



Universiteit Gent  
Academiejaar 2009-2010

# **Carmen Boullosa en búsqueda de la identidad mexicana: hacia un análisis de su novelística a la luz de la nueva novela histórica**

Promotor: Prof. Dr. Eugenia Houvenaghel

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte voor het verkrijgen van de graad van Master in de Vergelijkende Moderne Letterkunde, door Lore Callewaert



## Palabras de agradecimiento

---

En primer lugar, quiero agradecer a la Prof. Dr. Eugenia Houvenaghel por haberme permitido continuar mi viaje de exploración en el mundo milagroso de Carmen Boullosa. Contribuyó incesantemente en la elaboración de mi tesina y conté siempre con sus aclaraciones en momentos de confusión. Además, le estoy muy agradecida por las numerosas correcciones nocturnas. Sin embargo, quiero agradecerle sobre todo por su estímulo continuo y por su confianza en mi proyecto. No podría desear una mejor tutora. Por otra parte, quiero manifestar mi agradecimiento a la Prof. Dr. Elizabeth Amann y a la Prof. Dr. Ilse Logie. No sólo son, respectivamente, la segunda y tercera lectoras de mi investigación, sino que igualmente me han enseñado mucho sobre la literatura española. Además, aprovecho la oportunidad para dar las gracias a la misma Carmen Boullosa, cuya literatura ha avivado aún más mi interés por la historia mexicana. Gracias a su amabilidad mi investigación está completa. Cuando contacté con ella porque no pude encontrar su novela “Duerme”, Boullosa me envió personalmente una copia, un gesto que jamás olvidaré. Asimismo, agradezco a Raquel, cuya hospitalidad me ha permitido aprender la cultura española en todas sus facetas. Le agradezco infinitamente su ayuda paciente a mi aprendizaje del castellano. Finalmente, deseo dar las gracias a mi madre, mi paño de lágrimas que nunca ha dejado de confiar en mí y con la que he aprendido lo que es la perseverancia.

# Índice

---

0	Introducción: Carmen Boulosa y la preocupación mexicana: la influencia de la historia en su vida y su narrativa	
0.1	La identidad literaria de Carmen Boulosa.....	5
0.2	Presentación del corpus.....	12
0.3	Preguntas de investigación.....	17
1	Aproximación teórica a la nueva novela histórica	
1.1	Historia y ficción.....	18
1.2	La nueva novela histórica según Seymour Menton.....	20
1.3	La nueva novela histórica vista de otra manera.....	23
1.4	Conclusión.....	28
2	Exploración de dos pistas de investigación	
2.1	Los personajes de Carmen Boulosa: entre historia y ficción	
2.1.1	Introducción.....	25
2.1.2	Análisis: los personajes históricos, ficticios e híbridos.....	26
2.1.3	Conclusión.....	40
2.2	La distorsión de la historia a la luz de los conceptos bajtinianos	
2.2.1	Introducción.....	45
2.2.2	La distorsión de la historia por la fragmentación.....	46
2.2.3	Los conceptos de Bajtín.....	49
2.2.4	Conclusión.....	71
3	Conclusión.....	72
4	Bibliografía.....	77

# Carmen Boulosa en búsqueda de la identidad mexicana: hacia un análisis de su novelística a la luz de la nueva novela histórica

---

## 0. Introducción: “Carmen Boulosa y la preocupación mexicana: la influencia de la historia en su vida y su narrativa”

### 0.1. La identidad literaria de Carmen Boulosa

Escribimos 4 de septiembre de 1954. En la Ciudad de México, Carmen Boulosa nace como hija de Fernando Boulosa-Cortina y Esther Velázquez de la Fuente. Cuando Boulosa tiene 14 años, su madre muere, experiencia traumática que marcará profundamente su narrativa literaria. Después de sus estudios en un colegio de monjas, Boulosa estudia Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Autónoma de México. Carmen Boulosa explica que empezó a escribir cuando tenía 15 años. La autora experimentó la escritura como una necesidad, para superar la muerte de su madre por un lado, y para superar los cambios que se producían en la sociedad mexicana por otra parte. (Spielmann 1999: 261)

Más que disciplina lo que tengo es una manía por escribir: soy una grafónoma, necesito escribir, siempre escribo a diario y lo hago desde quince años para acá (Boulosa en Spielmann “Entrevista con Carmen Boulosa” en *Acercamientos a Carmen Boulosa* 1999: 263).

En 1976, Boulosa obtiene la beca Salvador Novo. De 1977 a 1979 es redactora del “Diccionario del Español de México” en el Colegio de México. En 1979, recibe otra beca, es decir la beca del FONAPAS del Instituto Nacional de Bellas Artes. El año siguiente, Carmen funde el Taller Tres Sirenas, una imprenta privada que se especializa en las ediciones artísticas de libros en tiradas limitadas. En el mismo año, obtiene una beca del Centro Mexicano de Escritores, donde escribe su primera novela, *Mejor desaparece* (1987). Esta obra contiene varios rasgos autobiográficos, entre otras la muerte temprana de su madre. Mediante este tema, Carmen Boulosa introduce un fuerte sentimiento de enajenación en su narrativa. *Mejor desaparece* resulta ser la primera de un ciclo de novelas que Boulosa dedica al pasaje difícil de la niñez al mundo de los adolescentes, marcado por la temática recurrente de la pérdida de la madre. Son las llamadas “anti-novelas de formación”. En este ciclo se

inscribe igualmente *Antes*, una novela que recibe en 1989 el Premio Xavier Villaurrutia. En 1991, Carmen Boullosa recibe otra beca, esta vez de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

Después de la publicación de *Antes*, la escritora mexicana quiere desarrollar nuevos escenarios, porque “no me gustaba la idea de repetirme” (Hind 2001: 50). Según la autora, cada texto es un fenómeno único y por eso es necesario introducir innovaciones. Por consiguiente, Boullosa abandona el motivo semi-autobiográfico de los traumas infantiles a favor de un nuevo ciclo de novelas que se caracterizan por la metaficción historiográfica. Mediante la fusión de historia y ficción, Boullosa intenta reconstituir el pasado de los piratas del Caribe y del último soberano azteca, en respectivamente *Son vacas, somos puercos* (1991) y *Llanto: Novelas imposibles* (1992). Incluso *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997) revelan la inclinación de la autora por la historia de su país natal México, y sobre todo de su pasado colonial. En realidad, se pueden considerar las novelas más recientes como *Llanto: Novelas imposibles*, *Duerme* y *Cielos de la Tierra*, como “una especie de aterrizaje en México después de tanto viaje por la niñez y por el Caribe” (Franco 1999, 29).

En 1995, el programa para artistas y escritores residentes de la DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) invita a Carmen Boullosa, quien se traslada a Berlín con sus dos hijos. El año siguiente, la mexicana recibe otro premio, es decir el premio LiBeratur de la ciudad de Frankfurt por la versión alemana de su novela *La Milagrosa* (1994). Pero es en noviembre de 1997 que el reconocimiento literario de Carmen Boullosa alcanza su cumbre, cuando le está otorgado el Premio Anna Seghers, pretexto por el gran simposio “‘Conjugarse en infinitivo’ – la escritora Carmen Boullosa”, organizado por el Instituto Iberoamericano de Berlín. Académicos del mundo entero asisten a este simposio que se dedica particularmente a las realizaciones de la escritora mexicana dentro del campo de la nueva novela histórica. En honor del simposio, Barbara Dröscher y Carlos Rincón<sup>1</sup> editan la primera compilación que contiene varios estudios sobre todas las facetas de la obra de Boullosa, tanto literaria como poética. Carlos Rincón (1999: 9), quien es la fuerza motriz del proyecto, explica que el simposio se dedica a “no sólo una persona aún muy viva, sino también a una escritora que pertenece a la “generación joven” de la literatura mexicana contemporánea. Según él, la

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Carlos Rincón es catedrático de la Universidad Libre de Berlín, Lateinamerika-Institut e Instituto para lenguas románicas. Igualmente es jurado único del Premio Anna Seghers en 2007.

literatura de Boullosa marca un cambio paradigmático en el contexto mexicano actual, lo que explica el gran interés por parte del campo intelectual.

Además de escribir novelas, Boullosa se dedica aún a muchos otros proyectos. Primero, Boullosa ya ha escrito varias obras de teatro, entre las cuales *Cocinar hombres*, *Aura*, *Las once mil vírgenes* y *Los Totoles*. Además, Carmen Boullosa es una poeta laureada. Muchos de sus poemas han sido reunidos en *La Salvaja* (1989). A continuación, Boullosa escribe igualmente libros infantiles, ensayos, relatos cortos y artículos de opinión. Actualmente, incluso puede hacer suyo el título de guionista. La película en cuestión se llama *Las paredes hablan*, que acaba de rodarse con María Aura como protagonista, la hija de Boullosa. Resulta pues muy claro que Carmen Boullosa es una artista “camaleón”, cuya obra y intereses nunca dejan de extenderse.

Además de ser una artista polifacética, Carmen Boullosa igualmente es activa en la política. En este aspecto, cabe destacar su apoyo a la causa zapatista y su afiliación en la Convención de Intelectuales, igual que su apoyo a Cuauhtémoc Cárdenas<sup>2</sup> y su candidatura a gobernador de la Ciudad de México. Más recientemente, Boullosa se dedica a las campañas internacionales que luchan por los derechos de escritores perseguidos por sus ideas políticas. A continuación, cabe señalar que Boullosa ha fundado junto con el Parlamento de Escritores, la Casa Citlaltépet para escritores perseguidos en la Ciudad de México. En este aspecto, Boullosa ha obtenido que la Ciudad de México sea una de las “ciudades refugio”.

Actualmente, Carmen Boullosa vive con su segundo marido, el historiador y premio Pulitzer Mike Wallace en Nueva York, donde da clases de literatura en la Universidad Pública de Nueva York (CUNY). Juntos con Eduardo Mitre, Sylvia Molloy, Naief Yehya, José Manuel Prieto y Eduardo Lago, Boullosa ha fundado el “Café Nueva York”, cuyo objetivo es de recordar la tradición literaria español en esta ciudad. Además, la escritora trabaja para el programa “Nueva York” de CUNY TV. Para este programa, Boullosa entrevista regularmente a escritores y artistas hispanohablantes que viven en Nueva York. En 2009, el programa ha sido galardonado con un “New York Emmy Award” en la categoría “programa cultural”. A pesar de su vida ajetreada, Boullosa sigue escribiendo novelas, entre otros *La otra mano de Lepanto* (2005), *El Velázquez de París* (2007) y *La virgen y el violín* (2008), que forman

---

<sup>2</sup> Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano es un político mexicano y fundador del Partido de la Revolución Democrática (PRD).

juntas su primera trilogía española. Al mismo tiempo, Boulosa está escribiendo un ciclo brooklinés, pero todavía ha publicado sólo una novela de este ciclo, es decir *La novela perfecta* (2006). Por su novela más reciente, *El complot de los Románticos* (2009), Carmen Boulosa ha obtenido el Premio de Novela Café Gijón.

Para mejor entender la obra de Carmen Boulosa, cabe destacar que la escritora mexicana nació en un tiempo cuando la ciudad de México se encontraba en un momento de consolidación posrevolucionaria que impuso la centralización del poder en un país extremadamente heterogéneo. Esta situación ha contribuido a la formación de una imagen estereotípica de la mexicanidad, que todavía sigue siendo vigente. A pesar del intento centralizador por parte del gobierno, el pueblo mexicano nunca ha tolerado esta supresión de sus orígenes, oponiéndose por medio de movimientos sociales y sobre todo por medio del arte que se dedica a mostrar la verdadera mexicanidad. Es precisamente durante estos años turbulentos que Carmen Boulosa ha publicado sus primeras obras. No extraña mucho entonces que la escritora mexicana dedica una gran parte de su obra al estudio crítico de los grandes mitos y personajes nacionales de México, criticando consiguientemente la imagen de la cultura mexicana como “una identidad nacional unitaria”.

Julio Ortega (2002: 140) explica que aunque Carmen Boulosa se inscribe en la tradición poética inaugurada por Octavio Paz y Carlos Fuentes, es sobre todo influenciada por una tendencia de su propia generación, o sea el fin de los discursos nacionales globalizadores y el auge del fragmentarismo literario. Boulosa prefiere dedicarse a los micro-relatos, analizando la vida cotidiana que deja de ser una vida socializada. Se interesa sobre todo por la introspección imaginativa de su época, que insiste más en lo poético que en lo histórico. En la tradición de la novela mexicana actual, esta manera de escribir se considera marginal por no formar un conjunto temático o un proceso estilístico, dependiendo cada vez de la lectura individual. A continuación, Ortega (141) insiste en el hecho de que Carmen Boulosa considera su “generación” como una etapa distintiva de la sensibilidad mexicana. En la historia de la literatura mexicana, Carmen Boulosa se sitúa en el período que sigue a “la Onda<sup>3</sup>” que se caracteriza por su bonhomía urbana, idiosincrasia idiomática y mitología juvenil. Pertenece a la generación que nace en los años 70, que reemplaza la agonía política por el escepticismo y que tiene como objetivo principal “librarse del laberinto de la

---

<sup>3</sup> “La Onda” es una contracultura mexicana surgida en los años 60 como reacción contra la matanza de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.



complicidad mexicana” (Ortega 2002: 142). Ortega (142) juzga que entre los protagonistas de esta generación, Carmen Boullosa es una de los escritores que mejor han concebido la posibilidad de un cambio generacional. En efecto, a pesar de no pertenecer a ningún grupo de poder cultural, Carmen Boullosa es ampliamente reconocida por la élite mexicana, hecho de que testifican sus varios premios otorgados, entre otros el premio Xavier Villaurrutia<sup>4</sup>.

A continuación, Julio Ortega (2002: 139) califica las novelas de Carmen Boullosa como una obra distintiva en sí misma. Sus novelas ofrecen una relectura de la tradición literaria, además que de la representación de la experiencia mexicana, liberándola de los estereotipos tradicionales.

Yo creo que todos los escritores nos dedicamos, por un lado, a romper con lo que es, con lo que estaba atrás, y por el otro nos dedicamos a homenajear eso que estaba atrás y nos nutrimos así (Boullosa en Spielmann “Entrevista con Carmen Boullosa” en *Acercamientos a Carmen Boullosa* 1999: 264).

En este sentido, la narrativa de la autora mexicana se destaca por el trato ficticio de un contexto literario hecho. Ortega explica que Boullosa considera el relato como una transformación permanente, resultado de la transcripción de contextos históricos en textos que siguen evolucionando. Cada novela comienza todo de nuevo a partir de su propia imaginación creativa, negando la tradición narrativa ya existente. En pocas palabras, la obra literaria de Carmen Boullosa nos ofrece novelas que quieren liberarse de la tradición, transformándose en cada lectura para evitar su estancamiento en una sola versión. Ortega (140) explica que este deseo de evolución permanente forma parte de la poética imaginista y del creacionismo ilusionista de Boullosa. En este sentido, podemos inscribir la obra de Carmen Boullosa en la literatura posmoderna, que igualmente considera el texto como un proceso eterno, basándose en una subjetividad inexhausta y en la fábula que funciona como espacio donde se analiza el mundo gracias al lenguaje.

Carmen Boullosa misma explica su inclinación por la literatura histórica por su capacidad de revivir el pasado, ayudando a no cometer los mismos errores del pasado. Según la autora, escribir sobre el pasado o sobre el presente es en realidad equivalente, visto que “un texto

---

<sup>4</sup> El Premio Xavier Villaurrutia de escritores para escritores fue instaurado en México en 1957, a iniciativa de Francisco Zendejas, crítico literario.

literario nunca es idéntico a la realidad” (Hind 2001: 51). En particular, Boulosa plantea la dificultad de resolver mediante la ficción el dilema de la identidad mexicana, actualmente forjada con inconsistencias en vez de pertinencias. La escritora explica que los mexicanos creen que el tiempo es circular, creando una fatalidad para su actualidad política, económica y social. Por eso se interesa a analizar el pasado, con el objetivo de entender mejor la situación política del México contemporáneo.

Me inquieta, y me parece completamente fantástico el panorama de la realidad mexicana contemporánea. No tiene explicación en su propio presente; solamente la tiene en el pasado.[...] Si sentí la necesidad de regresar al pasado y marcar la diferencia con el pasado fue también por una necesidad política, para intentar entender algo de las apremiantes presiones de la vida política mexicana. Digamos que sentí una necesidad de marcar distancias y de revisar el pasado (Boulosa en Hind “Carmen Boulosa” en *Hispanamérica: Revista de Literatura* 2001: 51).

Además, Carmen Boulosa dice que otra razón para trabajar con escenarios históricos es su curiosidad intelectual y política: “El diálogo intenso de un escritor no es con sus críticos, ni con sus lectores. El estridente diálogo se da entre sus obsesiones y el que escribe” (Boulosa en Hind “Carmen Boulosa” en *Hispanamérica: Revista de Literatura* 2001: 59). Finalmente, Boulosa (sin fecha) considera escribir como una necesidad: “Necesito contar historias como una manera de entender la realidad, con los años se me ha hecho mayor esta tendencia, y menor la meditativa.”

Aunque vive ahora en Nueva York, Carmen Boulosa (sin fecha) afirma que “Mi ciudad sigue siendo la de México, allá transcurren mis imaginaciones, mis memorias y mis vidas imaginarias, aunque a veces, por fuerza de los personajes, tengan que visitar otras latitudes.” Boulosa explica su salida de la Ciudad de México por el hecho de que estaba harta de su energía y de su febrilidad tan característica. En realidad, la Ciudad de México provoca en ella la sensación de un Apocalipsis cotidiano, lo que provoca en ella la obsesión de expresar su malestar en sus novelas. Según la autora, su sentimiento apocalíptico no es exagerado, sino la verdad sin más: la Ciudad de México ha dejado de ser un pueblo y se ha convertido en un verdadero megalópolis con dimensiones apocalípticas. Además, Carmen Boulosa (sin fecha) misma explica que abandonar su país natal es una elección deliberada, porque eso permite ver a sí misma desde otro punto de vista.

En conclusión, resulta muy claro que Carmen Boulosa no solamente es una escritora comprometida, sino también una activista que dedica su vida a la sensibilización de la gente mexicana en cuanto a sus raíces. Oponiéndose al fenómeno de la identidad prescrita por los poderes establecidos, además que al monopolio de la representación de los hechos históricos por la Historia oficial, Boulosa se dedica al proyecto utópico de otorgar una voz a los grupos sociales excluidos de la historiografía tradicional.

Carmen Boulosa sí regresa a las fuentes: estudia los viejos documentos y crónicas, pero lee entre líneas, no lo obvio sino lo obviado, no lo objetivo sino lo objetor, no lo obligatorio sino lo obliterado. (Pfeiffer 1999: 107)

Por consiguiente, la escritora mexicana da el primer paso a la construcción de una nueva identidad mexicana, que abraza su heterogeneidad en vez de sofocarla. En este sentido, la revisión histórica que realiza Carmen Boulosa mediante sus novelas, constituye un proyecto de resistencia y de rebeldía que nos ofrece un asomo de esperanza para obtener un mundo mejor a través de la literatura. Finalmente, a pesar de que la narrativa de Carmen Boulosa destaca por su heterogeneidad, todas sus novelas tienen una preocupación en común: demostrar la artificialidad de construcciones como la Historia y la identidad, recurriendo a una mezcla entre historia y ficción. No obstante, aunque Boulosa tiene sus manías, sigue siendo una escritora enigmática, cuyos nuevos proyectos nunca dejarán de ampliar sus horizontes.

## 0.2. Presentación del corpus

En nuestra investigación, nos basaremos en un corpus de cinco novelas con una clara tendencia histórica, de la autora mexicana Carmen Boullosa. Se trata de las novelas *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe* (1991), *Llanto: novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994), *Cielos de la Tierra* (1997) y finalmente *De un salto descabalga la reina* (2002). En este apartado, querríamos esbozar brevemente la intriga de cada novela, con el fin de facilitar la comprensión de los análisis siguientes.

