Hind, Emily. "Contra lo prosaico: la novela corta como ideología en *Antes* de Carmen Boullosa." In *En breve: la novela corta en México*. Coordinado por Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. Guadalajara: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, 2014. pp. 239-254.

Contra lo prosaico: la novela corta como ideología en *Antes* de Carmen Boullosa

EMILY HIND

Universidad de Florida

Para Ignacio Sánchez Prado,
quien recomendó el libro de Moretti

Haciendo uso de bases de datos y conteos digitales, Franco Moretti en *The Bourgeois* (2013) examina la prosa decimonónica con tanto detenimiento que llega a entenderla como un «héroe»: «La prosa como *el* estilo burgués en el sentido más amplio; una manera de *ser* en el mundo, no sólo de representarlo» (181, cursivas originales).¹ Para precisar la naturaleza de esa prosa protagónica, Moretti destaca la importancia de los rellenos (*fillers*) que «ofrecen *el tipo de placer narrativo compatible con la nueva regularidad de la vida burguesa*» (81, cursivas originales). Si la novela del siglo XIX, como señala Moretti, responde a una estética burguesa, ¿cómo funciona esa herencia en la novela corta y experimental del siglo XX? ¿Cómo incorpora la novela corta del siglo XX estos rellenos narrativos sistemáticos, si el género breve precisa de los elementos irregulares del secreto y la amnesia? Es decir, algunos críticos como Ricardo Piglia, Deleuze y Guattari han identificado al secreto narrativo como un mecanismo fundamental de la novela corta. Deleuze y Guattari agregan además como rasgo distintivo del género la presencia de «un olvido fundamental» (193).² ¿Cómo se hará para integrar el olvido y los secretos con la solidez del relleno tan «prosaico»

---

[1] Todas las traducciones de textos originales en inglés son mías.

[2] Piglia subraya la ambigüedad de la novela corta: «recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces» (201). Por su parte, Deleuze y Guattari notan que la novela corta no trata de un asunto secreto sino con la forma misma del secreto, la cual resulta impenetrable (193).

co» de la novela?³ La estética experimental de Carmen Boulosa promete un caso interesante al respecto.

Las novelas cortas de Boulosa, *Antes* (1989), *Son vacas, somos puercos* (1991), *Llanto* (1992), *La milagrosa* (1993) y *Duerme* (1994), tienden a criticar las costumbres burguesas en medio de una ambivalencia radical que no elimina los rellenos ni los valores burgueses determinantes en ellos. No obstante la obsesión de Boulosa por recrear protagonistas «extranjeros» a la burguesía, como los niños, piratas o los personajes sobrenaturales, el uso de la novela corta —*novela* sobre todo— para enjuiciar a la «gente decente» invoca cierta hipocresía.⁴ Propongo que el estilo bifurcado de Boulosa, entre nostálgico por la tradición y experimental a la vez, emplea dos tipos de prosa, la que se puede llamar la «prosa bien», con su sentido metódico de orden, y otra que denominaremos la «prosa rota», con sus dudas, abandonos y trastornos lingüísticos. Esta doble calificación designa la ambivalencia de una prosa que asume tanto la crítica hacia la clase media como los límites de esta crítica. La preservación de las diferencias entre la prosa rota y la prosa bien, además de la clase «rota» y la gente «bien», importa en la obra de Boulosa porque retiene las fronteras que separan las palabras y distinguen los cuerpos. Violar esas categorías individuales lleva a lo «común» y lo incoherente, dos clasificaciones que la autora tiende a rechazar.

Para explorar con mayor detalle la relación entre la prosa bien y la prosa rota, el estudio a continuación se centra en *Antes*, protagonizada por una niña y narrada por lo que queda de esa figura después de su «muerte», posiblemente metafórica, al llegarle la primera menstruación. Boulosa alude al significado de elegir una protagonista niña durante una entrevista con Eve Gil donde describe el ámbito infantil como «un mundo pre organizado y pre verbal» (64). La «pre organización» característica del punto de vista de la niña en *Antes* proporciona un desafío al relleno ordenado, lo que Moretti llama ese «gran invento burgués» que racionaliza el

[3] Pido prestada esta redundancia, la «prosa prosaica», de Moretti (57).

[4] En cuanto a los piratas y niños, Boulosa alaba su «extranjería» en una entrevista con Rubén Gallo (57). Extiende el término a los seres dotados con la inmortalidad (*Duerme*) o la clarividencia (*La milagrosa*).

universo novelístico, «convirtiéndolo en un mundo de pocas sorpresas, menos aventuras y sin milagro alguno» (82). Como contrapunteo a los milagros que la niña quiere percibir, la voz narrativa de *Antes* comprende la organización racional y el lenguaje adulto, aunque a veces también elude la lógica burguesa y así crea una narrativa inestable y difícil de interpretar.

