siglo XIX, la desigualdad que se imprimió en el periodo colonial como estructura básica social quedó justificada en la premisa de ser el sitio de nacimiento del espíritu nacional. A través de sus propuestas artísticas se evidencia que si hay una constante en la historia oficial es haber establecido una sola línea de acción política y social: la condenación de los diversos grupos indígenas y las subjetividades no masculinas que todavía al final del milenio siguen luchando por ser reconocidos como agentes sociales en la vida nacional.

Obras Citadas

- Boullosa, Carmen. "Isabel". *Prosa Rota*. Madrid: Librusa/CIMAC, 2000.
- . *Duerme*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *La milagrosa*. México: Era, 1993.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Carrera, Magali Mari. *Imagining Identity in New Spain*. Austin: Texas University Press, 2003.
- Castillo Debra. *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Florescano, Enrique. *Espejo Mexicano*. México: FCE/ CONACULTA/Fundación Miguel Alemán, 2002.
- . *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Taurus, 2000.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. México: FCE, 1993.
- Gamboa, Federico. (1903) *Santa*. México: Grijalbo, 1979.
- Hind, Emily. "Historical Arguments: Carlos Salinas and Mexican Women Writers." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 23.2 (2001): 82-101.
- Ortiz Monasterio, José. *México eternamente: Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. México: FCE/ Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2004.
- Pirott-Quintero, Laura E. "Strategic Hybridity in Carmen Boullosa's *Duerme*." *CiberLetras* 5 (2001): s/p Mayo 12, 2007.
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>>.
- - -. "Las metamorfosis del cuerpo en *La milagrosa* y *Duerme* de Carmen Boullosa". *Romance of Languages Annual* 10 (1999): 776-82.
- Riva Palacio, Vicente. *México a través de los siglos: historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*;

- obra única en su género V. II.* México: Cumbre, 1956.
- Seydel, Ute. "La destrucción del cuerpo". *Territorio de leonas cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. Coord. Ana Rosa Domenella. México: UAM, Casa Juan Pablo Centro Cultural, 2001. 215-27.
- - -. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- Sommers, Doris. "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. New York: Routledge, 1990. 71-98.