Después de haber explorado el universo de la infancia, Carmen Boullosa se sumerge en el mundo aventurero de los piratas en su novela *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe* (1991). La novela gira en torno de Alejandro Oliverio Esquemelin, o más brevemente Smeeks, que nos cuenta la historia de los piratas del mar Caribe en el siglo XVII. En *Son vacas, somos puercos*, Boullosa se dedica por primera vez a la revisión de la historia colonial, reescribiendo las memorias del pirata Exquemelin, reunidas en el libro *Los Piratas de América*. Mediante procedimientos como la parodia, la metaficción y el dialogismo, la escritora mexicana ofrece una versión complementaria al relato original, sin el objetivo de constituirlo. En la novela, Boullosa trata de las temáticas más importantes de la historia caribeña: la esclavitud, el maltrato de las mujeres y la corrupción. La novela se compone de dos partes que están divididas por un capítulo metaficticio. La primera parte se centra en las aventuras del protagonista Smeeks, quien se embarca como esclavo en una nave de la compañía francesa de las Indias Occidentales. Durante el viaje en barco, Smeeks se enamora de una chica vestida de hombre, quien le habla de la utopía bucanera en la isla de Tortuga. Esta sociedad utópica se llama la Cofradía de los Hermanos de la Costa, una comunidad exclusivamente masculina que se basa en el sueño anarquista de una libertad absoluta. Estos Hermanos de la Costa son los puercos del título: hombres que se rebelan contra el orden establecido, al contrario de las vacas, que son los súbditos que viven bajo las leyes prescritas por la sociedad. Desafortunadamente, el protagonista sufre un desengaño: está vendido como esclavo al gobernador de la isla, el hombre más cruel de todos los piratas. Lo único que le mantiene con vida es su amistad con Negro Miel, un curandero que le inicia en el mundo misterioso de las hierbas medicinales. Después de la muerte de Negro Miel, Smeeks es rescatado por Pineau, un cirujano que a su vez es brutalmente asesinado sin razón obvia. A continuación, el capítulo metaficticio nos ofrece una versión contradictoria a la historia de Negro Miel, suscitando una duda sobre la autenticidad de la primera parte de la novela.

Finalmente, la segunda parte de la novela describe como después de la muerte de Pineau, Smeeks se convierte en un verdadero pirata bajo el nombre del Trepanador. Se contrata a la tripulación de l'Olonnais, un bucanero de origen bretón extremadamente sádico con quien experimenta la dura vida de un filibustero durante numerosas expediciones. Al final de la novela, Smeeks describe los cambios radicales que se han realizado en la isla de Tortuga, provocando el fracaso de la utopía bucanera. La novela termina por la conciencia de Smeeks, después de haber leído la profecía, que en realidad había participado en la utopía de los Hermanos de la Costa sin darse cuenta.

En 1992, Carmen Boullosa se arriesga de nuevo a la documentación histórica cuando decide escribir *Llanto: novelas imposibles*, una novela cuyo protagonista es el último emperador azteca, es decir Moctezuma II o Moctezuma Yocoyotzin. En esta novela, Boullosa se dedica por primera vez a una investigación del pasado colonial de su patria, México. La historia misma se presenta como una colección de fragmentos que intentan formar un conjunto, pero que terminan por ser una “novela imposible” de narrar. La intriga personal se sitúa en el México actual, que gira alrededor del encuentro de tres mujeres mexicanas con Moctezuma en el Parque Hundido de la Ciudad de México. No obstante, no se trata del verdadero Moctezuma sino de su cuerpo fragmentario, resurrecto novelescamente. En su novela, Carmen Boullosa incluye diferentes tipos de textos, que todos tienen como objetivo la averiguación problemática de las circunstancias de la muerte de Moctezuma. Por consiguiente, *Llanto* tiene un carácter fuertemente intertextual por la inclusión de varias fuentes históricas, tanto crónicas españolas como crónicas indígenas. Además, Boullosa incluye en su novela una relectura de la historiografía oficial, dando una voz a lo que la historia antes ha negado. A continuación, se puede igualmente deducir del título de la novela una fuerte presencia metaficticia, que será presente a lo largo de la novela. Por fin, Carmen Boullosa termina su novela por la aserción de que resulta imposible conocer la verdad sobre la muerte de Moctezuma, debido a los testimonios contradictorios que circulan y igualmente debido al mero hecho de que es imposible comprobar cualquier hecho histórico.

A continuación, la tercera novela de nuestro corpus literario es *Duerme* (1994), una novela cuya intriga semi-fantástica se desarrolla en el México colonial del siglo XVII, y más precisamente hacia 1571. En *Duerme*, Carmen Boullosa plantea la construcción problemática de la identidad, tanto individual como genérica, en la sociedad del México colonial. La novela consiste en dos universos diferentes. Por un lado, la autora retrata la organización política y

social del mundo colonial en la Nueva España. Por otro lado, Boullosa presenta el universo mágico de los indígenas, sumergiéndonos en los rituales y secretos de la cultura azteca. La protagonista de la novela es Claire, una francesa que llega al Nuevo Mundo, disfrazada como un caballero francés, determinada para empezar una nueva vida como hombre, escapando de su condición social como prostituta. Recién llegada a la Ciudad de México, la protagonista es forzada a reemplazar al Conde de Urquiza, quien fue acusado de traición y condenado a muerte. Afortunadamente, Claire es salvada por algunas mujeres indígenas que la lavan en aguas del lago que reemplaza su sangre. Este ritual tiene como efecto secundario que Claire se vuelve inmortal, convirtiendo la francesa en una especie de divinidad. Sin embargo, el ritual lleva igualmente consigo una desventaja: cada vez que Claire se aleja demasiado del valle de México, entra en coma. Ahora vestida de india, Claire vuelve a la casa del Conde y experimenta la existencia miserable de las mujeres indígenas en la sociedad colonial. En la casa, conoce al poeta Pedro de Ocejo, quien más tarde salvará a Claire, inventándole toda una identidad y pasado. Durante largo tiempo, Claire vive junto con Pedro de Ocejo en el palacio del Virrey, donde la protagonista está recuperándose después de haber sido herida en una batalla. Durante este período, Claire atestigua la realización de una pieza del teatro, que introduce una fuerte dimensión metaficticia en la novela. Al final de *Duerme*, la protagonista está en coma cuando Pedro de Ocejo intenta escapar con ella del palacio del Virrey, quien se ha enterado que Claire había sustituido al Conde de Urquiza, su enemigo condenado a la horca. Mientras que toda la novela está relatada desde el punto de vista de Claire, el último capítulo está contado por Pedro de Ocejo, visto que Claire se encuentra entre vida y muerte. En realidad, la novela es la crónica tácita de los indígenas, y más particularmente de las mujeres indias, constituyendo así una reescritura de la época colonial. En particular, Boullosa ofrece una alternativa indígena a la identidad mexicana del mestizaje y otros binarismos vigentes, soñando con un nuevo México que en vez de encerrar sus orígenes en un mutismo absoluto, honra sus raíces ancestrales.

Con la novela *Cielos de la Tierra* (1997), Boullosa regresa por última vez al México colonial. En realidad, este libro se presenta como un palimpsesto literario que se divide en tres épocas históricas diferentes. La primera parte se sitúa como ya hemos mencionado en el México colonial después de la conquista española, la segunda en los años 90 y la última parte se sitúa en un futuro indeterminado. La novela comienza por la historia de Lear, una de los cuarenta habitantes de “L’Atlàntide”, que gracias a la manipulación genética han obtenido la inmortalidad. La única ocupación de la comunidad es de conservar la fauna y la flora casi

extinguidas por la destrucción de la tierra. La vida de Lear, el tipo marginado de la comunidad, está dominada por dos hechos. Primero, Lear se dedica a visitar las ruinas de las bibliotecas de los hombres de la Historia, donde encuentra entre otros el manuscrito de Estela, que a su vez es una traducción del manuscrito del siglo XVI, escrito por Hernando de Rivas. Además, se dedica a la transcripción de los manuscritos encontrados, a pesar de la crítica constante de los otros atlántidos, que juzgan que sólo el presente y el futuro importan, y no el pasado. Segundo, la vida de Lear se caracteriza por su testimonio de la degeneración de sus cohabitantes, quienes están convencidos de las ventajas del olvido. Están tan convencidos que deciden destruir la área de Broca<sup>5</sup>, de modo que llegan a ser neoprimitivos<sup>6</sup>, desprovistos de su humanidad.

La segunda historia es la de Estela, quien vive en los años 90, y que se dedica a la traducción de la memoria de Hernando en español, seleccionando las partes que le parecen interesantes y acompañándolas de sus propios comentarios. Se ocupa del manuscrito indígena para mejor comprender su historia ancestral indígena, marcada por el racismo contra los indios. Además, Estela comenta los problemas actuales de México, aterrorizado por la violencia organizada, la corrupción gobernante, la pobreza creciente y los problemas económicos. En efecto, la parte narrada por Estela sirve de puente entre la narrativa de Hernando del pasado y entre la narrativa de Lear del futuro.

La última parte que se sitúa en el siglo XVI, se focaliza en la vida de Hernando de Rivas, uno de los más prestigiosos estudiantes indígenas que ha realmente estudiado en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Este Colegio prestigioso fue fundido por Juan de Zumárraga, Pedro de Gante y otros misioneros franciscanos en 1536 para instruir la fe católica a la élite azteca, y por consiguiente a toda la población indígena. Hernando representa la voz nativa que ofrece la versión indígena de los acontecimientos después de la Conquista, tratando con todo detalle los métodos de disciplina social y vigilancia que adoptan los misioneros franciscanos con el objetivo de crear una utopía. En la novela, la vida de Hernando se marca por su conversión al cristianismo y por su depresión a causa de la separación con su madre, por quien experimenta una afeción edípica. Al fin de la novela, el Hernando ya viejo está completamente

---

<sup>5</sup> El área de Broca es la sección del cerebro humano involucrada en la producción del habla, el procesamiento del lenguaje y la comprensión.

<sup>6</sup> Después de haber perdido la capacidad de hablar, los atlántidos están reducidos a seres incapaces de cualquier forma de comunicación. Además, sus cuerpos han dejado de ser una creación orgánica, culminando en la automutilación corporal (véase p. 51-52: "El cuerpo problemático").

desilusionado por la misión franciscana y por la vida monástica, visto que los misioneros han abandonado su proyecto ideológico de educar a los indios.

En la última novela de nuestro corpus literario, Carmen Boullosa se retira del mundo mexicano para sumergirse en un universo completamente diferente, o sea el Egipto enigmático de Cleopatra VII. En la novela *De un salto descabalga la reina*, Boullosa nos presenta un retrato de Cleopatra que difiere de su representación tradicional, propagada por sus enemigos romanos. La novela está escrita desde el punto de vista del escriba de Cleopatra, llamado Diómedes. El narrador explica que quiere ordenar los fragmentos de las últimas palabras de Cleopatra para ofrecer una imagen más verídica de su reina, representada erróneamente por los romanos que querían retratarla como una loca enamorada. La novela ofrece tres posibles historias sobre la vida de Cleopatra, sin privilegiar alguna de las versiones. Primero, Boullosa ofrece la imagen prototípica de Cleopatra como la amante de Marco Antonio, que decide suicidarse después de la muerte de este. Para esta parte, Boullosa se ha minuciosamente documentada, basándose en escritores tradicionales como Cicerón y Vergilio. Segundo, se puede leer la historia de la joven Cleopatra que decide escaparse de sus obligaciones reales, disfrazándose para vivir con una banda de piratas. Finalmente, Boullosa describe igualmente la supuesta estancia de la reina ptolemaica con las amazonas, donde experimenta de cerca la organización de la sociedad exclusivamente femenina. Mientras que la primera parte tiene un matiz histórico, las otras dos partes se caracterizan por una clara influencia fantástica, introduciendo todo un abanico de figuras mitológicas. Por consiguiente, la combinación entre una abundancia de personajes históricos y mitológicos por un lado, y una narrativa alucinante, desconectada de la realidad común y corriente por otro lado, provoca una imagen aún más confusa y incoherente de la personalidad legendaria de Cleopatra.



### 0.3. Preguntas de investigación

Después de haber escrito dos novelas con influencias autobiográficas<sup>7</sup>, Carmen Boullosa se dedica al género de la ficción histórica. Es exactamente este conjunto de novelas históricas que constituyen el corpus para nuestra investigación. En primer lugar, Boullosa explora los orígenes de la cultura mestiza de los países latinoamericanos, o sea el mundo misterioso de los piratas. Aborda esta temática en su novela *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe* (1991), que forma igualmente el primer libro de nuestro corpus. A continuación, Boullosa pasa a la temática que más le entrega en cuerpo y alma, es decir la historia e identidad mexicana. En *Llanto: novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997), Carmen Boullosa se dedica a la reescritura de la historia oficial mexicana, replanteando al mismo tiempo los problemas actuales de su patria. Estas tres novelas constituyen la parte mexicana de nuestro corpus literario. Finalmente, en la última novela histórica de nuestro corpus, Boullosa se aleja de la nación mexicana para sumergirse en el mundo enigmático del antiguo Egipto, con Cleopatra VII como guía.

En nuestra investigación, nos dedicaremos particularmente a una pregunta de investigación genérica. ¿Se inscriben las novelas históricas de Carmen Boullosa en la línea del género de la nueva novela histórica? Intentaremos responder a esta pregunta al analizar una selección de características genéricas en nuestro corpus literario. Se puede compartir nuestro estudio en dos grandes partes. Primero, nos empeñaremos en dar un esbozo general de la teoría en la que basaremos nuestra investigación, o sea la nueva novela histórica. Segundo, nos dedicaremos al análisis de nuestro corpus literario. Nuestro objetivo es averiguar cómo Carmen Boullosa incorpora o no las características concebidas por Seymour Menton en su narrativa, analizando cada vez todas sus novelas históricas. Debido a la palabras restringidas de la tesina, limitaremos nuestra investigación a una selección de los elementos relacionados con la nueva novela histórica en las novelas de Carmen Boullosa, o sea la inclusión de personajes históricos, la fragmentación, y finalmente los conceptos bajtinianos del dialogismo, de lo carnavalesco, de la parodia y de la heteroglosia.

---

<sup>7</sup> Se trata de *Mejor desaparece* (1987) y *Antes* (1989).

## 1. Aproximación teórica a la nueva novela histórica

### 1.1. Historia y ficción

¿ Historia y ficción o es mejor decir Historia es ficción? Ya desde la antigüedad, varios filósofos y teóricos literarios se han roto la cabeza con esta cuestión delicada, que actualmente sigue siendo pendiente. El primero de todos que hizo una distinción entre historia y ficción, fue Aristóteles. Según él, la historia ofrece la verdad siguiendo leyes impuestas, mientras que la ficción o la poética, utilizando la denominación aristotélica, representa la “mentira literaria”, o sea la representación de lo no verdadero. Consiguientemente, la historiografía ha adquirido un gran prestigio frente a la ficción.

No obstante, ya desde el primer comienzo, los teóricos han tenido dificultades con esta división demasiado artificial y forzada, además que con las definiciones de ambos conceptos. Uno entre ellos, Michel de Certeau (1975: 15), considera la historia como un proceso que establece una relación entre el pasado y el presente. Según él, el gran mérito de la historia se funda en el hecho de que nos permite comprender mejor el presente. Sin embargo, señala que la historia siempre entra en el dominio de la ficción, visto que la historia siempre se verbaliza mediante una construcción, es decir la lengua. Consiguientemente, enfatiza que el historiador se dedica en realidad a un tipo de ficción, puesto que solamente puede efectuar la creación de la Historia, y no la reproducción de la historia que resulta inaprensible. Además, cabe destacar que la propia etimología de “historia” constituye quizás la mejor indicación de su naturaleza polisémica. En efecto, en varias lenguas entre las cuales la lengua española, el término “historia” corresponde a las palabras ingleses “history” y “story”. Pues, no resulta solamente difícil ofrecer una definición unívoca, sino también formular términos claramente separados.

Actualmente, se observa una gran tendencia histórica en la literatura, desembocando en un sinfín de variaciones sobre la relación historia – ficción, ofreciéndonos nuevos géneros híbridos que se caracterizan por complejas relaciones intertextuales entre el texto dicho literario y su fondo histórico. En realidad, la literatura va ganando terreno en un campo previamente bajo el monopolio de la historia. Carrie Chorba (1995: 301) indica que en efecto, la literatura histórica permite a la ficción de competir con la historia, borrando así gradualmente la distinción entre ambos conceptos. A continuación, la historia no puede ser considerada nunca más como una verdad monológica, gracias a los aportes de críticos como Hayden White que enfatiza que la historia siempre constituye un artefacto discursivo. En

efecto, el historiador siempre selecciona los hechos de manera que inevitablemente, entra la ideología en su texto, a través de dicha selección.

En el aspecto de la creación de estos géneros híbridos, Fernando Aínsa (2003: 24) llama la atención sobre el fenómeno de los libros fundacionales. Se puede considerar este tipo de novela como el punto culminante de la fusión entre historia y ficción. Sobre todo en América Latina, estos libros ofrecen una historiografía de la nación en cuestión, construyendo así una identidad nacional. Sin embargo, cabe destacar que existe un límite borroso entre la reconstrucción y la invención de la historia. Según Aínsa (33), la estrecha relación entre historia y ficción en la narrativa latinoamericana se remonta ya a la época de la conquista, cuyas crónicas forman la perfecta combinación entre “[la] voluntad de consignar hechos, [la] integración de mitos y fabulaciones y [la] retórica discursiva para narrarlos”.

A continuación, Aínsa (26) explica que la literatura traduce mejor la complejidad social, muchas veces ignorada por el ensayo histórico. Por eso, la novela histórica forma el género por excelencia para captar la diversidad de las culturas latinoamericanas, y más particularmente de México. Suprimiendo datos estadísticos, esta narrativa particular permite exponer problemas más abstractos que en otros géneros generalmente no se revelan. En este sentido, la literatura histórica y no la historiografía, constituye el candidato más apto para definir una nación en su totalidad. Además, cabe destacar que el desarrollo de esta literatura dicha ‘histórica’, que conviene situar dentro del marco de la emergencia de géneros híbridos, significa igualmente un enriquecimiento por la historiografía misma. Estos nuevos tipos literarios se caracterizan por la reescritura de la historia, apoyándose en elementos ficticios. Según Aínsa (27), la historia que ofrecen las obras ficticias parecen ser muchas veces más auténtica que la versión supuestamente objetiva de la historia oficial. Se trata aquí del auge del “revisionismo histórico”, muy activo en la nueva novela histórica mexicana, que se dedica entre otros a la revisión de los mitos nacionales.

En conclusión, Aínsa (30) verbaliza perfectamente la estrecha relación entre historia y ficción utilizando las palabras de George Macaulay: “ la historia es una novela fundada en hechos”. Después de haber esbozado aquí la cuestión de la problemática relación entre historia y ficción, querríamos dedicarnos en el capítulo siguiente a la presentación de un típico género híbrido, o sea la nueva novela histórica.

## 1.2. La nueva novela histórica según Seymour Menton

Como dedicaremos esta tesina al análisis de las novelas consideradas históricas de la autora mexicana Carmen Boullosa, un requisito indispensable para realizar la investigación es encontrar una teoría que corresponda al carácter de las novelas en cuestión. En nuestro caso, se necesita una teoría que sea capaz de captar la complejidad y heterogeneidad de las novelas de nuestro corpus. La teoría que cumple ampliamente con estos requisitos es la de la nueva novela histórica, que resulta tan heterogénea como la cultura que intenta representar de manera literaria. En este capítulo, queremos ofrecer un panorama de la nueva novela histórica, que se destaca por su variedad en vez de constituir una teoría unánime.

La nueva novela histórica es un concepto proviniendo de Seymour Menton, que consagra todo un libro titulado *Latin America's New Historical Novel* (1993), a esta nueva tendencia literaria del fin de los años setenta. Menton (1993: 15) sitúa el inicio de esta corriente literaria en 1979, o sea el año de publicación de *El arpa y la sombra*, la obra maestra de Alejo Carpentier. Aunque apoyado por escritores destacados como Borges, Fuentes y Roa Bastos, Menton (22) considera Carpentier como el “padre” incontestable de esta nueva tendencia literaria.