En términos cronológicos, la historia narrada en *Antes* comienza en la ciudad de México, en 1954, con el nacimiento de la protagonista anónima, quien asegura recordar «con precisión» el día de su nacimiento (12). La narradora además niega que la mujer que le da a luz, Esther de la Fuente, sea su madre. Es decir, la voz narrativa se da cuenta de que su madre en realidad no es quien la pare: «Siempre lo supe, pero hasta el día en el que ellos llegaron por mí, todo funcionó como si ella lo fuera» (13). El pronombre «ellos» en la cita confusa se refiere a «los pasos», unos ruidos enigmáticos que cazan individualmente a la protagonista, a sus amigas y a Esther. Estos pasos asociados a una aparente misoginia pertenecen a un «mundo desverbal, que inventé o habité de niña» (41). El mundo desverbal distancia el argumento de *Antes* del giro novelístico esperado, de esa factura de la prosa bien a la que me he referido, para aproximarla a la prosa rota, acercándola a la ejecución menos racional o menos «tramada» de la poesía. La complejidad de los experimentos de *Antes* insinúa una coincidencia curiosa. Los pasos apuntan hacia la pesadilla del arte excesivamente «real» y fácil de aprehender, porque suprimen la imaginación. Esta supresión se logra por la relación opresivamente mimética entre la representación y lo representado.

Dentro de las contradicciones irresueltas, perturba la discrepancia entre la madurez de la voz narrativa de *Antes* y las confusiones infantiles de la niña. Nunca queda del todo claro cómo la narradora gana la sabiduría con que corrige la creencia de la niña respecto a, por ejemplo, la distancia entre la ciudad de México y Cuernavaca: en lugar de ser «muy larga» como piensa la niña, la ruta le parece a la narradora «corta y fácilmente definible» (74). Esta diferencia de opinión se imposibilita si la niña muere de manera literal, tal como la narrativa declara. La divergencia entre protagonista y narradora lleva a una lectura insólita: da motivos para disputar la declaración final de *Antes*: «El doctor no podría explicarle los motivos de mi muerte» (162). Las reglas de la prosa bien no preparan al público para

desentrañar esa lógica increíble. Cada relectura de *Antes* acentúa nuevos detalles y discordancias, todos imprescindibles pero difíciles de recordar en su totalidad porque a fin de cuentas la novela corta no constituye un género apto para la memorización. Como señal de esta precariedad del recuerdo lector, podemos apuntar al posible olvido de la primera frase de la novela: «¿En qué estábamos antes de llegar?» (11). Nunca se contesta la pregunta y por ende en una primera lectura este inicio podría parecer secundario. No obstante, la jerarquía trastocada por la irracionalidad propone que toda anécdota ejerce un peso significativo. Entonces, una manera de responder a esta pregunta inicial es señalar la presencia constante del relleno novelístico, el «antes» predecible del fondo adonde llegan la narradora y la protagonista.

El relleno personificado: las asistentes domésticas

Sugiero que los pasajes del texto dedicados a las asistentes domésticas en *Antes* cumplirían las funciones que Moretti atribuye al relleno, incluyendo la tendencia de pasar entre las páginas como «lo que sucede *entre* un punto de cambio y el siguiente» (Moretti 71, cursivas originales).⁵ Por no ser personajes individualistas ni interlocutores, las asistentes domésticas no cuentan dentro de ese «nosotros» insinuado en la pregunta inicial, «¿En qué estábamos antes de llegar?» Al contrario, constituyen la simple existencia de la actividad «anterior» que crea un fondo. Es decir, las ayudantas domésticas se manejan en *Antes* por insinuación más que por referencia explícita. Para ejemplificar esa función, cito el recuerdo que trata de las piedras que la niña protagonista coloca alrededor de su cama cada noche para ahuyentar a los pasos: «Por las mañanas, la muchacha encargada de la limpieza las barría y las echaba a la basura. A nadie le importaban más que a mí» (69). En esa mención la asistente doméstica es anónima. Otras veces ni siquiera se nombra como «muchacha», sino que se alude a su existencia por los resultados de su labor, por ejemplo con el piso «exageradamente limpio» en la casa de la abuela (110). Si la función de la narradora de *Antes*

[5] Agradezco a Brenci Patiño, cuya tesis doctoral, «Women and Class: Power Dynamics in Contemporary Mexican Literature and Culture» (University of Illinois at Urbana-Champaign 2010), me inspira a prestar más atención a la figura de la asistente doméstica.