Seymour Menton comienza su libro definiendo la nueva novela histórica. Por eso, vuelve primeramente al concepto de la “novela histórica”, beneficiando la definición de Enrique Anderson Imbert (1952: 3) : “We call ‘historical novels’ those whose action occurs in a period previous to the author’s”. Después, procede a ofrecer una lista de seis características que según él, forman la base de la nueva novela histórica, señalando al mismo tiempo que la nueva novela no necesariamente tiene que contener cada rasgo.

La primera característica que Menton (22) distingue, es la presencia de tres ideas filosóficas concebidas por Borges<sup>8</sup> en la recreación mimética de una época histórica particular. En primer lugar, se trata de la imposibilidad de verificar la índole verdadera de la realidad o de la historia. En segundo lugar, se enfatiza el carácter cíclico de la historia. La última idea refiere a la imprevisibilidad de la historia. Menton (23) explica que a pesar de la tendencia histórica de repetirse, a veces ocurren acontecimientos totalmente insospechados. La segunda

---

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges(1899 –1986) fue un escritor argentino y uno de los autores más destacados de la literatura del siglo XX. Publicó ensayos breves, cuentos y poemas.

característica tiene igualmente que ver con la representación histórica. Menton explica que en la nueva novela histórica, se presenta la historia de manera distorsionada mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. A continuación, la tercera característica es la más evidente, o sea el uso de personajes históricos como protagonistas.

La cuarta característica de la nueva novela histórica es la presencia preponderante de la metaficción, o sea la referencia del narrador al proceso creativo de su texto. Esto implica un cuestionamiento del valor y de la pertinencia de la narrativa propia. A continuación, Seymour Menton (1993: 23) indica la intertextualidad como la quinta característica. Menton explica que aunque el concepto teórico fue introducido por Bajtín<sup>9</sup>, la denominación fue “popularizada” por teóricos como Gérard Genette<sup>10</sup> y Julia Kristeva<sup>11</sup>. Según Kristeva (1967 : 440-441), “ Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.” Para Menton (23), la novela “Cien años de la soledad” (1967) está al origen de la “moda intertextual”, una novela en que Gabriel García Márquez incorpora personajes provenientes de la narrativa de gran escritores como Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. Además, el teórico (24) señala la existencia de una forma extrema de la intertextualidad. Se trata del palimpsesto, que constituye en realidad la reescritura de otro texto.

La sexta y última característica de la nueva novela histórica consiste en cuatro conceptos concebidos por Bajtín, o sea el dialogismo, lo carnavalesco, la parodia y finalmente la heteroglosia. En primer lugar, visto que el género de la nueva novela histórica juzga que es imposible dar con “la” realidad y “la” verdad histórica, muchas novelas históricas cumplen con la descripción de Bajtín, quien califica las novelas de Dostoyevski de dialógicas. Eso quiere decir que la novela en cuestión contiene por lo menos dos presentaciones de acontecimientos, personajes y visiones del mundo que entran mutuamente en conflicto. A

---

<sup>9</sup> Mijaíl Bajtín (1895 –1975) fue un crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje soviético. Es sobre todo conocido por sus teorías de la translingüística y de la polifonía del discurso.

<sup>10</sup> Gérard Genette (París, 1930) es un teórico francés de literatura y poética y uno de los creadores de la narratología. Genette partió del estructuralismo, pero llegó a construir una interpretación propia de la poética y de la literatura fundamentada en la intertextualidad, problemática a la que dedicó su libro “Palimpsestos, la literatura en segundo grado” (1982). Además, Genette es uno de los representantes más destacados de la Nouvelle Critique.

<sup>11</sup> Julia Kristeva (Bulgaria, 1941) es una filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora francesa de origen búlgaro. Ha publicado artículos en revistas como Tel Quel, Critique y Langages. Su obra se inscribe en la crítica del estructuralismo. Es sobre todo conocido por sus aportes en el debate de la intertextualidad.

continuación, la noción de lo carnavalesco se expresa mediante varias exageraciones divertidas y mediante el énfasis en funciones corporales como el sexo. Seymour Menton (1993: 24) explica que el tercer aspecto es la prolongación de lo carnavalesco, o sea el uso abundante de la parodia, según Bajtín una de las maneras más antiguas y más conocidas para representar las palabras de otra persona. El último aspecto, es decir la heteroglosía, significa la multiplicidad de los discursos, además que el uso deliberado de varios tipos de lenguaje.

Seymour Menton (25) señala que al lado de estas seis características fijas, la nueva novela histórica se distingue de la novela histórica tradicional por su gran variedad de modalidades. El género de la nueva novela histórica contiene tanto novelas con un grado elevado de historicismo, como novelas más pseudo-históricas. Además, la novela puede tratar simultáneamente dos épocas muy alejadas en el tiempo, o al revés concentrarse en un tiempo histórico claramente delimitado. En algunos casos, la representación del pasado forma una manera de plantear problemas actuales, mientras que en otros casos, el tratamiento del pasado no tiene nada que ver con el presente.

Estudiando la teoría de la nueva novela histórica, no cabe duda que el género que dicha teoría describe constituye un género muy heterogéneo. En realidad, el conjunto de características prescritas por Seymour Menton es un mero punto de salida que se presta a interpretaciones libres y variadas. En efecto, los críticos que se dedican a este tipo literario seleccionan y adaptan libremente las características propuestas por la teoría de la nueva novela histórica. En la parte siguiente, queremos por tanto presentar las otras interpretaciones vigentes de lo que es en realidad la nueva novela histórica.

### 1.3. La nueva novela histórica vista de otra manera

Después de haber discutido el género de la nueva novela histórica desde el punto de vista de Seymour Menton (1993), es necesario igualmente presentar las críticas sobre este género literario. En este estudio, nos limitaremos en particular a dos críticas sobre la teoría de Menton. Por un lado, nos dedicaremos a las ideas de Lukasz Grützmacher. Por otro lado, abordaremos las consideraciones de Werner Mackenbach.

En primer lugar, queremos examinar entonces más de cerca la opinión de Lukasz Grützmacher, que aborda la temática de la nueva novela histórica en su artículo ‘Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la *historia postoficial*’ (2006). Según Grützmacher (2006: 144), la división que Menton realiza entre la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica, resulta demasiado superficial. A pesar de aclarar algunas cuestiones, su división causa generalmente aún más confusión.

A continuación, Grützmacher (144) señala que cabe destacar que Seymour Menton enfoca el adjetivo “nuevo” en el concepto de la nueva novela histórica, mientras que la misma denominación ya fue utilizada unos treinta años antes por Georg Lukács en su estudio sobre la novela histórica del siglo XIX. A pesar de tomar como punto de partida el libro de Lukács, Menton parece presentar algunas “nuevas características” que en realidad tienen mucho que ver con ideas ya formuladas por Lukács. En este sentido, Grützmacher (145) señala que el juego con las convenciones históricas, además que la pérdida de la reconstrucción verídica de su estatuto como objetivo más importante, no constituyen realmente fenómenos innovadores de la nueva novela histórica. En realidad, esta metodología ya existente se ha convertido en el método predominante gracias al posmodernismo, en vez de formar toda una nueva corriente. A continuación, Grützmacher (146) hace una crítica demoledora de las seis características presentadas por Seymour Menton, juzgando que las características están en mayor o menor medida igualmente presentes en todo tipo de novela histórica.

Después de haber criticado profundamente la obra de Seymour Menton, Grützmacher (147) pasa a ofrecer algunas alternativas. En primer lugar, Grützmacher refiere al artículo ‘La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana’ (1991) de Fernando Aínsa. El término de “la nueva novela histórica” es igualmente empleado por Aínsa, pero le utiliza para indicar todas las obras escritas desde fines de los años setenta. En vez de hacer una clara

distinción entre las novelas históricas llamadas nuevas y tradicionales, Aínsa intenta verbalizar las transformaciones que tienen lugar en el género de la literatura histórica. Según Grützmacher (2006: 148), la característica más importante es la actitud crítica que adoptan los escritores contemporáneos frente a la historiografía oficial. En efecto, los escritores hispanoamericanos muestran un deseo fuerte de poner en duda la versión oficial de los hechos históricos, optando por una reescritura del pasado. Además, Aínsa mismo considera el carácter paródico de las novelas históricas recientes como el rasgo más destacado. En su artículo, Aínsa distingue dos tendencias en la narrativa histórica. Por un lado, se sitúan los textos cuyo objetivo es la reconstrucción del pasado, basándose en las fuentes historiográficas disponibles. Por otro lado, se distinguen los textos que reconstruyen la historia, abogando por la importancia de la imaginación literaria.

En segundo lugar, Grützmacher (148) refiere a la teórica Elzbieta Sklodowska, y más particularmente a su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1991). Como Fernando Aínsa, Sklodowska opta por una bifurcación en cuanto a la literatura histórica, que denomina “fuerza centrípeta” y “fuerza centrífuga”. La fuerza centrípeta supone una construcción verídica y coherente del pasado. En este sentido, la reescritura histórica no implica exclusivamente el cuestionamiento de las fuentes históricas existentes, sino sobre todo la creación de una historia de América, basada en los testimonios de los marginados dentro de la historia oficial. A su vez, la “fuerza centrífuga” se dedica a la problemática de la crisis del concepto de la verdad. Esta crisis trae consigo una deconstrucción de los discursos que pasan por reconstrucciones verdaderas del pasado. Específicamente, esta deconstrucción implica un “jugueteo postmoderno” que se caracteriza por mezclar elementos e imágenes del pasado con los del presente. Consiguientemente, Grützmacher (149) juzga que en vez de hacer una distinción entre novelas históricas nuevas y tradicionales, es más correcto hablar de “dos polos, entre los que se sitúa cada texto.” Las novelas que están de acuerdo con la fuerza centrípeta se acercan más del modelo tradicional, mientras que las otras novelas atraídas por la fuerza centrífuga son consideradas como las novelas posmodernistas.

Sin embargo, Grützmacher (150) señala que estos dos polos no forman los únicos puntos de referencia, de manera que es favorable considerar los textos en un contexto más global. En un contexto más amplio, la teoría de Menton sí parece aceptable, visto que se nota una verdadera tendencia histórica hacia el polo postmoderno, y por eso hacia la “nueva novela histórica”. No obstante, Grützmacher sigue teniendo problemas con esta denominación, dando



preferencia al término que propone Linda Hutcheon, o sea la “metaficción historiográfica”. Este concepto se basa en la distinción esencial entre los “acontecimientos acaecidos” y los “hechos históricos”. Los acontecimientos realmente tuvieron lugar en el pasado, pero solamente son accesibles mediante relaciones posteriores, los llamados hechos históricos, que constituyen una construcción narrativa. En este sentido, es difícil distinguir entre los hechos ficticios ofrecidos por la literatura y los hechos históricos descritos por la historiografía. No obstante, la metaficción historiográfica se distingue por su tendencia de cuestionar infinitamente el carácter verídico de los hechos, revelando su carácter subjetivo y transitorio.

A continuación, Grützmacher (2006: 157) llama la atención sobre la necesidad de revisar la historia, visto que la historiografía actual fue concebida por los vencedores europeos, conteniendo consiguientemente numerosas manipulaciones y deformaciones. Después de la independencia surgió el deseo de “descolonizar” la cultura propia, consistiendo en la revisión crítica de la historia oficial europea y en el cuestionamiento de los mitos considerados nacionales. En este sentido, Grützmacher (160) declara que las metaficciones historiográficas están identificadas con el cuestionamiento de la historiografía oficial por el hecho de pertenecer a la narrativa posmoderna, además que con su obsesión por equiparar historia y ficción. Según Grützmacher (160) se pueden deducir dos cosas en cuanto al concepto de la metaficción historiográfica. Primero, la novela histórica goza del mismo estatus que la historiografía, visto que es imposible trazar una frontera entre ellas. Segundo, la metaficción historiográfica presupuestamente descubre un nuevo elemento del pasado, visto que la narrativa pone en duda la historia oficial. Además, el teórico (163) señala que la historia oficial es injusta, visto que está escrita desde el punto de vista del Poder, como una tentativa de legitimizarlo. Por consiguiente, el escritor es autorizado a ofrecer una versión alternativa de los hechos históricos, si su versión cumple los requisitos del posmodernismo, es decir si representa el punto de vista de las minorías consideradas marginadas por la historiografía oficial.

Grützmacher (163) concluye que en realidad, se puede denominar el género de las metaficciones historiográficas de “historia postoficial”. Ofrecen una “proyección de lo políticamente correcto en el pasado” (Grützmacher 2006: 164), una proyección que no es capaz de reconstruir la verdad histórica, visto que juzga imposible el hecho de conocer el pasado. Por eso, la historia postoficial pretende que todo discurso histórico es distorsionado ideológicamente, además que regido por la retórica y varias otras convenciones, de manera

que la historia postoficial igualmente se sirva de estos procedimientos para fomentar su propia ideología.

Después de haber tratado la teoría de Lukasz Grützmacher, querríamos dedicarnos brevemente a las propuestas que hace Werner Mackenbach (2000) en cuanto a la nueva novela histórica. En su artículo ‘La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica’, Mackenbach (2000: 2) considera la nueva novela histórica como una nueva fase en el género histórico que destaca por el cuestionamiento explícito de la historiografía, además que por sus convenciones narrativas innovadoras. Como Grützmacher, Mackenbach (2) señala la denominación problemática de la corriente literaria y la dificultad de definir de manera unívoca los cambios en comparación con la novela histórica tradicional.

A continuación, Mackenbach (3) resume las características de la nueva novela histórica según María Cristina Pons. Por lo general, Pons comparte los rasgos formulados por Menton, pero añade siete características más que todas tienen que ver con la representación de la historia. Se trata entre otros de la subjetividad de la escritura histórica, el rechazo de la posibilidad de una verdad histórica, la escritura histórica desde los márgenes y el abandono de la dimensión mítica en la representación de la historia (Pons 1996: 256-261). Cabe destacar que este cuestionamiento de la historiografía no se limita a la historia oficial, sino que también pone en duda la legitimidad de las versiones alternativas, conduciendo a la relativización definitiva de la construcción histórica. Luego, Mackenbach (3) explica que en realidad, la nueva novela histórica constituye un acto deconstructivo de la historia europea. Además, este nuevo género simboliza la búsqueda de una propia identidad por parte de los latinoamericanos, ofreciendo nuevas definiciones de la identidad nacional, además que de la interacción entre América Latina y Europa. Igualmente cabe destacar el entretnejimiento del pasado y el presente, rasgo que ocupa un lugar privilegiado en la nueva novela histórica.

En su artículo, Mackenbach (3) refiere igualmente al teórico Ramón Luis Acevedo (1998: 4), que distingue diez características de la nueva novela histórica centroamericana. Las características son las siguientes: “una relectura de la historia, la impugnación de la legitimidad de las versiones oficiales de la historia, una multiplicidad de perspectivas e interpretaciones, el rechazo de una sola verdad, el distanciamiento de los mitos degradados de la historiografía oficial, la superposición de tiempos diferentes en la narración, la

intertextualidad, el palimpsesto, una escritura paródica y la predominancia de la ficción sobre la historia y la representación mimética” (Mackenbach 2000: 3).

En conclusión, se puede deducir de las contribuciones de Grützmacher y Mackenbach que el problema en cuanto a la teoría de Seymour Menton reside sobre todo en su denominación, es decir “la nueva novela histórica”. Además, ambos teóricos enfatizan la problemática del carácter supuestamente verídico de la historiografía, que antes que nada sigue siendo una construcción narrativa.

#### 1.4. Conclusión

Después de haber estudiado tanto la teoría de Seymour Menton como las voces contrarias de Lukasz Grützmacher y Werner Mackenbach, parece obvio que el género de la nueva novela histórica no es fácil de definir. Mientras que Menton ofrece un número fijo de características claramente delimitadas, Grützmacher y Mackenbach se dedican más a la definición de la significación de la corriente literaria.

A pesar de la crítica contra la teoría de Menton, la tomaremos como punto de partida en nuestra investigación. Aunque se pueden encontrar efectivamente algunos de los rasgos propuestos en las novelas históricas llamadas tradicionales, Menton parece ser el único que propone una serie de características fijas que se prestan a un análisis formal. Además, la crítica contra la denominación no parece muy fundada, visto que el género parece inenarrable, tomando en cuenta las alternativas que igualmente resultan problemáticas.

No obstante, las aportaciones de Grützmacher y Mackenbach sí son valiosas en cuanto a su énfasis en los motivos que guían el nacimiento y el desarrollo de la nueva novela histórica. En efecto, se puede considerar como una carencia que Menton se limita a enumerar los rasgos, absteniéndose de una explicación de los estimulantes de la nueva novela histórica.

En conclusión, la teoría de Seymour Menton parece muy útil a la hora de analizar novelas históricas, además que para comprobar si se inscriben en la tradición de la nueva novela histórica. No obstante, es igualmente importante darse cuenta de los motivos de este género, o sea la construcción de una nueva identidad sumamente nacional y la conciencia de la imposibilidad de ofrecer una reconstrucción completamente fiel del pasado.

## 2. Exploración de dos pistas de investigación

### 2.1. Los personajes de Carmen Boullosa: entre historia y ficción

#### 2.1.1. *Introducción*

En nuestro análisis de las cinco nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa, nos dedicaremos primero a la tercera característica distinguida por Seymour Menton, o sea el uso de personajes históricos famosos como protagonistas. Esta característica constituye una cuestión delicada en la narrativa de Boullosa, porque no todas sus novelas se desarrollan de acuerdo con esta propiedad particular de la nueva novela histórica. Por eso, subdividiremos los personajes en tres categorías diferentes.

En primer lugar, trataremos los personajes de las novelas que se inscriben en la tradición de la nueva novela histórica, o sea las novelas cuyos protagonistas son personajes históricos icónicos. Particularmente, se trata de Moctezuma II en *Llanto: novelas imposibles* y de Cleopatra VII en *De un salto descabalga la reina*.

La segunda categoría es la de los personajes ficticios. Recurriendo a protagonistas ficticios en algunas de sus novelas, Boullosa se acerca más a la novela histórica tradicional. En esta categoría se encuentran Estela y Lear en *Cielos de la Tierra*, además que Claire en *Duerme*.

Según Antonio Garrido Domínguez (1993, 67), la categoría del personaje siempre ha sido problemática debido a la complejidad de la noción, además que la gran diversidad interna. Por eso, dedicaremos una última categoría a lo que nosotros denominamos los personajes híbridos. Se trata de los personajes que sí han existido realmente, pero que no son personajes históricos famosos o personajes cuya vida no es conocida y consiguientemente inventada por Carmen Boullosa. En esta categoría se considera Hernando de Rivas en *Cielos de la Tierra* y Alejandro Oliverio Esquemelin en *Son vacas, somos puercos*.

### 2.1.2. Análisis: los personajes históricos, ficticios e híbridos

#### **Los personajes históricos**

Como ya hemos indicado, Seymour Menton (1993: 23) menciona entre las seis características de la nueva novela histórica, el uso de personajes históricos famosos como protagonistas. Carmen Boullosa se inscribe claramente en esta tendencia con dos de sus nuevas novelas históricas, o sea *Llanto: Novelas imposibles* y *De un salto descabalga la reina*. Mientras que Moctezuma II o Moctezuma Xocoyotzin desempeña el papel principal en la primera novela, la segunda novela tiene Cleopatra VII como protagonista. Ambos personajes constituyen el símbolo enigmático de una nación antes muy gloriosa, pero destruida por otra nación extranjera que además ha intentado erradicar completamente la cultura autóctona existente. Tanto la figura de Moctezuma como la de Cleopatra se envuelven en una nube de misterios, y sobre todo en cuanto al cómo y al porqué de sus muertes respectivas, además que a su actitud frente al “enemigo” extranjero.

Seymour Menton (30) señala que la fascinación por la historia ha provocado un verdadero aumento de interés en las biografías de personajes históricos importantes. No obstante, cabe destacar que estas biografías se inscriben más en el campo de la ficción que en el de la historia. Visto que se basan en una fusión entre historia y ficción, este tipo de biografías constituyen la materia por excelencia para las nuevas novelas históricas. Es precisamente en esta tendencia revisionista que Carmen Boullosa se inscribe.

Carmen Boullosa se dedica particularmente a la desmitificación de Moctezuma y de Cleopatra. Para Boullosa, esta desmitificación funciona como un acto de desafiar la historia tradicional. Quiere demostrar que la imagen que tenemos de personajes históricos siempre es una imagen subjetiva, debido a la distancia temporal por un lado, y a la voluntad de crear una especie de culto alrededor de la persona en cuestión por otro lado. En general, hay dos tipos de documentaciones sobre los personajes históricos icónicos, y en particular sobre Moctezuma y Cleopatra. Por un lado, existen las fuentes que les retratan como semidioses. Por otro lado, están los documentos escritos por los vencedores que retratan a Moctezuma y a Cleopatra como personalidades inestables, indignas del poder. Lo que hace Boullosa es retratarlos como verdaderos hombres de carne y hueso, prestando atención tanto a sus debilidades como a sus características positivas.

En *De un salto descabalga la reina*, Boullosa toma como punto de partida la descripción generalmente aceptada de Cleopatra como una mujer extremadamente elegante y de una belleza cautivadora.

Cleopatra era baja de estatura, con extraordinaria belleza en su cuerpo y gracia en sus movimientos, ágiles y elegantes como los de una ninfa (Boullosa 2002: 63).

Sin embargo, Boullosa se aleja cada vez más de la imagen estereotípica que la tradición nos ha impuesto. En su narrativa, Boullosa se concentra sobre todo en las características más personales, y por eso más ficticias, de los personajes. En *De un salto descabalga la reina*, Boullosa se desvía de la imagen de Cleopatra como “femme fatale” quien ha causado la muerte de Marco Antonio. Al contrario, Boullosa le representa como el modelo de conducta de una mujer del mundo, culta e independiente. Además, Boullosa presta atención a la vida afectiva de Cleopatra que ha sufrido muchos percances durante toda su vida. Pensemos en la conspiración de su hermano y su séquito contra ella, y la muerte de sus amantes, Julio César y Marco Antonio.

Pero ella, educada por sabios, rodeada de refinados y ambiciosos eunucos, de doncellas cautelosas e inteligentes, testigo desde niña de intrigas palaciegas, gobernadora espléndida, estratega cautelosa, administradora habilísima [...] (Boullosa 2002: 64).

En efecto, Boullosa sigue el mismo procedimiento en *Llanto: novelas imposibles*, donde ofrece nuevas consideraciones sobre la figura de Moctezuma. Mientras que la historiografía tradicional le describe como un loco supersticioso asesinado por sus propios súbditos, Boullosa le representa como un líder devoto que no podía captar lo que querrían los colonizadores españoles.

Deserté de la idea del hombre atribulado, indeciso, aterrorizado y vacilante porque creo que se ve a Moctezuma vacilar o actuar como un cobarde desde la idea de Occidente de lo que es un cobarde y un hombre que vacila ante una guerra que él no tenía por qué entender (Boullosa 1992: 97).

Carrie Chorba (1995: 313) declara que todo como Todorov, Boullosa se opone a la visión que tiene Elena Poniatowska de Moctezuma como un emperador confuso y cándido cuya ruina se debe a su ingenuidad. Prestando atención a la cultura nahua, Boullosa quiere demostrar que la derrota no se explica por la supuesta cobardía de Moctezuma, sino por el choque de dos culturas que no se entienden el uno el otro. En realidad, Moctezuma pensó que cedía su reino a los mensajeros de los dioses nahua, de manera que no entendió los términos de la conquista. Además, Chorba (176) señala que incluso en los textos españoles surgen contradicciones en cuanto a la figura de Moctezuma. Antonio de Solís por ejemplo, retrata Moctezuma a la vez como un líder incierto que falta la autoridad y como un emperador ilustre cuyo pueblo le confía ciegamente (Boullosa 1992: 88-89).

Sin embargo, cabe destacar que en *Llanto: novelas imposibles*, se trata del cuerpo resurrecto novelescamente de Moctezuma, lo que indica que no se trata del verdadero personaje histórico. Es un cuerpo incompleto y fragmentario, porque Boullosa lo juzga imposible representar de manera completamente verídica un personaje perteneciente al pasado. Ni siquiera las apariencias de Cleopatra y de Moctezuma pueden estar comprobadas, visto que siempre han sido representado de manera idealizada y conforme a las leyes prescritas. Moctezuma, por ejemplo, siempre está descrito mediante sus atributos, lo que atribuye precisamente a la creación de una imagen estereotípica. Incluso en *Llanto*, el emperador azteca está representado con la ropa típica del tlatoani<sup>12</sup>.

[...] envuelto en trece mantas bordadas y descansando el peso sobre las plumas de águila y la piel de jaguar que un día recubrieron su asiento[...] (Boullosa 1992: 12).

Además, cabe señalar que muchas veces la información existente está manipulada por los vencedores, resultando lógicamente en una imagen subjetiva y alterada en su propio beneficio. En *De un salto descabalga la reina*, Boullosa expresa literalmente el problema de la manipulación de las representaciones de los personajes históricos vencidos.

Las palabras que le he atribuido a Cleopatra[...] están alteradas por el poder romano. Fingen contar lo que Cleopatra fue, dicen que lo harán, lo intentan con sinceridad,

---

<sup>12</sup> El término tlatoani es la denominación que los pueblos nahua utilizan para designar a los gobernantes de sus ciudades.



pero terminan soportando la versión creada por César Augusto[...] jaula indignante para alguien de su energía, complejidad y violencia. (Boullosa 2002: 64)

Es apócrifo y le ha sido atribuido con maldad, para hacer más cierta la imagen de la Cleopatra que los romanos insisten en representar, la coqueta y caprichuda, la enamorada, la ligera, la conocedora de las artes de la esclava (Boullosa 2002: 67).

En *Llanto: novelas imposibles*, la existencia de diferentes versiones que se contradicen en cuanto a la descripción de Moctezuma resulta aún más clara gracias a la ortografía de su nombre. Cada versión que trata la muerte de Moctezuma parece recurrir a una ortografía diferente. A través de la novela, podemos leer los nombres “Moctezuma”, “Motecuhzoma”, “Montezuma”, “Moctheuzoma”, “Motecuzuma” y “Moctecuzomatzin”. El hecho de que Boullosa mantiene esta diversidad de nombres corrobora la inconsistencia y la inestabilidad que existe sobre este personaje histórico, visto que ni siquiera el nombre resulta unívoco.

Sin embargo, a pesar de que Boullosa añade varios elementos ficticios a la descripción tradicional de Moctezuma y de Cleopatra, va por descontado que Boullosa se dedica siempre a una documentación intensa antes de trasladarles al papel. En su narrativa, Boullosa siempre incluye toda la información disponible, tanto histórica como ficticia. Para reproducir el personaje de Moctezuma por ejemplo, Boullosa ha recurrido a una amplia gama de versiones sobre él, no sólo testimonios españoles sino también testimonios indígenas. El hecho de reunir las diferentes versiones indica que Boullosa intenta ofrecer la imagen más completa que posible. A continuación, Boullosa procede de manera similar para la creación del personaje de Cleopatra. Mientras que en *Llanto*, Boullosa cita claramente las diferentes fuentes y las junta de manera fragmentaria, no aborda la historia de Cleopatra de la misma manera. Por eso, resulta más difícil de distinguir en esta novela entre fuentes históricas y elementos ficticios añadidos por Boullosa misma. Además, el hecho de que la historia está contada por Diómedes, el escriba de Cleopatra, es una señal clara de la que podemos deducir que no se trata de una historia objetiva. En realidad, la subjetividad resulta doble, visto que Diómedes se veía forzado por los Romanos de escribir un testimonio falso sobre la reina ptolemaica, de ahí el título ‘El delator Diómedes’.

Finalmente, cabe distinguir las razones por las cuales Carmen Boullosa recurre precisamente a las personalidades ilustres de Moctezuma y de Cleopatra. Kathryn Quinn-Sánchez (2003:

154) explica la revisión del personaje de Moctezuma por su papel primordial en la construcción de la identidad mexicana y en la reconstrucción del pasado nacional. Además que reunir las diferentes versiones existentes, Boullosa ofrece en su novela un nuevo punto de vista sobre la muerte enigmática de Moctezuma, dando la palabra al tlatoani mismo. De esta manera, intenta exculpar a Moctezuma de la responsabilidad por la derrota del imperio azteca. Carrie Chorba (1999: 175) explica que precisamente la existencia de las varias versiones demuestra la necesidad de reflexionar de nuevo sobre esta figura que sirve de puente entre el mundo azteca y el México actual. Además, Chorba (177) indica que la dificultad de resucitar textualmente a Moctezuma y la imposibilidad de reconstruir de manera verídica el pasado azteca, llevan al cuestionamiento del supuesto carácter mestizo de la nación mexicana. En su vez, la elección de dedicar una novela a Cleopatra II sigue aproximadamente la misma línea que *Llanto*. Aunque aquí no se trata de la preocupación mexicana, sí se trata de la desmitificación y la rehabilitación de una personalidad icónica cuyo nombre había sido arrastrado por el lodo. Kathryn Quinn-Sánchez (2003: 154) añade que Boullosa expresa mediante el personaje de Moctezuma y de Cleopatra su preocupación por la ignorancia actual de la gente. Mediante sus novelas, Boullosa quiere enfatizar la importancia de tener un buen conocimiento del pasado para comprender mejor el presente. Pero ante todo, Boullosa recurre a los personajes históricos precisamente para demostrar que es imposible de reconstruir el pasado, visto que todas las fuentes resultan de una o otra manera subjetivas.

## Los personajes ficticios

La segunda categoría de los personajes está formada por los personajes ficticios. El hecho de que Carmen Boullosa recurre a este tipo de personajes sugiere una vuelta a la novela histórica tradicional, cuyos personajes igualmente son ficticios. Siguiendo el ejemplo de Walter Scott, el uso de personajes inventados sirve para representar a la gente cuya historia está ignorada por la historia oficial. En esta parte, nos limitaremos al análisis de tres personajes de Boullosa. Se trata de Lear y Estela de la novela *Cielos de la Tierra* y Claire de *Duerme*.

En primer lugar, se puede considerar a Estela y a Lear como las representantes literarias de Carmen Boullosa misma, pero sin confundirlas con ella. En efecto, ambos personajes formulan algunas preocupaciones que provienen de la autora misma. Sin embargo, Boullosa no lo hace de manera obvia. Cabe estar familiarizado con su biografía antes de poder darse cuenta de ciertos elementos sumamente personales. Mediante Lear por ejemplo, Boullosa plantea la problemática de la amenaza de la naturaleza. Mediante Estela, Boullosa trata otras problemáticas actuales, como la corrupción del gobierno mexicano y el racismo. Además, ambos personajes son huérfanas, un elemento autobiográfico que ha marcado claramente la narrativa de Boullosa. Si el lector no se ha enterado de la biografía y de las preocupaciones de Boullosa, no interpretará estos motivos como elementos personales. No obstante, el ejemplo más llamativo de la relación estrecha que les vincula a los personajes con la autora misma, es el hecho de que tanto a Estela como a Lear, les preocupan la escritura y la historia, igual que a la escritora Carmen Boullosa. A continuación, Boullosa aborda la problemática de la traducción, y particularmente la del “Traduttore traditore” mediante Estela. En *Cielos de la Tierra*, Estela traduce el manuscrito de Hernando, pero incluye su interpretación personal. Resulta pues muy claro que lo que leemos nosotros, es una versión alterada del original.

Es mi lectura, exageradamente personal, de un manuscrito que me pertenece, que me habla a mí desde el siglo XVI, que me explica mi presente (Boullosa 1997: 67).

Yo lo he obligado a vivir pasajes que él de ninguna manera habría articulado en sus palabras (Boullosa 1997: 145).

Además, Boullosa utiliza incluso sus personajes ficticios para llamar atención sobre el carácter problemático de la historiografía. En *Cielos de la Tierra*, Lear intenta reconstruir en

vano la historia de los “hombres de la historia”, visto que sus protagonistas ya murieron hace mucho. Recurriendo a una situación futurística, Boullosa intenta explicar que tampoco es posible para nosotros averiguar exactamente lo que ha ocurrido en el pasado, captar la cultura de aquellos tiempos ajenos. Además, recurriendo en *Cielos de la Tierra* a tres protagonistas a la vez, permite a Boullosa demostrar cómo una historia, en este caso la vida de Hernando, queda distorsionada por las interpretaciones de dos personas diferentes y alejadas en el tiempo.

Otro elemento recurrente en la literatura de Carmen Boullosa es el uso de nombres simbólicos para denominar los protagonistas. No es diferente en el caso del nombre “Lear”. Este nombre establece por supuesto una relación innegable con el rey trágico de William Shakespeare, causando automáticamente varias asociaciones con dicho personaje. Sin embargo, Lear no es el único nombre que Boullosa presta de Shakespeare. Aprendemos que antes, Lear se llamó Cordelia, otro personaje shakesperiano. Demetrio Anzaldo González (1999, 218) explica que como en la historia de *King Lear*, Cordelia-Lear vive un conflicto generacional dentro de su comunidad. Según Margarita Saona (2003: 237), Lear representa a King Lear quien quiere que sus hijas articulen el amor hacia él mediante palabras, y al mismo tiempo a Cordelia, la hija que se entera de la imposibilidad de articular el amor. Además, Saona señala que el nombre “Lear” constituye el reflejo de “Real”, inalcanzable. En *Cielos de la Tierra*, Lear/Cordelia se entera de las deficiencias de la lengua, pero igualmente sabe que evitar la lengua podría resultar aún más peligroso.

En la novela *Duerme*, Boullosa recurre igualmente al uso de un nombre simbólico. De su nombre, Claire Fleurcy, se puede deducir dos cosas: es una mujer y es originaria de Honfleur. Oscar Robles (1996: 35) señala que Fleurcy proviene del nombre francés “fleur”, lo que significa etimológicamente “brotar, germinar lozanamente”. Tomando en cuenta la resurrección de Claire, este nombre encarna perfectamente su destino personal. Además, Robles señala que incluso el nombre “Claire” tiene algunas connotaciones. Claire, o en su variante española Clara, se aplica a las sensaciones y a “las cosas del espíritu”. En este sentido, la transparencia de su espíritu brota en una diversidad de identidades. Además, el nombre “Clara” significa “ilustre, brillante”, significado que Robles (35) relaciona con el ascenso de clase extremo de Claire. A continuación, Robles explica que como nombre, “Clara” proviene del verbo “calo”, que significa “llamar, proclamar, convocar”. En este sentido, resulta muy claro el papel de Claire como organizadora de una insurrección contra las

autoridades virreinales. No obstante, se puede comprender este significado en un sentido más amplio, es decir como una persona que se dedica a la oposición contra todos los valores establecidos. A su vez, Sylvia Carrullo (2007: 304) insiste en otro significado etimológico del nombre de la protagonista. Según ella, “Clara” refiere a la pureza de las aguas de la región, en contraste con la suciedad de los españoles. A continuación, “Flor” se relaciona con los ritos y creencias aztecas, correspondiendo a una divinidad del calendario azteca, el “Tonalpohualli”. Uno de las divinidades se llama “Xochiquetzal”, “Flor Enhiesta” o “diosa de las flores y del tejido”. Esta diosa tiene que ver con la tierra, la fertilidad y la sexualidad. Para honrar a esta diosa, el pueblo entero debía bañarse para purificarse. En su narrativa, Boulosa presenta a Clara como esta diosa azteca. Además, Carrullo (305) explica que como esta diosa fue igualmente venerada como una “diosa del tejido”, Clara aparecería también ligada a la luna, en su continuo renacer. En este sentido, Clara es como un astro, que siempre resurge en nuevas formas, simbolizando la idea de “morir y renacer”. Consiguientemente, se puede considerar Clara Flor como una fuente de vida de este nuevo pueblo que procede del encuentro entre dos imperios sumamente diferentes.

A continuación, se puede distinguir otro elemento primordial en la narrativa de Boulosa: la búsqueda de la identidad nacional y personal. Gloria M. Prado G. (1999: 205) señala que tanto en el caso de Estela como en el caso de Lear, los ancestros juegan un papel importante en su vida personal, visto que ambas se dedican a la reconstrucción de sus orígenes. Lear por ejemplo, es una arqueóloga de palabras. Se dedica a la creación de una herencia mediante la literatura, intentando igualmente de averiguar la identidad de los hombres de la Historia, de quienes Lear está separada muy violentamente, y consiguientemente de sí misma. En sus novelas, Boulosa quiere demostrar que la identidad no constituye un conjunto fijo, sino que es múltiple y variable como la historia que igualmente constituye una construcción subjetiva que difiere según los diferentes puntos de vista. Además, en *Cielos de la Tierra*, Lear es testigo de la degeneración de sus cohabitantes de l’Atlàntide, cuando deciden de renunciar a la memoria y a la lengua, culminando en la destrucción de la área de Broca, la parte cerebral que es responsable por las capacidades lingüísticas. Por consiguiente, se pueden considerar los habitantes de l’Atlàntide como los hombres contemporáneos indiferentes, que prefieren no darse por enterado. A su vez, Lear representa las personas que sí se interesan en su identidad y que sí adoptan una actitud crítica, investigando las fuentes mismas en vez de copiar a pies juntillas lo que pretenden o han pretendido las autoridades.

Además de Lear y de Estela, Claire igualmente contribuye a la búsqueda de la identidad mexicana. Sylvia Carullo (2007: 297) considera Claire como la Virgen de la nueva religión cristiana, además que la substitutiva de las divinidades aztecas. Gracias al agua de los ríos, Clara se transforma en una antigua diosa azteca inmortal, funcionando como protectora de los indígenas. Paradójicamente, constituye igualmente la divinidad de los españoles en su lucha contra los indígenas. En nuestra opinión, Boulosa establece en *Duerme* una comparación entre Claire y Jesucristo. Como Cristo, Claire resurge de la muerte, gracias a las aguas mexicanas. Aquí, Boulosa une un elemento cristiano, el bautismo por agua sagrado, con un ritual indígena. Gracias a este ritual bautismal, Claire es capaz de iniciar una nueva vida. Ofreciendo una comparación entre Claire y Jesucristo, Boulosa establece una fusión entre la fe azteca y la fe católica, entre México y Europa, además que entre el México indígena y el México moderno. A continuación, es igualmente posible de identificar Claire con otro personaje bíblico, o sea María Magdalena. Como María Magdalena, Claire es una figura marginal en su propia sociedad, debido a la profesión de su madre, es decir la prostitución. Es interesante considerar esta alusión a María Magdalena, visto que existe un debate enorme sobre su caracterización y su supuesta representación errónea como una mujer pública, un debate que se liga profundamente con el debate general de la historiografía.

A continuación, el hecho de que Claire asume varias identidades muestra su alta conciencia de la marginalidad de ciertos grupos sociales, y incluso de su propia marginalidad. Cabe destacar que Jil Kuhnheim (2001: 13) señala que Boulosa posiblemente se ha basado en personajes históricos como las piratas inglesas Ann Radcliffe y Mary Read, además que Catalina de Erauso, una mujer vasca que se disfrazó de hombre para participar en la conquista de Chile. Es muy plausible, visto que estos personajes son igualmente considerados como tipos marginados, mientras que en realidad fueron mujeres que se adelantaban de su tiempo, siendo ya fundamentalmente modernas por su deseo de emanciparse en un mundo paternal. A continuación, cabe destacar que Claire no solamente cambia de identidad, sino también de etnia, casta y género, atribuyéndose una identidad fundamentalmente mestiza. Es exactamente esta identidad mestiza que le permite a representar todas las personas ignoradas por la sociedad, y no solamente a las mujeres. En este sentido, Laura Pirott-Quintero (1997: 273) interpreta la multiplicidad de identidades como una manera de cuestionar clasificaciones institucionalizadas como “hombre”, “mujer”, “india” y “mestizo”, acto que se inscribe en la tendencia de la nueva novela histórica que cuestiona toda noción establecida. En efecto, Boulosa busca eliminar la distinción entre el sexo, las razas y los grupos sociales.