es respaldar la irregularidad o la «extranjería» de la niña al enmendar sólo unos cuantos errores de la percepción infantil, interesa que se permita tanto olvido y hasta desprecio en torno a las ayudantas. Éstas no se desarrollan como personajes plenos, con capacidades imaginativas ni vida sentimental. La única referencia a las familias de las asistentas surge con el detalle de Ofelia, quien llega a figurar por su nombre porque se ausenta: «Inés me peinaba esa mañana, porque Ofelia, la jovencita encargada de nuestra ropa y nuestro aseo personal, había ido a su pueblo a la boda de su hermana» (128). Es la única referencia a Ofelia en todo el texto, y la única alusión a la vida personal de las asistentas. Emerge así la hipocresía de *Antes*: la opresión de las asistentas domésticas teje el telón de fondo, frente al cual la niña puede pararse a protagonizar una historia dramática de persecución y encerramiento. Las anécdotas de primer plano resultan mucho más entretenidas que la situación asfixiante pero menos irregular de las trabajadoras.⁶ Boullosa hace evidente, por medio de la personificación, el vínculo que destaca Moretti entre la prosa burguesa como imagen del valor de trabajo («duro, tentativo») y no como resultado del talento («un don absurdamente injustificado de los dioses», 181).

Puesto que el público ya conoce los pormenores del trabajo doméstico, Boullosa no tiene que recurrir a muchas palabras para establecer el ritmo doméstico. Como observa Moretti, el relleno es «incesante en la acción tranquila», tal como «la vida moderna», y la lectora consumidora de la prosa bien ya sabe completar los movimientos tan sólo sugeridos en *Antes* para las «muchachas» (Moretti 82). Es decir, las consumidoras de novelas ya son expertas en interpretar la incesante acción tranquila presente en el relleno. El público acostumbrado puede imaginar toda una coreografía a partir de unos gestos apenas esbozados para las asistentas domésticas porque sabe leer a través de la modalidad imaginativa de los coreógrafos, quienes «piensan naturalmente en términos del movimiento» (Lakes 1848). Las ayudantas no tienen permiso de salir de la composición esperada, restricción que también reduce el número de palabras necesarias para animarlas.

[6] Anna Reid escribe sobre los elementos góticos en *Antes* y sugiere que esta estética tiene en común con la Iglesia Católica los motivos de espacios confinados y una institución tiránica o la figura de padre tiránico que emplea la persecución y la vigilancia (40).

Interesa en *Antes* el caso de la ayudanta estelar, Inés, porque cae pesada a la niña. El primer reconocimiento de Inés sucede en el tercer capítulo, cuando «como era costumbre» la cocinera tarda en contestar la pregunta de la niña: «Siguió exprimiendo jugo de naranja para el desayuno como si nadie le hubiera hablado: para ella no existíamos las niñas. Éramos como cosas a las que había que someter a una rutina. No más» (46). La narradora nunca invierte la queja para preguntar si la niña también clasifica a las asistentas como «cosas a las que había que someter a una rutina».

En otra anécdota cargada con hipocresía en potencia, se registra cómo Inés desdeña a una de las hermanas de la niña, cuando ésta ofrece una «explicación que tiraba como taza de café al mar, porque Inés no le prestaba la menor atención» (129). Las asistentas no dialogan de forma sostenida con las niñas, tal vez porque las mujeres comprenden que no encontrarán un público receptivo. La plática más extensa se reserva para los personajes más irregulares, los del primer plano. Todavía otro ejemplo de ese trajinar casi perversamente silencioso en medio de la novela corta aparece con Salustia. En el capítulo XI, la niña pregunta primero a Inés por el paradero de sus hermanas y cuando la cocinera sólo encoge los hombros, la niña apela a alguien más: «Pregunté a Salustia por ellas: paró la pancha y volviéndola a calar con el dedo húmedo me dijo acallando el sonido de la plancha al contacto con el agua: “están en su cuarto”» (115). La descripción de Salustia, la única en toda la narrativa, depende de la plancha, y así ayuda a retratar a Salustia como el relleno: disciplinada y confiable. De esta manera poco imaginativa, la narradora de *Antes* pone a la asistente doméstica en su lugar, como lo que sucede entre los puntos de interés dramático. La contribución de las asistentas a formar un ritmo regular de la casa posibilita la libertad de los empleadores, como cuando el padre de la niña tiene el tiempo para bromear con sus hijas. Ni la niña, por su «extranjería», ni las asistentas domésticas, por su «regularidad», pueden ejercitar el sentido de humor como lo hace el padre, quien amenaza con secuestrar a sus hijas y hacerles chicharrón si no le pagan. Como prueba de la exclusividad del derecho de gastar bromas entre los burgueses crecidos, la voz narrativa recuerda la confusión de la niña: «¿chicharrón? ¿Dinero? ¿De qué demonios —pensaba—, de qué demonios estaremos hechas?» (16).

La imposibilidad de saltar la barrera del gusto «culto» y juntarse con la «gente bien» con sus bromas y su prosa bien se ejemplifica con el caso de «Juanita», la asistente doméstica que resulta «un asno» (84). Al contrario de la tolerancia infinita que demuestra la narradora hacia las ocurrencias de la niña, no soporta los desatinos de Juana, quien enciende la licuadora vacía «para oírla “cantar”» y pasa la aspiradora en la terraza y el jardín (84). La lectora, si coincide con la opinión de la narradora, puede pensar que Juana no nació «un asno» sino que se educó así. El capítulo que menciona a Juana concluye con su despido, donde se supone que volverá a su lugar de procedencia, «a la misma escuela de capacitación, seguramente a que tomara más cursos que le enseñaran a no hacer nada, a despreciar todo cuanto era su mundo con mayor perfección» (87). La narradora no reconoce, o por lo menos no se da por enterada, que la niña protagonista aprende un desprecio paralelo en su escuela.

La voz narrativa sí asevera con lujo de detalles la futilidad de las clases de las monjas que en última instancia se llevan mejor desconcentrándose:

Distraída aprendía. ¿Aprendía qué? ¡Quién sabe! No me acuerdo de una sola palabra. No sé ni qué temas. Estaba absolutamente fuera de mí, quién sabe dónde, ganaba los dieces en las materias a fuerza de no estar en ningún sitio, esquivando, guareciéndome en islotes que —como no los obtuve en mi imaginación sino de planes de estudio maquinados por burócratas— se esfumaron (31).

No se menciona la posibilidad de que estos estudios no se recuerden conscientemente porque forman la base inobservable del intelecto de la narradora. En otras palabras, parece que la narradora no percibe el tamaño de sus propios prejuicios. Por esa complacencia se retiene el género novelístico dentro de la novela corta, y no se amenaza ninguna norma burguesa de manera seria. Sin el relleno, o sea, sin el recurso de la prosa bien, la prosa rota no puede desarrollarse dentro de la novela corta, porque no habría una novelística suficientemente convencional para identificar el género como novela, corta o no. Así, Boullosa restringe el vuelo experimental, limitación que surge de nuevo con la crítica pasiva de «*serviam*», el lema de la escuela católica. La narradora se queja, «cuál *serviam*, cuál servir si

entre nosotros nos encargábamos de que el país entero nos sirviera» (94). Ese comentario, en lugar de arrasar con el sistema hipócrita, sólo hace eco de la ambivalencia del proyecto escolar en primer lugar. Para justificar la «capacitación burguesa» de esa educación que enseña a someter a los de abajo, se elige el lema «*serviam*». No se trata de poner el «*serviam*» en la práctica porque esa revolución acabaría con la educación que se imparte. Boullosa tampoco acaba con los referentes burgueses, sino que busca renovar la prosa bien a través de una conciencia de la necesidad de una prosa rota contrastante. Las contradicciones de *Antes* no decepcionan, porque se sabe de antemano que borrar todo rastro de la ideología burguesa conllevaría la erradicación de la novelística necesaria para escribir una novela corta. Cierta herencia del siglo XIX y de su paradigmática clase media sigue figurando en este género que no encuentra la manera de abandonar los valores burgueses sin amenazar la razón de ser de la novela.

La prosa rota como equilibrio y no como subversión

La prosa rota experimenta sobre la base de la prosa bien y agrega a ésta una capa de irregularidad. La prosa rota admite la existencia de una zona ambigua, perversa o «gris» que la prosa «prosaica» prefiere ignorar. Para entrar de lleno al juego de la prosa rota, la voz narrativa de *Antes* renuncia a su estatus en potencia de «gente bien» y narra desde un estado corporal indistinto, aunque todavía individualista. Esta alienación surge desde los primeros párrafos del texto, cuando la narradora se siente rechazada por los niños: «Pero sienten asco de mí, asco, asco, les ensucié su “día de campo”, su desayuno a la orilla del lago les ensucié, les volví un lodazal el muelle de su desayuno...» (12).⁷ Se intuye que el cuerpo «deforme» de la narradora tal vez responde a una alienación psicológica, pero nunca se aclara cómo es la forma física de esa voz —si es que la tiene—. El estado corporal incierto de la narradora impide que se le imagine una coreografía, a diferencia de los movimientos regulares de las asistentes domésticas. La narradora se convierte en «voz» narrativa en un revés a la eficiencia

[7] La narradora vuelve al tema de su cuerpo inimaginable sin precisarlo: «A mí misma me he impuesto la obscena tarea de deformarme, de quitarme la facultad de abrazar, de arrancarme las formas que ocultan un cuerpo» (98).

y la concretización de la prosa bien. Esa voz «rota» exige una recitación, espontánea e implícitamente mutable, y no una reproducción impresa en el mundo material. Busca un «performance» efímero y no la conversión en obra tangible, transferible y comercial. Necesariamente, fracasa.