Consiguientemente, Verónica Salles-Reese (2001: 144) considera Claire como el símbolo por excelencia del mestizaje cultural. Salles-Reese explica que no es sangre indígena que corre por las venas de Claire, sino el líquido vital de todos los ríos mexicanos. En este sentido, el mestizaje no depende de una etnia específica, sino de una experiencia vivida.

Además, cabe destacar que Claire siempre cambia de identidad para salvarse, una actitud que según Salles-Reese (145) corresponde con lo que las naciones quieren lograr a través de los mitos nacionales. En este sentido, Giovanna Minardi (1999: 159) compara Claire con el país de México, que según ella quiere ocultar su verdadera personalidad, al igual que Claire. Además, el hecho de que Claire crea varias identidades puede ser considerado como una prueba extrema que nunca se puede captar un personaje completamente, que cada identidad es profundamente fugaz. Consiguientemente, es imposible recrear de manera completamente verídica un personaje o un hecho histórico. Dicha imposibilidad de captar la historia verídica puede explicar por qué Carmen Boullosa recurre tanto a personajes históricos como a personajes ficticios, visto que en el fondo, cada personaje es inventado.

## Los personajes híbridos

En la tradición de la nueva novela histórica, que se basa en el límite borroso entre historia y ficción, Carmen Boullosa introduce igualmente algunos personajes cuya existencia histórica suscita dudas. Se trata de personas que sí han realmente existido, pero de cuya vida (casi) no se encuentra información. En el sentido estricto de la nueva novela histórica, estos personajes no cumplen los requisitos, visto que Menton prescribe que los protagonistas prototípicos son personajes históricos famosos. Sin embargo, consideramos estos personajes híbridos como los verdaderos personajes naturales de la nueva novela histórica, porque estos personajes se sitúan entre historia y ficción, precisamente como la nueva novela histórica misma. Además, se puede considerar cada personaje de algún modo como un personaje híbrido, visto que cada descripción consta de elementos fieles y elementos ficticios. Sin embargo, nos limitaremos aquí a dos personajes sumamente híbridos. El primero es Hernando de Rivas de la novela *Cielos de la Tierra*, el segundo Alejandro Oliverio Esquemelin o Jean Smeeks de *Son vacas, somos puercos*.

En primer lugar, un personaje híbrido es un personaje que ha realmente existido. Sin embargo, eso no quiere decir que el personaje que Boullosa ofrece en sus novelas, coincida completamente con la realidad. En este sentido, la información seguramente verídica y disponible sobre Hernando y Smeeks es muy parva. La única cosa que se sabe con certeza sobre Alejandro Oliverio Esquemelin, es que fue un escritor francés que vivió durante el siglo XVII, conocido por su libro dedicado a su vida con los filibusteros de la Cofradía de la Costa. Este libro, "Bucaneros de América", es considerado como una de las obras capitales en cuanto a la piratería. Sin embargo, cabe destacar que la única información que tenemos sobre Esquemelin es la información deducida de su propio relato. En este sentido, no sabemos nada con certeza, visto que Esquemelin puede haber inventado todo. En cuanto al personaje Hernando de Rivas, aún menos está sabido. Como Smeeks, la única cosa completamente segura es que sí ha existido alguien con el nombre de Hernando de Rivas. Juanita Garciagodoy (2000, 3) señala que Hernando fue realmente un estudiante indígena ejemplar del Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco. En efecto, el nombre de Hernando de Rivas figura en las listas de este colegio que fue fundado en 1536 y disuelto en 1576.

En segundo lugar, existe confusión en cuanto al verdadero nombre del protagonista y narrador de la novela *Son vacas, somos puercos*. En la prolongación de la ortografía variada del



nombre de Moctezuma, este protagonista tiene incluso nombres diferentes. De nuevo, la incertidumbre sobre el nombre termina en una incertidumbre general. Además, el hecho de que Smeeks mismo adopta varios nombres y seudónimos – Jean Smeeks, Oexmelin, Alejandro Oliverio Esquemelin, El Trepanador- y que no se trata solamente de varias denominaciones impuestas por otras personas, indica que Smeeks tiene una identidad múltiple, todo como la historia no es completamente unívoca. Según Julio Ortega (1996: 171), el Smeeks de Boullosa es un personaje ficticio “no porque la autora le haya inventado otra vida[...], sino porque ha hecho fábula su misma autodenominación.

Por algo tengo los ojos de J. Smeeks, a quienes algunos atribuyen el nombre de Oexmelin, y quien se dice a sí mismo públicamente, para no llamar la atención sobre su persona, Esquemelin, Alejandro Oliverio Esquemelin, aunque mi nombre sea Jean Smeeks, o El Trepanador[...] (Boullosa 1991: 13).

A continuación, cabe destacar que el nombre “Hernando de Rivas” es el nombre que nuestro protagonista ha adoptado reemplazando al hijo de un noble nahua al ingresar al Colegio. Por consiguiente, los acontecimientos ya no pueden ser verídicos, visto que están vividos por otro indio que simplemente había adoptado el nombre de Hernando.

Para representar a Tezcoco en lugar suyo, me enviaban a mí, o mejor dicho al que debiera ir que decían era yo, al que no era o, al que yo fui, ése en el que yo me convertí a fuerza de suplantarle (Boullosa 1997: 136).

En una entrevista (Gallo 2001), Boullosa explica que el protagonista Smeeks se funda en el personaje histórico de Alejandro Oliverio Esquemelin, que es además el autor de la obra en la que Boullosa se basa por *Son vacas, somos puercos*. A continuación, Boullosa confiesa que ha sido influido por la novela *El Buscón* de Francisco de Quevedo en cuanto a la creación del Smeeks literario. Por consiguiente, explica que su punto de partida fue el libro *Bucaneros de América*, a lo cual ha añadido el elemento picaresco de *El Buscón*, cuyo protagonista es como Smeeks un aventurero fracasado. Aunque glosa varios hechos del libro del verdadero Smeeks, interpreta la historia principal imaginativamente lo que lleva a una reescritura. Además, el hecho mismo de basarse en una obra literaria significa que el personaje de Smeeks imposiblemente puede corresponder completamente al verdadero hombre Esquemelin. Por un lado, Esquemelin ha escrito su propia memoria, lo que lleva insuperablemente a distorsiones

históricas y testimonios subjetivos. Por otro lado, Esquemelin ha escrito su libro en tercera persona, de manera que solamente tenemos un testimonio indirecto de sus características personales. Además, el hecho que personajes como Negro Miel no figuran en el texto original, ponen consiguientemente en duda la veracidad de Smeeks mismo. En realidad, la adición de un nuevo personaje indica que posiblemente el personaje de Smeeks igualmente podría ser imaginado.

Lo que sí aboga en favor de Hernando y de Smeeks en cuanto a su estatuto histórico, es que algunos hechos contados por ellos coinciden con acontecimientos históricos y autobiográficos verificables. En el caso de Hernando, no es difícil de encontrar fuentes históricas sobre la fundación, el funcionamiento y la ruina del colegio de Santa Cruz. Además, sí había un alumno cuyo nombre fue Hernando. Pero a pesar de que ha realmente existido un hombre con el nombre de Hernando de Rivas, las memorias de Hernando en *Cielos de la Tierra* son una invención de Carmen Boullosa. En cuanto a la verificación de la historicidad del personaje de Smeeks, no se puede recurrir a fuentes históricas, sino a una fuente autobiográfica, o sea su propio libro *Bucaneros de América*. Todo como el Smeeks de Boullosa, Esquemelin se embarcó en un barco de la Compañía francesa que fue asaltado por piratas, fue vendido como esclavo y se estableció en la isla de la Tortuga donde aprendió el oficio de cirujano, adhiriéndose a la Cofradía de los Hermanos de la Costa. Todos los otros elementos que Boullosa ofrece son sumamente probable ficticios.

Finalmente, es importante comprobar las razones por las cuales Carmen Boullosa ha decidido escribir una novela sobre Hernando por un lado, y sobre Jean Smeeks por otro lado. Se trata de nuevo de una elección muy meditada y simbólica. Primero, Boullosa utiliza el personaje de Hernando para criticar la iglesia católica. Demuestra que va un mundo de diferencia entre los mensajes bíblicos de amor y tolerancia por un lado, y los verdaderos actos de crueldad y odio. Segundo, la elección de un pirata como protagonista es significativa, porque los piratas constituyen el símbolo por excelencia de la sublevación contra la autoridad, de la oposición a los valores establecidos. Se puede comparar esta actitud con la escritura de Boullosa, quien utiliza el acto de escribir para rebelarse contra la historiografía oficial. Rebela contra las fuentes históricas generalmente aceptadas, recurriendo precisamente al uso de personajes híbridos. Boullosa parte de hechos históricos, pero pasa por llenar los vacíos de la historia con elementos ficticios, que están al mismo tiempo muy aceptables y convincentes. Tercero, tanto en *Son vacas, somos puercos* como en *Cielos de la Tierra*, Boullosa efectúa una

deconstrucción de la imagen idealizada y mítica que está vigente de la comunidad bucanera de la Cofradía de la Costa y del Santo colegio de Tlatelolco respectivamente. Además, contribuye igualmente a la deconstrucción de la historiografía, demostrando que se puede fácilmente hacer pasar una historia como la de Hernando y de Smeeks por realidad. Finalmente, cabe destacar que Smeeks y Hernando se parecen mucho a los otros personajes de Boullosa, en el sentido que son personajes marginales. Por un lado, hay el personaje de Smeeks que es un huérfano, un esclavo, convertido en mujer por las múltiples violaciones por los otros hombres. Por otro lado está Hernando, un indio que se encuentra desarraigado de la cultura azteca. Ambos representan a las varias categorías de personas excluidas o consideradas insignificantes por la sociedad. Mediante su literatura, Carmen Boullosa intenta precisamente otorgar una voz a las personas que la necesitan lo más.

### 2.1.3. Conclusión

En conclusión, la categoría de los personajes resulta compleja en la literatura de Carmen Boullosa. Se pueden distinguir tres categorías, o sea los personajes históricos, ficticios y híbridos. Por un lado, Boullosa se dedica a la desmitificación de personajes históricos icónicos. Por otro lado, la escritora mexicana recurre a personajes ficticios y híbridos para dar una voz a las personas ignoradas por la historia oficial.

Aunque a primera vista, se puede distinguir entre tres categorías diferentes, esta distinción no se traduce tan fácilmente a la práctica. En realidad, todas las categorías tienen un objetivo común en la narrativa de Boullosa, o sea el desafío de la historiografía tradicional. Creando sus personajes históricos e híbridos, Boullosa parte por supuesto de la realidad, pero siempre añade elementos ficticios de una manera que resulta muy difícil distinguir entre realidad y ficción. Para crear sus personajes ficticios, procede según una manera similar: se basa en varios personajes que han realmente existido, pero los sitúa en un contexto ficticio. Por eso, se puede decir que tanto los personajes históricos como los personajes híbridos y ficticios, sirven para ofrecer una versión alternativa del pasado. Consiguientemente, Carmen Boullosa demuestra mediante su literatura que en realidad, la historia considerada “verdadera” constituye una forma ennoblecida de la ficción.

Finalmente, aunque Seymour Menton considera los personajes históricos como los personajes ejemplares de la nueva novela histórica, nuestro análisis demuestra que estos personajes no son la elección lógica. En realidad, resultaría más lógico si la categoría de los personajes híbridos la constituirían los personajes prototípicos de la nueva novela histórica. Esta aserción se justifica por el hecho de que en realidad, cada representación de cualquier personaje histórico resulta de algún modo parcialmente inventada. Consiguientemente, cada personaje es en el fondo un personaje híbrido. Como es imposible reconstruir el pasado de manera completamente verídica, es lógico que resulta aún menos posible representar fielmente un elemento tan subjetivo como el ser humano.

## 2.2. La distorsión de la historia a la luz de los conceptos bajtinianos

### 2.2.1. *Introducción*

En este capítulo, querríamos tratar la segunda característica de la nueva novela histórica según Seymour Menton, o sea la presentación distorsionada de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. Particularmente, nos dedicaremos a la tendencia de Carmen Boullosa de recurrir a una estructura fragmentada narrativa, que le permite revelar los vacíos de la historiografía, desenmascarando así su carácter incompleto. Este planteamiento de la historia oficial trae consigo preguntas sobre el concepto de la identidad.

Consiguientemente, querríamos ligar la fragmentación estructural con la manera según la cual Boullosa retrata sus personajes. Por eso, recurriremos a la sexta y última característica de la nueva novela histórica, es decir a los conceptos bajtinianos. Demostraremos que el dialogismo y la heteroglosia por una parte, y lo carnavalesco y la parodia por otra parte, contribuyen igualmente a la fragmentación de la narrativa, visto que representan los hechos y los personajes de la novela de manera plurívoca. Según Seymour Menton (1993: 184), incluso la creación de personajes históricos apócrifos contribuye a la distorsión de la historia. No obstante, no dedicaremos más atención a los personajes, visto que hemos tratado esta temática ya ampliamente en el capítulo anterior.

Hemos escogido tratar estas características como la segunda característica de nuestro análisis, porque su presencia y el grado de presencia resultan diferente en cada novela de Carmen Boullosa. Aunque este elemento siempre está presente, en algunos casos es entonces mucho más llamativo que en otros. Consiguientemente, subdividiremos nuestro análisis en varias partes. Comenzaremos tratar de manera general la estructura fragmentaria misma, para después pasar al análisis de los conceptos bajtinianos. Primero, estudiaremos juntos el dialogismo y la heteroglosia en la narrativa de Boullosa. Segundo, nos dedicaremos al análisis de los elementos carnavalescos y paródicos, que subdividiremos igualmente en tres partes diferentes. La primera parte gira alrededor del fenómeno del cuerpo problemático. A continuación, trataremos la función del sexo en las novelas de Boullosa. Finalmente, nos dedicaremos al concepto del disfraz, el elemento carnavalesco más llamativo y más predominante en la narrativa de Carmen Boullosa.

### 2.2.2. *La distorsión de la historia por la fragmentación*

Según Magdalena Perkowska (2008: 328), la fragmentación constituye una especie de montaje o “bricolage”, es decir una síntesis que presupone la mezcla de una multiplicidad de elementos heterogéneos preexistentes. En este sentido, las novelas de Carmen Boullosa son sin duda fragmentarias, visto que junta géneros diferentes y discursos ya existentes. A continuación, Perkowska (328) señala que el uso de una estructura fragmentaria contribuye a la imagen múltiple y contradictoria del “cuerpo de la nación”, una de las manías de Boullosa. En efecto, la fragmentación constituye uno de los conceptos primordiales en el debate contemporáneo sobre la construcción de la identidad. Consiguientemente, Anna Reid (1998: 81) explica que la imagen de la fragmentación de las identidades culturales, étnicas y nacionales provoca la debilitación de los conceptos vigentes de la identidad. Además, Rike Bolte (1999: 77) señala que Carol Clark d’Lugo relaciona la fragmentación literaria particularmente con la historia cultural de México, un país que ella describe como una sociedad fragmentada.

Traduciendo esta fragmentación en la literatura, Carmen Boullosa busca distanciarse del conservadurismo y de la linealidad de la literatura tradicional. En sus novelas, la escritora mexicana no recurre a una estructura lineal, sino más a una presentación mediante fragmentos de varios discursos, inscribiéndose así en la tradición intertextual. Según Anna Reid (1998: 87), el recurso de Boullosa a una estructura fragmentada se inscribe igualmente en el deseo de desafiar la homogeneidad de la historiografía oficial. En sus novelas, Boullosa no quiere realmente reconstruir el pasado, sino más bien quiere ilustrar los vacíos y las escaseces de la historiografía oficial, que es en el fondo profundamente fragmentaria y incompleta. En este sentido, la estructura fragmentaria enfatiza la imposibilidad de verificar los hechos históricos. Además, Julio Ortega (1996: 178) explica que la fragmentación constituye una metáfora del deseo que nos entera de “los proyectos y los límites de reescribir el pasado a nombre de un presente menos carente, acaso pleno”. Finalmente, este planteamiento de la historia oficial plantea preguntas sobre el concepto de la identidad nacional. Gracias a la desestabilización de la Historia oficial, los grupos sociales marginados tienen la oportunidad de ofrecer su versión de los hechos, dando lugar a todo un nuevo impulso a la historiografía.

En todas sus novelas, Boullosa recurre a una multiplicidad de voces, narradores y puntos de vista, todos elementos que enfatizan la estructura fragmentaria. Primero, *De un salto*

*descabalga la reina* es una novela fragmentada, visto que se entrelazan tres historias diferentes sobre la vida de Cleopatra VII. Segundo, *Son vacas, somos puercos* es fragmentario porque contiene líneas argumentales desde el punto de vista de varios personajes. A continuación, *Duerme* igualmente es una novela fragmentaria, cuya estructura se explica según Giovanna Minardi (1999: 156) por el hecho de que la novela constituye en realidad un monólogo interior, que registra minuciosamente las impresiones que tiene Claire del mundo mexicano. Incluso *Cielos de la Tierra* se caracteriza por la fragmentación, visto que Boulosa entrelaza tres discursos diferentes. En realidad, la novela parece tener una estructura laberíntica, cambiando constantemente entre pasado y presente. Según Alejandro Morales (1999: 195), la fragmentación contribuye a la aceleración de la acción. A continuación, los discursos se interrumpen cada vez, produciendo una cierta sensación de elipsis. Una de los protagonistas menciona aun literalmente que la novela no presenta una reproducción fiel del texto de Hernando, sino una interpretación personal y por consiguiente elíptica. Además, en las partes contadas por Hernando, la elipsis igualmente está presente mediante el tema de la censura. Muchas veces, Hernando interrumpe su biografía sin anunciar, escribiendo sobre costumbres aztecas o sobre temas bíblicos. Después, Hernando explica sus digresiones por el hecho de que alguien le estaba espíaando.

A pesar de que la fragmentación está presente en cada novela de Boulosa, el fenómeno resulta lo más llamativo en su novela *Llanto: novelas imposibles*. Esta novela consiste en 19 capítulos sin título, con excepción del primero capítulo que lleva el nombre 'La aparición'. Estos capítulos se subdividen aún en nueve fragmentos que se entrelazan en la intriga principal. Además, algunas páginas de la novela no llevan un número de capítulo sino un título como 'Aquella voz'. A continuación, falta el capítulo 18. Después del capítulo 17, hay una página titulada 'último capítulo', mientras que sigue aún un nuevo fragmento con el título 'octavo fragmento'.

Según Kathryn Quinn-Sánchez (2003: 155), la estructura fragmentaria sirve para enfatizar el carácter imposible de la novela. En su vez, Carrie Chorba (1995: 309) considera la estructura fragmentaria como una metáfora del trabajo minucioso que han hecho los cronistas como Sahagún, mientras su larga dedicación a la documentación. Parece que Boulosa solamente quiere juntar todas las fuentes diferentes, sugiriendo así la imposibilidad de reconstruir el pasado. Parece que nos ofrece sus experiencias personales en cuanto a la búsqueda de la verdad sobre el pasado mexicano, en vez de una conclusión fija. Boulosa ni siquiera da

esperanza de encontrar alguna vez esta verdad, algo que ella juzga imposible. Según Inés Ferrero Cándenas (2008: 118), *Llanto* solamente quiere demostrar mediante estos nuevos fragmentos que es necesario incluir los fragmentos en un conjunto. En este sentido, el cuerpo fragmentado de Laura simboliza un especie de renacimiento, que anuncia el surgimiento de una historia alternativa, diferente de la historia oficial.

A continuación, Carrie Chorba (1999: 177) interpreta la fragmentación de la novela como una traducción estructural del pasado fragmentario de la identidad mexicana, que simboliza el carácter heterogéneo de la nación mexicana. Según Julio Ortega (2002: 144), la estructura fragmentaria y inacabada de la “novela imposible” no tiene como objetivo dar respuestas o ofrecer “la verdadera versión” de los hechos, sino expresar las preguntas que ocupan los pensamientos de la gente mexicana. Carmen Boullosa logra plantear las cuestiones básicas de la historia mexicana sin formular una respuesta, provocando así un debate interior en el lector. Finalmente, Julio Ortega (1996: 178) señala que esta novela y el cuerpo emblemático de Moctezuma sólo pueden resultar verdaderos si están representados como fragmentos de la historia. En este sentido, el hecho de que los fragmentos carecen de cualquier coherencia contribuye al planteamiento de las diferentes versiones sobre Moctezuma, llegando a la conclusión que es imposible ofrecer una imagen fidedigna de la vida del tlatoani azteca.

En conclusión, la estructura fragmentaria se explica por el hecho de que Boullosa quiera traducir formalmente la identidad fragmentaria de la nación mexicana. En la mayoría de sus novelas, Boullosa reduce esta fragmentación a la mezcla de géneros y discursos diferentes. Sólo en *Llanto: novelas imposibles*, la escritora mexicana recurre a una verdadera estructura fragmentaria. No obstante, la fragmentación sirve en cada novela la misma causa: revelar los vacíos de la historiografía, que son debidos al hecho de que “en la memoria solamente es posible compilar los pedazos sueltos de un pasado” (Bolte 1999: 87). O como declara Anna Reid (2003): “la estructura fragmentaria de la novela refleja la fragmentación del saber histórico”. En pocas palabras, Carmen Boullosa busca desafiar valores establecidos como la historiografía oficial y la literatura tradicional, haciendo resonar las voces generalmente ignoradas.



### 2.2.3. *Los conceptos de Bajtín*

#### **El dialogismo y la heteroglosia**

En nuestro análisis, hemos decidido tratar juntos los conceptos del dialogismo y la heteroglosia, porque estos conceptos resultan inseparables en la narrativa de Carmen Boullosa. Por un lado, el dialogismo presupone que la novela en cuestión contiene por lo menos dos presentaciones diferentes del mismo acontecimiento, personaje o visión del mundo, que entran mutuamente en conflicto. Por otro lado, la heteroglosia implica una multiplicidad de discursos diferentes, además que el uso deliberado de varios tipos de lenguaje. Visto que Boullosa utiliza precisamente varios tipos de discursos y de lenguajes para introducir una visión dialógica y para plantear los mitos reforzados por la historia oficial, resulta pues lógico tratar estas dos temáticas como un conjunto. Anna Forné (2001: 29) explica que son precisamente estos dos elementos que alejan la nueva novela histórica de la historiografía oficial y de la novela histórica tradicional, que se limita a ofrecer una sola versión de los hechos.

En este aspecto, Carrie Chorba (1999: 172) explica que el dialogismo y la heteroglosia claramente presentes en la narrativa de Carmen Boullosa, constituyen un reflejo de sus concepciones sobre la historia y la literatura, dos elementos que en la opinión de la escritora mexicana entran constantemente en diálogo. En otras palabras, Boullosa considera la escritura como un proceso colectivo, opinión que resulta muy clara en su novela *Llanto: novelas imposibles*, donde figura al final de la novela una lista de agradecimientos, dirigidos a las personas que la escritora considera como sus co-autores. En este sentido, Chorba (172) y Inés Ferrero Cándenas (2008: 111) indican que Boullosa desafía el carácter homogéneo de la historiografía tradicional, ofreciendo una alternativa plurívoca. A continuación, Marie-Agnès Palaisi-Robert (sin fecha) señala que Boullosa recurre al dialogismo y a la heteroglosia para dismantelar precisamente las formas tradicionales, dando así lugar a una nueva lengua. Por consiguiente, Anna Reid (2003) explica que “Boullosa pulveriza la piedra metafórica del pasado, trabajando en cambio con las partículas de polvo, la arenilla y las cenizas de los muertos; voces de un pasado no transmitido que salen desde atrás o de un lado de la piedra”. En efecto, la inclusión de varias voces permite a Boullosa cuestionar el carácter lineal de la historiografía oficial, además que sugerir la imposibilidad de conocer realmente el pasado.

En primer lugar, *De un salto descabalga la reina* resulta ser una novela dialógica por el hecho de ofrecer tres versiones diferentes de la vida de Cleopatra. Primero, Boullosa ofrece la imagen estereotípica de Cleopatra como la amante de Marco Antonio, cuya muerte desesperó tanto a Cleopatra que se suicidó. Segundo, la novela le retrata como una adolescente que se adhirió a una banda de piratas para escapar de sus obligaciones reales. La última imagen dada de Cleopatra es la de Cleopatra que vive con las amazonas. La voz de Diómedes, el escriba de Cleopatra, señala que la imagen de Cleopatra como la amante desesperada de Marco Antonio es una imagen falsa, manipulada por los romanos. Según Diómedes, la verdadera Cleopatra es la de la segunda y de la tercera visión. No obstante, la imagen dada de Cleopatra resulta incomprensible, debido a la narrativa desconectada y desconcertante. En realidad, se puede considerar que la novela ofrece dos voces: la voz de la verdadera Cleopatra y la voz de la Cleopatra falsa. No obstante, resulta imposible separarlas claramente, hecho que demuestra claramente que la novela se inscribe en el fenómeno problemático de la relación entre historia y ficción.

En segundo lugar, *Cielos de la Tierra* resulta claramente dialógico ya desde las primeras páginas, por la presencia de dos personas diferentes que pretenden ser el autor de la novela. El primer autor es por supuesto Carmen Boullosa (1997), quien declara que “esta novela no es una novela de autor, sino de autores”. El segundo autor es Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez, que igualmente se dirige a los lectores en su ‘Nota de Autor’. En este sentido, Demetrio Anzaldo González (1999: 215) explica que al burlarse lúdicamente de la legitimidad autorial, Boullosa enfatiza el hecho de que ningún autor tiene el monopolio de la autoría. A continuación, la novela es igualmente polifónica por la presencia de tres narradores diferentes. En nuestra opinión, se puede interpretar estas voces como un desdoblamiento de una sola voz, fusionando tres tiempos distintos mediante un manuscrito y mediante la historia mexicana. Además, Boullosa recurre también a la tradición de la heteroglosia, ofreciendo una rica mezcla de diferentes códigos lingüísticos, géneros literarios, mitos, etc.

A continuación, incluso *Duerme* ofrece algunos acontecimientos que están contados desde múltiples perspectivas: “Aunque parezca inverosímil artificio, me ocurren en el mismo lugar momento tres diversos sucesos[...] Las tres las vivo al mismo tiempo, pero ¿cómo puedo contármelas?” (Boullosa 1994: 51). Lo que sigue son tres versiones diferentes del mismo evento, o sea el encuentro de Claire con el Conde de Urquiza. Cabe destacar que solamente en la primera versión, se menciona la violación de Claire por el Conde. Laura Pirott-Quintero (2002) señala

que el énfasis en el número tres sirve para contrarrestar la tradición de la interpretación unívoca. En efecto, Carmen Boullosa busca demostrar que un solo evento puede producir un sinnúmero de interpretaciones diferentes. En cuanto a la estructura tripartita, Claire Taylor (2006: 235) señala en su vez que el mundo colonial jerárquico no tolera la conciencia mestiza, visto que se basa estrictamente en el binomio blancos-indios: “Yo digo “nuestras calles”, digo “nosotros”, atrapada en un tres que no debiera existir” (Boullosa 1994: 58).

Consiguiendo, se puede interpretar la insistencia en el número tres no solamente como un desafío de la linealidad de la Historia, sino también como una manera de introducir sutilmente el concepto del mestizaje en la estructura de la novela, quebrando consiguientemente el eterno binomio colonial. Además de la estructura tripartita, se puede considerar la novela *Duerme* igualmente como una novela dialógica porque reúne los dos mundos completamente distintos en que se basa el nuevo país mexicano. En otras palabras, Boullosa ofrece tanto una representación de la organización de la nueva sociedad colonial de la Ciudad de México, como una representación del universo mágico de los aztecas.

Además, mientras que la gran mayoría de los capítulos está relatada desde el punto de vista de Claire, los dos últimos capítulos están contados por Pedro de Ocejo. El poeta ofrece un fin posible de la historia de Claire, para “contar cómo hubiera terminado la vida de Claire, de haber regresado ella a México” (Boullosa 1994: 134). Claire Taylor (2006: 236) explica que el modo subjuntivo utilizado señala el carácter especulativo de estos capítulos, representando la voz de Pedro de Ocejo que ha inventado un fin a su gusto. Además, las comillas del título del último capítulo ‘El desenlace de Claire que duerme bella en el bosque cercano al Potosí’, contribuyen igualmente a la idea de inautenticidad. En este sentido, Taylor (236) señala que a pesar de haber cambiado varias veces de identidad, la vida de Claire termina por ser dictada por otra persona, de manera que su fin no es suyo sino ficticio.

A continuación, Vanessa Vilches Norat (2001: 64) señala que el cambio de identidad de Claire trae cada vez consigo un cambio de voz. Cuando Claire se disfraza de hombre, esto implica igualmente el cambio gramatical de género. Además, cuando Claire se viste con huipil<sup>13</sup>, la primera persona singular es sustituida por la primera persona plural indígena. Este uso de la primera persona plural indica una profunda conciencia colectiva y un sentimiento de solidaridad con el mundo indígena. Además de estar caracterizado por el dialogismo, *Duerme*

---

<sup>13</sup> El huipil, del náhuatl huipilli, es una blusa adornada con motivos coloridos, propia de los trajes indígenas de México.

se inscribe igualmente en la tradición de la heteroglosia. Sobre todo el teatro desempeña un papel importante. En efecto, la pieza del teatro concebida por Pedro de Ocejo contribuye al énfasis del carácter híbrido del personaje de Claire, y del concepto de la identidad en general. Profundizaré esta temática en la parte sobre el disfraz.

Incluso *Son vacas, somos puercos* resulta inscribirse en la tradición polifónica. Jen Flory (2002: 124) señala que en esta novela, el narrador se desdobra en varias voces. Julio Ortega (1994: 172) comparte esta opinión, describiendo el narrador de *Son vacas, somos puercos* como un sujeto que se transforma en varias personas, conversando consigo mismo dentro del narrador colectivo. En efecto, se nota que en un solo párrafo, el narrador a veces refiere a sí mismo en primera persona singular, primera persona plural y tercera persona singular. La variedad de voces resulta clara por el hecho de que el narrador adopta varios nombres: Smeeks, Oexmelin, El Trepanador, etc. Jen Flory (124) explica que esta actitud demuestra la imposibilidad de contar la historia de manera objetiva y consecuente, ofreciendo como alternativa una narración desde varios puntos de vista, ricos de inconsistencias. Además, Flory (125) señala que la novela incluye igualmente el nosotros colectivo de los Hermanos de la Costa, hecho que enfatiza la presencia de voces subjetivas.

A continuación, cabe destacar que dentro de la novela, surgen dos partes narradas por otros personajes, o sea la historia de la vida del capitán L'Olonnais y la de Negro Miel. La historia contada por L'Olonnais hace surgir dudas, visto que relata su propia muerte, un hecho sumamente absurdo y imposible. En cuanto a la historia de Negro Miel, sería imposible para Smeeks de entender perfectamente lo que le ha confiado Negro Miel, visto que hablan una lengua diferente. En este sentido, Boullosa introduce sutilmente dudas sobre la objetividad en su narrativa. Además, aprendemos en el capítulo “número aparte” que en realidad, Smeeks nunca ha hablado con Negro Miel, un esclavo cruelmente abusado por los colonizadores. Smeeks explica este rumbo de la manera siguiente:

Esta verdad destruye la veracidad de mi historia, de la que yo he ido contando. Pero no debemos fiarnos de esta apariencia, porque ambas son la misma, sólo que, en lugar de avanzar por su eje horizontal, la he cruzado de pronto hacia arriba, vertical, y he hallado esto (Boullosa 1991: 64).

Jen Flory (2002: 128) interpreta este pasaje como la prueba de que es imposible representar la historia mediante una línea argumental recta. Para integrar todos los puntos de vista posibles, cabe representar la historia en todas sus facetas, como Smeeks intenta comunicar no sólo sus propias experiencias, sino también las de los otros personajes. En este sentido, Michaela Peters (1999: 128) indica que el protagonista tiene un carácter andrógino. Por un lado, Smeeks adopta el papel femenino en su relación con Negro Miel y Pineau. Por otro lado, demuestra que incluso tiene características típicamente masculinas cuando está entre los piratas. Peters (128) interpreta esta androginidad como una afirmación de la aserción de que Smeeks constituye una síntesis de múltiples discursos memoriales de los múltiples personajes de la novela. Por un lado, reproduce sus recuerdos individuales aunque ficticios como El Trepanador, representando así al personaje histórico de Esquemelin, un autor holandés del siglo XVII. Por otro lado, Smeeks es la metáfora femenina constituyendo el libro de Negro Miel. En este sentido, ofrece la historia de un paraíso perdido y los recuerdos de Pineau, representando así la utopía de los Hermanos de la Costa.

En el conjunto de las nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa, *Llanto: novelas imposibles* resulta ser la novela donde la heteroglosia y el dialogismo resultan lo más llamativos. En esta novela, Boullosa yuxtapone varias voces narrativas, alternadas con extractos de códices aztecas y documentos coloniales. En realidad, se puede dividir *Llanto: novelas imposibles* en cuatro partes diferentes. La primera parte incluye una estampida de imágenes fragmentarias que relatan sobre la vida de Moctezuma y las costumbres aztecas. Estas “partículas de polvo” permiten transmitir la cultura oral y visual azteca, que Boullosa intenta captar textualmente. La segunda parte se puede subdividir en tres narrativas diferentes. Primero, hay la voz del viento que dispersa las cenizas de Moctezuma, y así también su historia. Se trata de nueve fragmentos metaficticiales narrados por varios autores ficticios. Según Marie-Agnès Palaisi-Robert (sin fecha), el viento es el elemento unificador de los fragmentos, llevando consigo todas las versiones diferentes sobre la muerte de Moctezuma. En realidad, cada uno de los nueve fragmentos parece ser una reflexión sobre la imposibilidad de comprobar los hechos sobre la vida y muerte de Moctezuma, además que la dificultad de escribir la intriga principal. A continuación, Inés Ferrero Cándenas (2008: 117) considera estos nueve fragmentos como una alusión a las nueve musas. En este aspecto, Anna Reid (2003: 225) dice: “cada fragmento es como una reflexión de las musas acerca de la imposibilidad de recrear el entorno de Moctezuma”. Cándenas explica que hasta que las mujeres mexicanas dejan de mantener su estatus de musa, las mexicanas no desempeñarán

ningún papel en la historia. Segundo, aparecen las voces de las tres mexicanas del México contemporáneo que han descubierto Moctezuma en el Parque Hundido de la Ciudad de México. Finalmente, se distingue las voces de las diferentes fuentes históricas, escritas tanto por los vencedores como los vencidos, relatando sobre el reino de Moctezuma. Cabe destacar que las voces resultan muchas veces contradictorias entre sí. Cada voz ofrece una nueva perspectiva, enfatizando el carácter inefable de la historia de Moctezuma. No obstante, Boullosa intenta ofrecer la historia más completa que posible, ofreciendo precisamente los hechos desde varios puntos de vista.

A continuación, Marie-Agnès Palaisi-Robert (sin fecha) explica que en *Llanto*, cada narrador es al mismo momento lector y escritor, o sea lector de las fuentes ya existentes y escritor de su propia versión de los hechos. Según Palaisi-Robert, es la única manera de enfrentar la verdad sobre Moctezuma. En su vez, Márcia Hoppe Navarro (sin fecha) explica que Boullosa recurre al dialogismo y a la heteroglosia para expresar la diferencia entre las dos voces principales de la novela. Por un lado, la voz que relata las diferentes versiones sobre la vida de Moctezuma. Por otro lado, la voz poética que representa a las personas que no tienen historia. Cabe destacar que aunque resonan un sinnúmero de voces en la novela, entre otros los testimonios de Cortés, los cronistas españoles y los códices aztecas, sólo cuatro voces son identificadas, o sea las de las tres mujeres mexicanas y de Moctezuma mismo. Finalmente, se puede leer en *Llanto: novelas imposibles* (1992: 35) : “cada polvo es distinto, cada ceniza se comporta de manera diferente”. En este sentido, Anna Reid (1999: 183) explica que Boullosa quiere enfatizar que no existe una versión homogénea del pasado. Es por eso precisamente que la escritora mexicana mezcla historia y ficción, demostrando el peligro de favorecer una sola versión, puesto que cada visión es de alguna o otra manera sujeto a una interpretación subjetiva.

Finalmente, cabe destacar que todas las nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa se inscriben en la tradición de la heteroglosia, puesto que Boullosa entremezcla todos tipos de fuentes históricas, mitos, poesía y teatro con fragmentos introspectivos de los personajes. La misma aseveración vale en cuanto al dialogismo. No cabe duda que a fin de cuentas, todas las novelas estudiadas son sumamente dialógicas, visto que se basan en dos discursos o más bien en dos voces opuestas, o sea la historia y la ficción.

## **Lo carnavalesco y la parodia**

Seymour Menton (1993: 24) describe la noción de lo carnavalesco como la integración llamativa de exageraciones, además que un claro énfasis en el cuerpo y en las funciones corporales. Además, Menton (24) explica que el concepto de la parodia constituye una prolongación de lo carnavalesco, según Bajtín una de las maneras más antiguas y más conocidas para representar las palabras de otra persona. A continuación, Elzbieta Sklodowska (1991: 16) explica que la parodia y lo carnavalesco constituyen en la literatura latinoamericana el mecanismo de defensa por excelencia contra la solemnidad de los opresores europeos.

En las nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa, todos los protagonistas tienen por lo menos una característica en común, o sea una profunda fragmentación de su interioridad. Esta fragmentación se debe al hecho de que Boullosa quiere representar mediante sus protagonistas todo un grupo social, el grupo de los marginados, que parecen buscar refugio en la narrativa para dar razón de sí hacia esta sociedad excluidora. En esta parte, querríamos demostrar que la fragmentación de los personajes se basa precisamente en las nociones de lo carnavalesco y de la parodia. En primer lugar, trataremos el fenómeno del cuerpo problemática, presente en la novela *Cielos de la Tierra*. En segundo lugar, analizaremos la función y la importancia del discurso erótico en las novelas de Boullosa. Finalmente, nos dedicaremos al elemento carnavalesco más importante en la narrativa de Carmen Boullosa, o sea la noción del disfraz y de las máscaras mexicanas.

### **Lo carnavalesco y la parodia: el cuerpo problemático**

En *Cielos de la Tierra*, Carmen Boullosa plantea la problemática del “body trouble<sup>14</sup>”, término acuñado por Judith Butler. Claire Taylor (2003: 480) explica que en la parte futurística de la novela, se cuestiona especialmente el carácter natural del cuerpo. En la comunidad de l’Atlàntide, los habitantes han sido creado en la “Cuna”, una máquina que

---

<sup>14</sup> Claire Taylor combina aquí dos términos provenientes de las dos obras principales de Butler, es decir « Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity » (New York : Routledge, 1990) y « Bodies That Matter » (London : Routledge, 1993). Ambas obras tratan la performatividad y la construcción del cuerpo.

supuestamente engendra “seres humanos”. El “engendrador”, un sustantivo significativamente masculino, convierte así una creación originalmente biológica en una creación tecnológica.

En *Cielos de la Tierra*, Lear describe como los atlántidos se someten a una operación que provoca el síndrome de la afasia de Broca, o sea la pérdida de la capacidad de hablar. Esta operación lleva consigo una amnesia total, resultando en el olvido completo de los orígenes. La destrucción de la capacidad de la memoria igualmente trae consigo la incapacidad de adoptar una actitud crítica. Hasta cierto punto, es el resultado que quiere alcanzar la historiografía oficial: aceptar a ciegas lo que prescriben los valores establecidos. Consiguientemente, lo que sugiere Boullosa en *Cielos de la Tierra*, es que una tal actitud indiferente siempre causa una decadencia total.