Para probar la capacidad novelística de la prosa rota, la narradora experimenta con convertir la duda en una estructura regular, imitando el proceder de la prosa bien. Por ejemplo, se incorpora de manera obsesiva el refrán «No sé». El conteo de la frase «No sé» en *Antes* suma a más de una decena de repeticiones (24, 26, 27, 31, 45, 51, 56, 72, 80 [dos veces], 84, 100, 108, 112, 131, 134 [tres veces], 155).⁸ Este relleno repetitivo sorprende, dado el vocabulario de otro modo variado de *Antes*, y ensaya una regularidad «imposible».⁹ La nada conjurada por la repetición demarca una ausencia que, tal como ambiciona la prosa bien y sus regularidades, equivale a sí misma, pero al denotar exactamente lo que es, la «nada» de «No sé», se ahueca la prosa en lugar de «concretizarla». La prosa rota se muestra resistente a las traducciones y los sinónimos, y no conduce a la coreografía deducible del relleno tradicional. En otro ejemplo de lo roto, la narradora insiste en las peculiaridades del español al trastornar la gramática y habla de «la miedo» (13, cursivas originales). También menciona «la ángel del bien», frase que impide la traducción fácil a los idiomas como el inglés que no tienden a asignar un género a todos los sustantivos (146). En otro desgarrar de la prosa rota, la narradora de *Antes* titubea ante el género con la frase «el (o la) clavitos», que para frustrar mejor a los traductores emplea el diminutivo (107). Esta última frase se refiere a «Clavitos», un dibujo que hace la niña para su madre, al estilo de los ex votos (93). A lo largo de *Antes* las alusiones a esa obra vacilan entre cursivas y mayúsculas. La tipografía incierta apoya el reclamo a la oralidad. Respecto a las imágenes y el acerca-

[8] Las otras expresiones abarcan un vocabulario bastante reducido: «No lo sé» (14); «nunca comprendía» (17); «sin que yo comprendiera» (117); «no podía comprender» (143); «no entendía» (146); «tampoco entendí» (78); «sin que yo entendiera» (100); «no supe» (31, 45, 97); «nunca supe» (28); «ni supe» (72); «no sabía» (29, 40, 73); «sin saber» (32, 118); «ni saber» (129); «No me di cuenta» (27); «sin darme cuenta» (99); y «No tenía idea» (32).

[9] Los nombres, otro elemento del relleno de la novela tradicional, también desaparecen de *Antes*. La voz narrativa declara: «No recuerdo su nombre» (22); «nunca oí cuál era su apellido o no lo recuerdo» (70); «Ahora como no lo recuerdo [el nombre], tampoco me dice nada» (72); «Tenía un nombre que no puedo recordar» (126).

miento bien y el roto, la técnica de écfrasis distingue el dibujo «Clavitos» de la reproducción fotográfica de la tarjeta postal (134). La tarjeta postal metida como imagen no verbal termina respaldando la superioridad de la descripción verbal, y la narradora de *Antes* asegura que la foto de la cascada en Canadá no le dice nada, aunque es «lo único que sé que tuve: nada, un chorro de agua en la oscuridad que a fuerza de tanto recordar he borrado por completo» (134). También se podría decir que es lo único que posee la lectora de esa prosa tan efímera. Para el público y la narradora, la imagen copiada entre las páginas del texto sólo ofrece «unas construcciones borrosas, todo envuelto en el mismo sinsentido» (135). La narradora consiente cierta nostalgia por el tipo de prosa y la recepción del arte que pretende materializar su referente, pero no participa ya en esa estabilidad: esos juegos son nostálgicos porque pertenecen a la niña y su familia.

Como indicio de la narradora «rota» que se agazapa dentro de la niña, el diseño «Clavitos» resulta más sugestivo que la tarjeta postal. El retrato de un niño pequeño, «acostado como un bebé pero de mayor edad», con el cuerpo martirizado por clavitos, traza una expresión inesperada: «si no dejaba de sonreír, casi podría decirse que lo hacía. Ni una lágrima, ni una herida, ni una señal de dolor» (93). La niña intensifica la alienación de esta imagen al meter clisés burgueses a la decoración de fondo: agrega «un oso de peluche y un sonriente sol» (93). Estos símbolos de la felicidad fácil se complican con la imagen «rota» del niño enclavado. Aunque se podría interpretar este tributo a los ex votos como una anticipación de la muerte de la protagonista, tal lógica no explica cómo se deja atrás a la narradora. Quizá la interpretación más respetuosa de la ilógica de *Antes* reconoce la crítica del arte excesivamente literal y racional. Para aludir al arte insatisfactorio por poco imaginativo, se agrega el detalle que Esther sujeta la hoja de «Clavitos» en la pared del estudio, «con un clavo idéntico a los del dibujo» (93). La coincidencia entre el clavo «real» y los clavos representados forma otro puente entre objeto y representación, y sugiere que el arte concretizado o «eficiente» sólo existe de manera coherente al lado del arte que se sabe menos literal. Para Boullosa, si el arte no pide el uso de la imaginación, pierde coherencia. La idea explorada en *Antes* asume que cuando se pierde el respeto a la diferencia entre la representación y lo

representado, o la sensibilidad hacia la lógica «bien» y la «rota», el resultado es horrífico, como demuestran los pasos.

Lo inefable como el horror

Los pasos, descritos con la sinestesia apropiadamente irracional como «ruidos», se aglutinan en torno al dibujo «Clavitos». Cito la descripción de la aglutinación de los pasos antes de atacar a Esther:

«¿Qué son esos ruidos?», dijo [Esther]. Entraron [los pasos] al estudio en tropel. Se pegaron a las paredes y los vi, como había venido viéndolos en fragmentos, los vi unidos los unos a los otros, armando el rompecabezas que hasta ese día comprendí, aglutinados los fragmentos en torno al *clavitos* que Esther conservaba, colgado y enmarcado en la pared del estudio (137-138).

Los adjetivos «colgado y enmarcado» no estipulan la ausencia del clavo con que Esther primero sujeta el dibujo, aunque sí intiman que tal vez ese clavo ahora se esconde detrás del cuadro. Aun así, los pasos parecen reconocer un punto de similitud entre su condición unívoca y la coincidencia exacta entre el arte y el entorno. Esta coherencia exagerada que franquea la frontera entre objeto y representación es excesiva —hasta apocalíptica— según la imaginación poética de Boullosa. Por la delicia de ese espanto, esta pesadilla no verbal se repite una y otra vez en su obra. Vemos los ejemplos como *Cielos de la Tierra* (1997) que retrata una comunidad poshumana con la capacidad de ensamblar y desmontar sus cuerpos después de haber eliminado el lenguaje del cerebro; *La novela perfecta* (2006) muestra unos personajes virtuales que juegan de modo grotesco con sus propias partes del cuerpo al ganar la autonomía y salir de la trama novelada; *El complot de los Románticos* (2009) permite que selectos autores muertos resuciten y se peleen lanzándose partes del cuerpo. Los narradores y personajes con inclinaciones artísticas siempre reaccionan con pavor ante esas escenas. El problema de prescindir de la palabra, según la ficción de Boullosa, es que se acaba con la coherencia del individuo, es decir, con la diferencia que establece las categorías y los límites. Respecto a esta inquietud de Boullosa, se destaca el limitante de la prosa rota y su vuelta al terreno conservador de la prosa bien. Las voces narrativas lamentan la

soledad, pero no superan el temor a la máxima comunión: el cuerpo que se traspasa con las partes de otros, las categorías sociales que no distinguen a los lectores sensibles y solitarios de los demás.

Para concentrarnos en el ejemplo de *Antes*, interesa que los pasos tornan grotescamente intercambiables antes de agredir a Esther:

Todos los [pasos] del muro voltearon furiosos a verla, sintiéndose interrumpidos, vejados en su intimidad, y empezaron a despegarse los unos de los otros y las partes de los unos de las partes de los unos y las partes de los otros de las partes de los otros, hasta formar de nuevo la masa de fragmentos que yo conocía tan bien (138).

Esta coordinación no verbal desata la muerte. Es complicado este punto, y señala la ambivalencia de Boullosa en cuanto a la novela y la prosa bien. Para defender la importancia del lenguaje literario frente a una fuerza antagonista que no valora la importancia de la imaginación poética, Boullosa levanta una base de «prosa bien» y encima de ésta, otra capa de experimentación que estimula la crítica de esa base, sin pretender eliminarla. Sin embargo, las experimentaciones de Boullosa se limitan por esa preocupación por proteger a la «gente bien» y los bordes de sus cuerpos. En ese sentido destaca la escena cuando Inés interroga a la niña sobre la providencia de una imagen con «marco dorado de plástico» (123). La protagonista rescató el cuadro del jardín de su casa, y tal vez para esquivar la etiqueta «basura», la niña pregunta a Inés si le gustaría visitar el lugar pintado. Inés responde: «Yo nunca iría a un lugar que no hubiera hecho Dios» (125). El relleno, personificado por Inés, ancla la realidad clisé, «como Dios manda», y la prosa rota reta esa estabilidad, sin procurar la verdadera rebelión.¹⁰ Inés, como representante de la clase baja justifica la «otredad» de la imaginación burguesa, porque regala a otros la estabilidad

[10] Por la religiosidad de Inés, Boullosa insinúa una corrección a Moretti y su creencia de que el relleno sea secular: «Se trata de una nueva manera, verdaderamente *secular* de imaginar el significado de la vida: dispersado entre incontables eventos minuciosos, precario, mezclado con la indiferencia o los egoísmos mezquinos del mundo, pero también siempre tenazmente *allí*» (75, cursivas originales). El relleno es una fuerza de fe que se cree realista y no imaginativa: esa fe puede manifestarse como «secular» o como más tradicionalmente religiosa.

y el tiempo libre necesarios para disfrutar de lo irregular de la prosa rota. Por su función de relleno, Inés tiene que insistir en lo correcto y hasta lo concreto de lo prosaico, «una manera de *ser* en el mundo, no sólo de representarlo» (Moretti 181, cursivas originales). Por contraste, debido a su función de rota, la narradora imagina una manera de representar el mundo, sin existir o «ser» en él de manera concreta o «coreografiable». Los pasos demuestran el problema con esta solución soñada: salen del lenguaje y prescinden de la narrativa.