Claire Taylor (488) señala que a partir de la destrucción del área de Broca, el cuerpo deja de ser una creación orgánica y se compone de segmentos diferentes que no consiguen funcionar como un conjunto. Al final de la novela, la mutilación corporal alcanza su punto culminante cuando los atlántidos efectúan la desmembración de sus propios miembros. De esta manera, la disyunción corporal anunciada ya metafóricamente por la reducción del cuerpo a un código, se realiza ahora literalmente en una desmembración radical. Taylor (488) indica que esta disyunción se agrava aún más, cuando Carson, una de los atlántidos, excede los límites de su propio cuerpo y se da cuenta de que su cuerpo no contiene vísceras, sino “cosas” inorgánicas. Carson resulta ser un ciborg o sea entre hombre y máquina, como lo describe Donna J. Haraway (1991: 149). La palabra “Ciborg” significa etimológicamente el injerto de dos términos opuestos. En este sentido, el cuerpo de Carson da lugar a la ambigüedad por ser un híbrido medio hombre medio máquina, organizado por reglas matemáticas en vez de biológicas. Por consiguiente, los límites entre lo natural y lo artificial se borran, perturbando las categorías de clasificación. Taylor (489) indica que la revelación de que Carson es un ciborg estremece tanto el lector como la narradora Lear, que se pregunta si ella también es un ciborg. Por consiguiente, se cuestiona la autenticidad de la voz narrativa de la novela, dando lugar a una duda general sobre la autenticidad de la historia misma.



## Lo carnavalesco y la parodia: el discurso erótico

En todas sus novelas, Carmen Boullosa incluye un discurso erótico muy explícito. La escritora mexicana parece utilizar el sexo como un medio para hacer reconectar sus protagonistas no solamente con sus instintos y el cuerpo mismo, sino también con la identidad individual y sus raíces culturales.

En efecto, el sexo desempeña un papel crucial en *Cielos de la Tierra*, más particularmente en las historias de vida de Hernando y de Lear, dos de los protagonistas que son ajenas a la comunidad donde viven. A pesar del aislamiento, el elemento más insoportable de su soledad respectiva resulta ser la privación del contacto corporal. En efecto, cuando sí tienen contacto corporal en su forma más sublime o sea cuando hacen el amor, tanto Hernando como Lear tienen la sensación de reconectar con su verdadera identidad, como la activación de un instinto oprimido. Consiguientemente, se puede considerar el sexo como una metáfora de la vuelta hacia el pasado, impulsada por el deseo de desafiar los valores establecidos. Esta aserción no resulta rebuscada cuando se tiene en cuenta el hecho de que tanto para Hernando como para Lear, el sexo constituye un acto prohibido por la comunidad. Según Salvador Oropesa (1997: 109), el sexo simboliza la necesidad de recuperar tanto el cuerpo como el país de México, porque constituye la realización de un deseo. En este sentido, el hecho de que Hernando hace el amor con la bailarina simboliza la reconexión con su cuerpo y con su origen azteca.

A continuación, en *Llanto: novelas imposibles*, el sexo conduce a la disolución en partículas de Laura, una de las mexicanas del México actual, y Moctezuma.

[...] se dispersó en diminutas partículas inidentificables en la aleta de un pez, hacia la corteza de un árbol, hacia el cauce de un río, hacia el viento y el fuego, hacia donde el aire que rodea la tierra deja de serlo, todo sin memoria y sin ciudad (Boullosa 1992: 105).

Anna Reid (1998: 88) comenta que posiblemente, el sexo y la disolución siguiente se puede interpretar como una especie de evasión de una sociedad donde están considerados como negativos y marginados. En su vez, Inés Ferrero Cándenas (2008: 116) considera la escena de sexo entre Moctezuma y Laura como el símbolo de una síntesis, conduciendo a la

desaparición de ambos personajes. Según Cándenas, este acto de desaparición es algo positivo, que libera a ambos personajes. Por un lado, Moctezuma se ve liberado de la modernidad y puede volver al pasado. Por otro lado, Laura excede su cuerpo y se convierte en una partícula de polvo. Cándenas explica que Laura se siente completa al encontrar Moctezuma, porque se entera ahora del pasado mexicano. Finalmente, Cándenas (117) describe Laura como símbolo de la fusión entre dos culturas y dos tiempos diferentes, ambos tan característicos de México. En este sentido, Laura constituye una Malinche moderna.

Además de funcionar como una manera para reanudar con el pasado, las escenas eróticas confirman igualmente el deseo de Boullosa para dar una voz a los grupos sociales que en el pasado generalmente fueron encerrados en un mutismo absoluto. Un ejemplo llamativo de un tal grupo social considerado marginal, sobre todo en los países latinoamericanos, está constituido por los homosexuales. Tanto en *Duerme* como en *De un salto descabalga la reina*, Boullosa incluye ampliamente la temática del amor entre mujeres. En *Duerme*, Claire está seducida por una actriz italiana, que carece el cuerpo herido de la protagonista. Parece que gracias a estas caricias femeninas, Claire se conforma de nuevo con su propia identidad, después de haber sido violada muchas veces por hombres diferentes. En este sentido, se puede considerar Claire como la metáfora del México indígena precolonial, que después de haber sido violentamente conquistado y “violado” por el poder español varonil, poco a poco anda recuperándose. En este lenguaje figurativo, la actriz italiana representa el arte en términos generales, que permite a Claire y al país de México de reconciliarse con su pasado, suavizando las heridas causadas por el poder colonial, que es masculino por excelencia.

En *De un salto descabalga la reina*, Boullosa describe la sociedad de las amazonas. En realidad, se puede considerar esta novela como el homólogo femenino de la Cofradía de los Hermanos de la Costa de la novela *Son vacas, somos puercos*. Cabe destacar que mientras que la Cofradía resulta ser una comunidad extremadamente violenta, las amazonas parecen vivir en una armonía utópica. Por un lado, la comunidad exclusivamente masculina desemboca en una decadencia total, mientras que por otro lado, las amazonas viven en una comunidad igualitaria donde sí se cumple el lema de “libertad, igualdad y hermandad”, el supuesto lema de los bucaneros. En su descripción del mundo de las amazonas, Boullosa incluye una escena muy explícita de cama redonda. Frente a las violaciones de los piratas, el sexo lesbiano parece sugerir una relación igualitaria y apacible. Consiguientemente, se puede interpretar la

sociedad de las Amazonas como un mundo utópico, libre de toda jerarquía, que solamente es posible si se elimina la dominación masculina.

### **Lo carnavalesco y la parodia: el disfraz**

De acuerdo con Bajtín, uno de los conceptos principales de lo carnavalesco es el concepto del disfraz. En efecto, el carnaval permite a la gente de cambiar su apariencia mediante máscaras y disfraces, escondiendo así la identidad personal. Meridith McGregor (2007) señala que según Alan Swingwood, el carnaval efectúa consiguientemente una eliminación de las capas sociales, visto que nadie está comprometido con una identidad. Además, McGregor indica que el estado inseguro de la identidad causa una desestabilización de la organización social. A continuación, McGregor cita Anemone, que explica que lo carnavalesco igualmente tiene que ver con la yuxtaposición de opuestos, visto que el contraste de los opuestos enfatizan más claramente las características de las diferentes identidades existentes. A continuación, McGregor explica que el contraste entre elementos diferentes crea la idea de una separación, causando así una cierta inestabilidad en la sociedad en cuestión.

En 1991, con la publicación de *Son vacas, somos puercos*, Boullosa introduce una nueva preocupación temática en su narrativa, o sea el cuerpo como figura retórica de la identidad. En esta novela figura el personaje enigmático de “Ella”, un joven sobre quien el protagonista Smeeks descubre que es en realidad una mujer disfrazada de hombre. Cuando en 1994, Carmen Boullosa publica una nueva novela llamada *Duerme*, la protagonista resulta ser esta misma “Ella”, la mujer disfrazada de hombre en búsqueda de una vida mejor.

En *Duerme*, esta mujer enigmática adopta el nombre de Claire. Aunque no es su nombre verdadero, adoptaremos este nombre para facilitar el análisis. En la novela, Claire es un individuo multimarginal: mujer por razones biológicas, prostituta por condicionamiento social. Disfrazándose de hombre, Claire quiere escapar su condición de víctima y por consiguiente pertenecer a una capa social más elevada. O como explica Vanessa Vilches Norat (2001: 64): “Me visto, luego soy”. De esta manera, espera evitar la falta de libertad, de seguridad, de poder y de respeto, circunstancias que todas se pueden considerar propias al grupo social de las mujeres y aún más a las mujeres indígenas. La asociación de ropas de

hombre con poder y protección, tiene su origen en la infancia de Claire, cuando su madre prostituta la vestía de hombre para protegerla de los clientes.

A continuación, Meridith McGregor (2007) explica que el cambio de sexo implica cambiar totalmente la imagen social de una persona. En *Duerme*, el cambio de la identidad de Claire resulta ser hondamente vinculado con el concepto de lo carnavalesco. A lo largo de la novela, Claire adopta un sinnúmero de identidades diferentes, o como lo denomina Oscar Robles (1996: 34), Claire se convierte en un personaje “camaleón”. Cabe destacar que las varias identidades de Claire cada vez están representadas por su ropa. A continuación, Alexa Tabea Linhard (2002: 149) explica que la versatilidad de Claire le permite trascender la estratificación social de la sociedad colonial. Por consiguiente, la fluidez con la que Claire cambia de identidad da lugar a una perspectiva única del México colonial. Cabe destacar que mientras cambiando entre varias identidades, Claire siempre representa a grupos socialmente marginados. No obstante, Jill Kuhnheim (2001: 20) señala que en *Duerme*, las identidades diferentes no están unidas por ser marginadas, sino que surgen independientemente a lo largo de la novela. En su vez, María Dolores Bolívar (1998: 53) señala que para cada personaje, Claire tiene una significación conceptual distinta. Esto resulta muy claro por el hecho de que nunca averiguamos el nombre verdadero de Claire, sino que la protagonista adopta cada vez el nombre conforme a la ropa que lleva.

Al comienzo de la novela, Claire, una joven francesa, se disfraza de hombre-pirata luterano durante su viaje por la Nueva España. Al llegar, la protagonista es robada de su identidad falsa, adoptando ahora otra identidad falsa. Claire recibe la ropa del Conde Urquiza, que ha sido condenado a morir por traicionar a la corona española. Afortunadamente, Claire escapa de la muerte, poniendo la ropa del Conde encima de la ropa de india para salvarse al asumir la identidad de una mujer indígena. En este aspecto, Claire Taylor (2006: 227) explica que la imagen de diferentes capas de ropa y el quitárselas, no revela el cuerpo de Claire, sino otras capas de ropa. Consiguientemente, Taylor asocia esta imagen con el strip-tease, acto que interpreta el travestismo como una representación, en vez de una esencia fija. No obstante, el strip-tease presente en *Duerme* consiste precisamente en la carencia de carne expuesta. Según Taylor, la imagen de diferentes capas de ropa sugiere que no existe una esencia individual, pero solamente identidades artificiales. A continuación, disfrazada de india, Claire experimenta las condiciones de vida lamentables que sufrían las mujeres indígenas, el último escalafón en el México colonial. No obstante, poco después, Claire adopta una nueva

identidad cuando se encuentra con el virrey español, a quien convence ser la hija de un caballero francés que ha servido la corte española. Esta nueva identidad le permite reinsertándose al mundo europeo. Al final de la novela, Claire se convierte en la conciencia de México, reivindicando derechos por los indios y sobre todo por las mujeres.

A continuación, Claire Taylor (2006: 228) señala que en las primeras páginas, Boullosa evita consecuentemente toda especificación genérica, para mantener en secreto el sexo del protagonista. Según Taylor, Boullosa sugiere así que el ideal de un espacio libre de género y de sexo es ilusorio. Además, Giovanna Minardi (1999: 157) señala que en los primeros capítulos, la narradora oscila entre los dos géneros. A veces dice “ya no estoy débil ni mareado” (Boullosa 1994: 157), mientras que otras veces recurre al género femenino: “El miedo [...] me vuelve ancha, como si estar aterrorizada se confundiese con venir hinchada de soberbia...” (Boullosa 1994: 157). En este sentido, Laura Pirott-Quintero (1997: 273) explica que Claire adopta cada vez los pronombres genéricos correspondientes cuando se refiere a sí misma, subrayando así que no se trata de un mero disfraz sino de una transformación identitaria profunda. A continuación, Rosana Blanco-Cano (2008) enfatiza que es precisamente por el disfraz y por su inestabilidad categórica que la india de “manos tibias” decide salvar a la protagonista: “Usted que no es mujer ni hombre, que no es nahua ni español ni mestizo, ni conde ni encomendado, no merece la muerte” (Boullosa 1994: 28).

La mujer indígena efectúa una intervención quirúrgica, haciendo una herida en el pecho de Claire. Después de la operación, Claire es vaciada de su sangre europea y en su lugar, la india ha colocado el agua pura del lago de Tenochtitlan. Por consiguiente, esta escena funciona como una metáfora de la concesión de una identidad mestiza a Claire. A continuación, es importante señalar que en *Duerme*, Claire experimenta también físicamente un cambio de género. En la escena siguiente, Carmen Boullosa somete Claire a un cambio de identidad interior, en vez de un cambio exterior: “Recuerdo que hace mucho que no sangro, hace muchas semanas que no hay sangre menstrual en mis ropas. Meses. Desde que estoy en México” (Boullosa 1994: 11).

A continuación, Salvador Oropesa (1997: 99) señala que el fenómeno de una mujer disfrazada de hombre, constituye una temática de las historias de los marinos para relatar la historia del origen de una nación. A continuación, Oropesa señala que historiadores como Rudolph M. Dekker y Lotte C. van de Pol indican que en el siglo XVI, muchas mujeres disfrazadas de

hombres viajaron de Europa a las colonias para escapar de sus condiciones de vida miserables, y muchas veces de una vida como prostituta: “A mí me han tocado más hombres que todos los que viajan en este navío. Pero eso se acabó, quiero que lo sepas. Por eso voy a cambiar de tierras” (Boullosa 1991: 20). En su vez, Luzelena Gutiérrez de Velasco (1999: 150) señala que existe una asociación del travestismo con la piratería, aserción afirmada por Lizabeth Paravisini-Gebert, que igualmente califica el travestismo como una posibilidad de escapar de una vida de pobreza.

Ute Seydel (1999: 167) enfatiza que a lo largo de la novela *Duerme*, tiene lugar una constante disolución de binarismos y limitaciones tradicionales, cuestionando así varios valores establecidos ya durante siglos. Rosana Blanco-Cano (2008) reduce esta disolución a tres categorías concretas, que son continuamente subvertidas mediante el personaje de Claire. Jill Kuhnheim (2001: 16) juzga indispensable situar el concepto del género en este grupo de categorías interrelacionadas. En este sentido, Kuhnheim (14) cita a Thomas Csordas, quien explica que no se debe estudiar el cuerpo en relación con la cultura, sino que se debe considerar el cuerpo como un sujeto mismo de la cultura. Concretamente, se trata de las categorías del género, de la raza y de la clase social. En este sentido, el travestismo cultural de Claire no sólo alenta una reconsideración de las clasificaciones institucionalizadas, sino que plantea también las categorías tradicionales.

En primer lugar, *Duerme* constituye efectivamente una denuncia contra el binomio estricto entre el sexo masculino y el sexo femenino. A primera vista, la protagonista Claire parece rebelarse contra su sexo, deseando ser un hombre: “Por fin soy rico, un Caballero, un Noble, de Buena Cuna. Es mi consuelo, morir siendo lo que siempre quise ser en vida” (Boullosa 1994: 157). Además, está presente el motivo de los pechos como un indicio de la fragilidad de la mujer, visto que Claire sufre de heridas en el pecho. Aunque parece que Claire se rebela contra el sexo femenino, Giovanna Minardi (1999: 157) explica que no es el caso en absoluto. Todo lo contrario, Minardi (158) califica *Duerme* de un homenaje al cuerpo femenino. No obstante, Claire sí se rebela contra la condición de la mujer, y más específicamente contra la obligación para las mujeres de someterse a la vida doméstica. Jill Kuhnheim (2001: 17) señala que este rechazo de Claire en cuanto a todas las actividades domésticas, ligadas a la posición social femenina, le apresa precisamente en el binomio hombre-mujer. En este sentido, Kuhnheim considera Claire como una cómplice de la subordinación de las identidades femeninas y indígenas. No obstante, se puede interpretar este rechazo también de otra manera:

Claire es simplemente una mujer que se niega a aceptar las limitaciones impuestas a las mujeres por una sociedad patriarcal: “Y prefiero pasar por hombre, aunque los hombres sean seres que desprecio, que seguir siendo una puta” (Boullosa 1991: 20).

Vanessa Vilches Norat (2001: 62) explica que el hecho de que Ella quiere vestirse de pirata, pero no quiere ser varón, constituye “un poderoso reconocimiento de que después del velo no hay verdad, sino ‘velado disimulo’”. En este sentido, el disfraz denuncia la violencia de las construcciones culturales identitarias y genéricas. Además, Luzelena Gutiérrez de Velasco (1999: 146) afirma que Boullosa busca cambiar el sentido del lugar asignado tradicionalmente a las mujeres, mediante el personaje de Claire. En su vez, Anna Forné (2001: 121) interpreta el disfraz de Claire “como una estrategia de apropiación no sólo de otra identidad sino también de un territorio prohibido, exclusivamente masculino.” En este sentido, la decisión de Claire para dedicarse a la piratería confirma su espíritu rebelde e independiente.

Lo femenino que me interesa es el lado oculto de la feminidad, lo salvaje, lo indomesticable, la oscura ley del cuerpo, lo incivilizable del hombre o la mujer o lo que la civilización ha dejado al lado de las palabras, al margen de la moral (Boullosa en Erna Pfeiffer “sin título” en *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas* 1995: 39-40).

En este sentido, Oscar Robles (1996: 33) interpreta el travestismo de Claire como una desacralización del papel masculino. Por consiguiente, las ropas constituyen fetiches de lo masculino. A continuación, esta desacralización masculina resulta sobre todo clara en las escenas de combate, donde Claire triunfa gracias a su habilidad con la espada. Por consiguiente, Boullosa demuestra que en realidad, los valores tradicionalmente masculinos como el valor y el honor, son una construcción cultural impuesta por la ideología patriarcal. A continuación, Robles (1996: 36) interpreta el travestismo incluso como una desacralización de la valentía del guerrero, visto que en la novela, Claire se convierte en una heroína guerrera mítica. En este sentido, Rosana Blanco-Cano (sin fecha) señala la reescritura por Boullosa del himno nacional mexicano, evocando una nueva frase de comienzo, es decir “Mexicanas al grito de guerra”, en lugar de “Mexicanos al grito de guerra”. Mediante esta frase, Boullosa elimina hábilmente la identificación de ciudadano con el sujeto masculino. Además, la escritora mexicana ofrece una posibilidad para las mujeres de desempeñar papeles que desvían de sus papeles tradicionales. En este sentido, Salvador Oropesa (1997: 108) considera

la integración del travestismo como un desafío de la sociedad machista de México. En este aspecto, Octavio Paz (2008: 63) explica que en realidad, la mujer sólo constituye un reflejo de la voluntad masculina, en un mundo hecho a la imagen de los hombres. Por consiguiente, Paz explica que la mujer se caracteriza por la pasividad, hecho por lo cual nunca puede ser ella misma. En este sentido, la introducción de travestidos y lesbianas constituye otra manera de Boullosa para atacar la jerarquía mexicana entre hombres y mujeres, aún vigente en el México actual. No obstante, Oscar Robles(36) señala que Claire sí asume su feminidad a través de la belleza por un lado, y a través su amor hacia la actriz italiana y hacia Pedro de Ocejo por otro lado.

A continuación, Rosana Blanco-Cano (sin fecha) señala que al incorporar el motivo del travestismo, Boullosa entra en diálogo con las aseveraciones de Judith Butler. Según Butler, el género puede desequilibrarse cuando enfatiza su carácter cultural y no esencial. En este sentido, Giovanna Minardi (1999: 157) señala que más que nada, *Duerme* es un alegato en favor de una sociedad sin distinción de géneros. Además, Minardi (155) interpreta el desgarramiento de Claire entre la identidad femenina y masculina incluso como una metáfora del desgarramiento de los mexicanos entre la identidad mexicana y española.