La imaginación literaria o verbal importa para Boullosa por razones esclarecidas en la historia decimonónica del crítico angloparlante Thomas Pfau. Vale la pena repasar el análisis de Pfau porque establece la relación entre el consumo de la literatura como un ejercicio imaginativo y la formación de la «gente bien». Según Pfau, a principios del siglo XIX, el poeta británico William Wordsworth ayuda a los consumidores de literatura a defender el valor de la lectura de acuerdo con los ideales pragmáticos que no permiten perder el tiempo pero sí aceptan acercarse a un objeto estético «esencialmente *productivo*» (7, cursivas originales). Es más, con el marco que sugiere Wordsworth, la literatura se postula simultáneamente como un producto comercial y como un «anti producto» (*anticommodity*), imposible de consumir (Pfau 15). Así, se desarrolla un público lector que se identifica como la clase media por su fe en su propia «movilidad imaginativa aparentemente ilimitada» (16). En otras palabras, los burgueses aprenden a definirse como clase social en el siglo XIX a través de su reclamo a una imaginación literaria, lo que podría denominar su capacidad de completar la coreografía verbal con imágenes no verbales. Se establece así un equilibrio cuidadoso. Para los burgueses la literatura es un objeto comercial cuyo significado no pertenece del todo al mundo material, aunque tiene raíces en ese mundo. En *Antes*, los pasos amenazan ese equilibrio entre lo anclado y lo trascendental porque no requieren de la palabra imaginativa. Por el bien de su vocación como escritora, Boullosa es defensora infatigable de esta imaginación literaria, sugerida como trascendente, siempre y cuando parta del texto verbal y regrese a él. Para ella, el lenguaje es «productivo» por no consumible. Sin la imaginación siempre inmaterial, el terreno queda demasiado libre a los pasos que fomentan un

estado de insomnio nocturno y amodorramiento diurno, si no traen la muerte literal. Es decir, el triunfo de los pasos aparece cuando la narradora se queja de que el «sueño dulce» de la rutina le conquistó: «Ahora me ha ganado por completo y sé que nunca podría despertar» (17). La niña queda desamparada ante los pasos y no sueña más: «No volví a soñar nunca» (112). Sin sortear con lógica excesiva esta contradicción entre la protagonista que no vuelve a soñar, y la voz narrativa que no vuelve a despertarse, cabe observar que en el mundo de *Antes* el placer de la imaginación literaria le toca a alguien más: no a la narradora que no puede leer la historia, ni a la protagonista muerta, ni a las asistentes domésticas que no tienen derecho a la sensibilidad artística, sino al público lector de *Antes*.

La trascendencia novelística: la danza

En honor a la prosa rota, hay que buscar otro modo interpretativo menos preocupado por alcanzar el estatus como lector «profesional» y por reforzar la legitimidad de la clase media que justifica tal profesión. Si no se lee *Antes* como tratado racional, como un texto tranquilamente acomodado entre sus propios rellenos, se puede identificar el mecanismo del secreto detrás de esta novela corta sin resolver las contradicciones que la informan. La naturaleza de ese secreto en *Antes* tiene que ver con la posible trascendencia del arte. Claro, el deseo de trascender en *Antes* a través de las palabras no es secreto, como se ve en los ejemplos del arte religioso que explora la niña. La historieta *Vidas ejemplares* predica la resignación ante la violencia doméstica y es «devorada» por la niña sin desembocar en la iluminación (62). La alegoría religiosa inventada por la niña para glosar su experiencia con las alumnas mayores en el baño de la escuela, quienes le roban la ropa interior, tampoco revela la trascendencia convincente: «Mis calzones eran mi alma, con los que sostenían entre ellos la lucha legendaria» (61). Por la simpleza de la historieta y la alegoría, se entiende que *Antes* sólo se sincera ante el tema de la trascendencia no verbal: solución imposible dentro de un texto literario, obviamente. Se teme ese poder en el caso de los pasos, y se admira, con cautela, en el caso de la danza.

La niña pone el ejemplo de esa trascendencia artística cuando asiste a un concierto de Bellas Artes y reacciona de manera espiritual ante «el

excitante escuchar tantos aplausos sintiendo que todos habían sentido lo que yo había sentido, que por fin había yo *comulgado...*» (152, cursivas originales). El recuerdo del concierto se narra por medio de una prosa rota minada de fragmentaciones y elipsis:

[...] Concierto a Bellas Artes... noche de música... ¿cómo narrárselos?... ¡las frases sueltas no son un capricho! [...] ¡y luego la música!... pasos de ángeles... seres puros que sobre la tierra se movían sin arrastrarse y que si volaban no era hacia arriba, no era para irse sino para observar... ¡puro amor ahí entregado!... cariños sin cuerpo... nervios sin carne... nervios desnudos y sin dolor, sintiendo [...] ¡y las ganas de bailar que yo tuve!... me creía bailando entre ellos... (151-152).

La música se describe, usando el modelo de la prosa rota, como un medio «para observar», es decir para remarcar la presencia en tiempo presente del espectador, y no para dormirse o ausentarse mentalmente, como con las lecciones y las rutinas. Esta música logra lo que los pasos no hacen: unifica cuerpo y alma, y otorga «las ganas de bailar». El último capítulo de *Antes* vuelve al verbo «bailar» con nostalgia, cuando recuerda, «la fantasía de tener dentro de mi cuerpo un corazón que no sólo sirviera para empujar mi sangre sino que llegara a cambiar su ritmo para uniformarlo con el paso del sentimiento de otros, un corazón que bailara» (155). Ese «corazón que bailara» indica el anhelo prohibido de *Antes*: entregarse a la danza, ese arte que sería trascendente por unir emoción y pensamiento. La narradora no puede imitar la manera en que los bailarines «comulgan» con su cuerpo y sus emociones, en parte porque tiene que defender la literatura y su insistencia en las diferencias entre categorías e individuos.

En comparación con la danza, se ve que la prosa rota complementa y no amenaza la prosa bien, porque estas dos —a diferencia de la coreografía no verbal— colaboran para participar en la expresión «económica» de la literatura: el libro rentable como «novedad». El bailar efímero corresponde a ese «mundo sin verbo» que se describe en *Antes*: «El universo desverbal era mucho más profuso, tenía muchos más habitantes, situaciones, mucho más mundo... A cada palabra correspondía un mundo sin verbo» (42). *Antes* advierte el lado amenazante de ese mundo desverbal al cul-

par a los pasos por las muertes y las desapariciones de las hembras, pero el público lector puede percibir que la esperanza de superar el perjuicio contra ese cuerpo femenino emerge con el lado positivo de lo desverbal: la danza. No podemos imaginar el baile de la narradora porque no queda claro qué tipo de cuerpo tiene, y nunca se sabe si la niña cede a sus «ganas de bailar». Por eso, se sospecha de la prosa rota como remedio a la prosa bien: para distinguirse de las asistentes domésticas que renuncian el diálogo imaginativo y aparecen como puro cuerpo, la niña parece renunciar su cuerpo y volverse pura voz, puro verbo, pura narradora que resulta desequilibrada. Así, la voz narrativa ejemplifica una fuerza distinta a la solidez del relleno aunque no rechaza del todo la ideología burguesa.

Si el estudio de la novela del siglo XIX de Moretti admira la prosa bien como un héroe, la novela corta del siglo XX de Boullosa favorece lo irregular sin alejarse del fondo de los rellenos. La prosa rota renueva la prosa bien, pero no provoca necesariamente una mudanza en la costumbre clasediedera ni en el gusto del lector. *Antes* no puede leerse como novela de tesis por las ambivalencias respecto a la prosa bien, además de las ambigüedades provocadas por la prosa rota. En fin, no es prosa apta para el consumo fácil, pero sí señala hacia otra manera de hacer las cosas.

Obras citadas

- Boullosa, Carmen. *Antes*. México: Suma de Letras, 2001.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. «1874: Three Novellas, or “What Happened?”». En *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987:192-207.
- Gallo, Rubén. «Carmen Boullosa». Trad. Rubén Gallo y Harry Morales. *Bomb* núm. 74 (2001): 56-61.
- Gil, Eve. «Carmen Boullosa: De erotismo y niñez». En *¡Siempre!*. México, 1999: 64.
- Lakes, Joi Michelle. «A Pas de Deux for Choreography and Copyright». En *New York University Law Review* vol. 80 (2005):1829-1895.
- Moretti, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. Londres/Nueva York: Verso, 2013.
- Pfau, Thomas. *Wordsworth's Profession: Form, Class, and the Logic of Early Romantic Cultural Production*. Palo Alto, Estados Unidos: Editorial Universitaria de Stanford, 1997.
- Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006:187-205.
- Reid, Anna. «Haunting Inheritances: Persecution and the Uncanny in Carmen Boullosa's novel *Antes*». *Journal of Romance Studies* vol. 12, núm. 1 (2012): 39-55.