A continuación, Ute Seydel (1999: 166) indica que Laura Pirott-Quintero explica que el cuerpo constituye el campo donde se negocia la identidad individual con la identidad nacional. Por consiguiente, el cuerpo de Claire se ha convertido en cuerpo cultural, otorgando Boullosa la posibilidad de explorar no sólo la identidad de un sujeto, sino también la identidad nacional de México. En este sentido, Jill Kuhnheim (2001: 8) explica que la identidad se forma en la frontera entre lo propio y lo ajeno. Por eso, la identidad no es un concepto fijo y unitario, sino un concepto sumamente versátil. A continuación, Kuhnheim refiere a la teoría de Rosi Braidotti, quien utiliza la idea de la movilidad y de la mujer nómada para explicar el carácter variable de la identidad. En efecto, la imagen del nomadismo permite demostrar que el multiculturalismo no surge exclusivamente entre culturas diferentes, sino igualmente dentro de una misma cultura. Además, esta imagen se presta perfectamente al personaje de Claire, cuya identidad se caracteriza precisamente por su existencia nómada. En este sentido, Claire constituye el lugar de cruce entre la identidad individual y la identidad colectiva, o sea un espacio de encuentro con el Otro y una historia alternativa.



En segundo lugar, Carmen Boulosa se dedica en *Duerme* efectivamente a un desafío de los conceptos mexicanos en cuanto a la etnia, visto que la autora mexicana rompe con el modelo binario tradicional del mestizaje. Laura Pirott-Quintero (2002) señala que en efecto, la narrativa de Boulosa rompe con el simbolismo de la sangre, o sea la pureza de sangre versus la mezcla sanguínea, el símbolo por excelencia del mestizaje en los discursos sobre la identidad mexicana. En cuanto al origen del concepto del mestizaje, Mary-Lee Mulholland (2009: 255) indica que después de la Revolución mexicana<sup>15</sup>, el estado necesitaba un discurso coherente que unía a la nación mexicana fuertemente heterogénea. No obstante, Jill Kuhnheim (2001: 18) señala que en realidad, el mestizaje constituye una combinación de varias características. A continuación, Kuhnheim cita Klor de Alva, que define el mestizaje como una categoría en continua transformación, sugiriendo una cierta hibridación.

En su novela, Carmen Boulosa no se limita a tratar la temática del mestizaje exclusivamente de manera metafórica. En efecto, la escritora mexicana incluye en *Duerme* una referencia directa al concepto del mestizaje: “Alfaro: ¿A quiénes llamas mestizos? Suazo: A los hispano-indios. Alfaro: Explícate más claro. Suazo: A los huérfanos nacidos de padre español y madre india” (Boulosa 1994: 49). En este sentido, el mestizaje constituye el resultado del asesinato de la madre india por el padre español. Citando Klor de Alva, Jill Kuhnheim (2001:18) explica que consiguientemente, el mestizaje no puede ser considerado como un término biológico, sino ideológico. Además Kuhnheim (19) destaca que Boulosa no intenta reemplazar el patriarcado por un matriarcado, sino que simplemente trata de concienciarlos de la politización de las nociones de la identidad y de hacernos reflexionar sobre las construcciones actuales de la identidad mexicana. A continuación, cabe destacar que Boulosa aborda esta cuestión mediante la problematización de la representación del pasado.

Según Magdalena Perkowska (2008: 327), la hibridez genérica indica una crisis de la autoridad, citando María Griselda Zuffi. Además, permite trasladar formalmente la imagen de la realidad, en este caso la heterogeneidad de la cultura mexicana. En efecto, Carmen Boulosa nos ofrece un personaje que es capaz de adoptar identidades diferentes, enfatizando así la artificialidad de la división racial, y en particular del concepto mestizo en el México colonial. Laura Pirott-Quintero (2002) considera esta imagen del individuo híbrido como el símbolo perfecto de una cultura heterogénea y dialógica como la cultura mexicana.

---

<sup>15</sup> La Revolución mexicana fue un conflicto armado que tuvo lugar en México el 20 de noviembre de 1910, culminando en 1917 con la proclamación de la Constitución mexicana del 17.

En *Duerme* quise encarnar en el personaje una metáfora del mestizaje. Pero no vivida como en el mito nacional mexicano, sino el mestizaje como la manera armónica de hacer México (Boullosa en Ferrero Cándenas “Entrevista a Carmen Boullosa” en *Grafemas: Boletín electrónico de la AILCFH* 2007: ‘sin página’).

Por consiguiente, Laura Pirott-Quintero (1998: 777) enfatiza que Boullosa no simplemente desestabiliza la noción del cuerpo, sino que igualmente prepara el terreno para ofrecer representaciones alternativas que sí reconocen el carácter plural de la sociedad mexicana. En efecto, el personaje de Claire encarna una nueva metáfora del mestizaje, y por consiguiente de la hibridez postmoderna. En este sentido, Rosana Blanco-Cano (2008) explica que al perder su sangre, Claire adquiere un mestizaje, pero un mestizaje diferente del concepto tradicional. De esta manera, Boullosa plantea el concepto colonial y incluso actual de la identidad mexicana. Cabe destacar la ironía de hacer desestabilizar el binomio identitario mediante el personaje de Claire, quien ocupa ella misma una posición marginal dentro de la sociedad.

Además, Salvador Oropesa (1997: 109) señala que Claire, siendo una verdadera mestiza francesa, simboliza el deseo de los intelectuales mexicanos para crear un México blanco. A continuación, Oscar Robles (1996: 36) señala que el travestismo de Claire sigue desempeñando un papel rebelde hasta el final de la novela, cuando la protagonista se prepara para organizar, vestida de hombre, la rebelión indígena contra el poder español, y consiguientemente contra los binomios vigentes. Por consiguiente, Laura Pirott-Quintero (1998: 781) señala que es precisamente la insistencia de Claire en la pluralidad lo que enfatiza su carácter rebelde, condenando cualquier binomio vigente. En este sentido, la inmortalidad de Claire simboliza el hecho de que la rebeldía de los grupos marginales siempre sobrevivirá, a pesar de que los poderes oficiales se esfuerzan sin cesar para erradicarla.

A continuación, teniendo en cuenta las reflexiones de Octavio Paz (2008: 104) sobre el catolicismo mexicano, se puede considerar a Claire como la Virgen de Guadalupe. Es la Virgen india por excelencia y asimismo la base del catolicismo mexicano. Además, esta Virgen es la Madre de los oprimidos y de los huérfanos. Este estatus queda claro en *Duerme*, donde Claire se esfuerza por las personas consideradas marginales en la sociedad de la Nueva España. A continuación, la Virgen constituye el símbolo de la fusión entre la religión azteca y la religión española, de manera que funciona de intermediaria entre lo mexicano y lo

extranjero. Pero al mismo tiempo, Claire es la Chingada o la Madre violada. Paz (99) indica que para los mexicanos, la vida ofrece la posibilidad de chingar o de ser chingado. En otras palabras, o se puede humillar, o se puede estar humillado. Tradicionalmente, el chingón es el macho, mientras que la chingada es la hembra que se caracteriza por la pasividad. Según Paz (101), el atributo esencial del chingón o macho, o sea la fuerza, casi siempre se manifiesta de manera negativa, utilizada para humillar y herir. Consiguientemente, el hombre se caracteriza por una indiferencia frente a sus hijos, visto que no es padre sino un poder aislado. Por consiguiente, Paz señala (101) que se puede identificar la figura del chingón con el conquistador español, que ha violado los indios en todos los sentidos posibles. En este sentido, se puede considerar la violación de Claire por el Conde como una metáfora del México que está “violada” o “chingada” por los chingones españoles, que lo privan de su identidad azteca. Consiguientemente de esta violación española, Paz (105) explica que los mexicanos quieren “vivir cerrados al exterior, sí, pero sobre todo, cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo”. Pero como clarifica Paz (106-107), y Boullosa parece compartir su opinión, la voluntad mexicana de distanciarse de su tradición desemboca en una gran ruptura dolorosa. O como lo expresa Paz (107): “Esta separación era un acto fatal y necesario[...] Pero nos duele todavía esa separación. [...] De ahí que el sentimiento de orfandad sea el fondo constante de nuestras tentativas políticas y de nuestros conflictos íntimos.”

A continuación, cabe señalar que cuando Claire se aleja demasiado de la ciudad de México, cae en un estado de sueño que sólo puede remediarse cuando vuelve a la capital. Aquí también, la protagonista lleva una herida que no sangra, fenómeno por lo cual Claire está considerada como una fuente de vida eterna por los indios. Según Rosana Blanco-Cano (2008), Boullosa ha redefinido así no sólo los conceptos de la nacionalidad, del género y de la raza, sino también del ser humano mismo. Además, Blanco-Cano considera la inmortalidad de Claire como “un símbolo de fuerza política latente lista para despertar en la mejor oportunidad”. En este sentido, el personaje de Claire se mira en la descripción que hace Octavio Paz (2008: 64-65) de la mujer mexicana: “Su cuerpo duerme y sólo se enciende si alguien lo despierta.” Consiguientemente, el hecho que Claire no sangra constituye una metáfora diferente de la propuesta oficial en cuanto a la esencia mexicana:

“[...] un cuerpo que es muchos cuerpos [...], un ser con identidades múltiples que está dispuesta a dislocar el destino trágico que socialmente se le ha impuesto a partir de la

inestabilidad de categorías como mujer, mestiza, india, europea, o eterna” (Blanco-Cano 2008) .

En tercer lugar, el concepto del travestismo permite igualmente explicar mediante Claire la nueva organización social de México. Laura Pirott-Quintero (sin fecha) señala que en la época colonial, los españoles habían impuesto una jerarquía social para asegurar la superioridad de los colonizadores. Consiguientemente, palabras como “mestizo” y “mulato” tenían una connotación negativa. En este sentido, Salvador Oropesa (1997: 103) explica que en la sociedad jerárquica del siglo XVI, las clases sociales fueron más importantes que el individuo. En efecto, cada grupo étnico tenía su propia ropa: “Ven mi porte de blanca, mi cuerpo de blanca, mi ropa de india, y dicen “es mestiza”. No miento, respondo a las cuentas que han aprendido a hacer en esta tierra los españoles” (Boullosa 1994: 58). Esta cita pone en relieve la importancia de la ropa, el indicador por excelencia de la capa social en el México colonial, visto que literalmente definió la identidad. O como Oropesa (103) lo expresa acertadamente: “el hábito hace al monje”. Además, cabe destacar que Claire tiene acceso a todas las esferas sociales gracias a sus disfraces, modelando así las identidades impuestas por la sociedad. Por eso, se puede considerarla como la metáfora de México, una asección que se ve confirmada en el hecho de que Claire está llenado por las aguas indígenas. En este sentido, Meridith McGregor (2007) explica que Claire “ya es inmortal. Ya no es ser humano sino parte de la tierra de México, que siempre existirá.” En este sentido, Claire deja de representar una identidad específica, para pasar a representar la identidad mexicana. Por consiguiente, resulta claro que el disfraz constituye un modo de rebelarse contra los órdenes establecidos. En este sentido, McGregor afirma que *Duerme* es “una novela histórica que representa, de manera carnavalesca, la historia colonial de México.”

A continuación, Octavio Paz (2008: 61) señala en *El laberinto de la soledad*, que la historia de México, como la de cada mexicano, está marcada por fórmulas que se imponen a la espontaneidad mexicana, mutilando su carácter y impidiendo su libre expresión. En la novela *Duerme*, la situación inestable de este país se refleja en las múltiples identidades asumidas por la protagonista, convirtiéndose en el símbolo de la inestabilidad mexicana. Ute Seydel (1999: 168) explica que Boullosa atribuye esta inestabilidad al hecho de que los españoles han intentado ordenar un mundo desconocido mediante categorizaciones europeas. En efecto, resulta imposible captar el carácter heterogéneo y contradictorio de México mediante los términos uniformes del viejo continente. Por consiguiente, Boullosa desentroniza el modelo

del hombre blanco, europeo y cristiano para dar lugar a todo un abanico de identidades. En efecto, Rosana Blanco-Cano (2008) explica que la condición de des-identificada de Claire ofrece la posibilidad para una transformación del sistema social, que tradicionalmente clasifica las identidades diferentes en categorías definidas. En este sentido, Judith Butler (1993: 4) explica que a pesar de la tendencia de los discursos políticos de crear categorías fijas con el fin de cultivar identificaciones, es igualmente importante de enfatizar la “des-identificación” para revisar la democracia.

A continuación, Oscar Robles (1996: 34) y Jill Kuhnheim (2001: 14) explican que el travestismo de Claire igualmente simboliza lo que Marjorie Garber llama “category crisis” o “crisis de la categoría”. Esto quiere decir que la presencia de personajes travestidos indica una crisis en las clasificaciones sociales, impuestas por las ideologías vigentes. Según Salvador Oropesa (1997: 101), el travestismo de Claire permite a Boullosa de explicar el origen de México como una nación occidental. Oropesa (109) indica que Octavio Paz ha concebido la imagen de México como un país violado, que oprimiendo y olvidando su origen indígena, se ha convertido en un país occidental. No obstante, como muestra Boullosa mediante el personaje de Claire, México no puede sobrevivir sin conservar su carácter indio. En este sentido, las transformaciones que experimenta Claire simbolizan en realidad la transformación de la nación mexicana misma. Por consiguiente, Giovanna Minardi (1999:159) explica que el cuerpo de Claire funciona como el símbolo de la nueva nación mexicana, ambos caracterizados por la incertidumbre. Además, Meridith McGregor (2007) señala que no es casual que Claire es en realidad una mujer francesa. Su identidad refiere a las ideas de la Ilustración francesa, que han influido profundamente el proceso de la independencia mexicana. No obstante, el mensaje de Boullosa resulta claro: el cuerpo de Claire, símbolo de México, no puede sobrevivir sin el agua indígena que recorre sus venas. En otras palabras, aunque la independencia mexicana se basa en ideas franceses, tiene que conservar su espíritu indígena para sobrevivir y desarrollarse más.

Aunque la temática del travestismo figura la más claramente en la novela *Duerme*, este motivo es igualmente presente en las demás novelas de Boullosa. Primero, como ya hemos mencionado, la protagonista de *Duerme*, figura brevemente en la novela *Son vacas, somos puercos*, como una especie de introducción a la temática del disfraz. A continuación, en *Cielos de la Tierra*, ambas protagonistas tienen rasgos travestidos. Por un lado, Estela se viste de ropa de hombre, aspirando una carrera de sacerdote. Por otro lado, la otra protagonista

tiene un nombre de hombre, o sea Lear. Finalmente, en la novela *De un salto descabalga la reina*, Cleopatra se disfraza para ir a bordo de una nave pirata. Además, cabe destacar que la universidad de Pekín ha descubierto que en las imágenes existentes de la reina ptolemaica, Cleopatra muchas veces está representada como hombre. Una explicación puede ser que las reinas egipcias se vestían de hombre para reforzar su poder. Otros investigadores opinan que la representación masculina de Cleopatra se debe a la simple pereza de los artistas que fueron responsables por los grabados (Viegas 2005). No obstante, resulta extraño que Boullosa presta casi no atención a la temática del travestismo en una novela cuya protagonista histórica es precisamente conocida por el hecho de vestirse de hombre.

En conclusión, Boullosa formula en *Duerme* una crítica feroz contra los binomios blanco/indígena, civilización/barbarie y sobre todo masculino/femenino. Giovanna Minardi (1999: 159) explica que “en la novela se entrecruzan dos discursos: el femenino y el histórico, ambos caracterizados por la mascarada como resultado de cierta impotencia”. Por consiguiente, se puede deducir del concepto del disfraz que Carmen Boullosa aboga por la tolerancia y el multiculturalismo, como alternativa de la ideología homogénea del mestizaje. En este sentido, Laura Pirott-Quintero (1997: 273) explica que la elección de Boullosa de tomar como punto de partida un cuerpo de mujer para replantear la identidad mexicana, es una elección muy consciente. Pirott-Quintero especifica esta aseveración diciendo que la Mujer siempre ha sido ambivalente como categoría, visto que ha sido codificada por los discursos patriarcales. Se le atribuye una posición subordinada dentro del binarismo sexual en que lo masculino se presenta como el elemento dominante. Además, Pirott-Quintero explica citando Nelly Richards, que es precisamente la posición de inferioridad que asume lo femenino que le permite de convertirse en una fuerza de intervención en las políticas de la identidad. En este sentido, Claire encarna la subversión de las identidades concebidas por el orden falocéntrico tradicional, dando lugar a la inclusión de varias identidades consideradas marginales. O como lo describe Giovanna Minardi (1999: 160), Claire es “una bella durmiente que sueña con los ojos abiertos un futuro mejor para la mujer y para México, dos territorios violados, contradictorios y deseosos de libertad”.

#### 2.2.4. *Conclusión*

En conclusión, este capítulo resulta ser tan heterogéneo como la identidad mexicana misma. No obstante, es la única manera en la que se puede ofrecer la imagen más completa que posible de las nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa por un lado, y de la identidad mexicana por otro lado.

Además, merece prestar atención a la manera según la cual Boullosa utiliza tanto medios estructurales como temáticos para apoyar sus cuatro manías principales, o sea la representación de la heterogeneidad mexicana, el desafío de la homogeneidad de la Historia oficial, el otorgamiento de una voz a las personas ignoradas por la historiografía, y finalmente la imposibilidad de reconstruir de manera completamente verídica el pasado. En efecto, es una operación muy ingeniosa la de conectar una estructura fragmentaria, además que una historia plurívoca a un conjunto de personajes que se caracterizan por un desgarramiento interior, y consiguientemente por una inestabilidad identitaria.

Finalmente, querríamos terminar con las palabras de Nelly Richards (1987: 52), que ofrece en nuestra opinión un buen resumen de la narrativa de Carmen Boullosa:

Me parece que sólo una teoría de la escritura abierta a la heterogénea pluralidad del sentido como resultado de una multiplicidad de códigos [...] es capaz de poner en acción una lectura destotalizadora; y por ende, de movilizar lo femenino como pivote contra-hegemónico de los discursos de autoridad. Es por ese lado también que sitúo la problemática de la escritora latinoamericana: [...] burlar o parodiar la discursividad del colonizador (masculino o europeo) [...] torciendo su marca de reglamentaciones culturales.

### 3. Conclusión

El objetivo de esta investigación ha sido el siguiente: analizar una humilde selección de las características concebidas por Seymour Menton en las nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa. Primero, hemos tratado la categoría de los personajes. Esta característica resulta ser la más incoherente de todas, visto que Boullosa se aparta de las normas de Menton.

Solamente en dos novelas, la escritora mexicana ha escogido como protagonistas personajes históricos icónicos. Se trata de Moctezuma Xocoyotzin en *Llanto: novelas posibles* por un lado, además que Cleopatra VII en *De un salto descabalga la reina* por otro lado. Otros personajes como Lear y Estela de *Cielos de la Tierra* y Claire de *Duerme*, resultan ser personajes ficticios, implicando un retorno a los personajes de la novela histórica tradicional. No obstante, existe aún un último grupo importante de personajes, que hemos denominado los “personajes híbridos”. Particularmente, se trata de los personajes Hernando de Rivas de *Cielos de la Tierra*, además que Alejandro Oliverio Esquemelin de la novela *Son vacas, somos puercos*.

En nuestro análisis hemos demostrado que en realidad, se pueden considerar todos los personajes de Boullosa como personajes llamados híbridos. Hemos basado esta aseveración en el hecho de que cada personaje siempre parece estar basado tanto en aspectos verídicos como en elementos ficticios. A continuación, Carmen Boullosa tiene dos métodos para enfrentar la creación de sus personajes. Por una parte, Carmen Boullosa parte de un personaje histórico universalmente conocido, para después crear toda una nueva dimensión en la historia del personaje en cuestión, cuya vida está tratada con todo detalle por la Historia oficial. Por otra parte, Boullosa procede justamente a la inversa: inventa un nuevo personaje, pero le atribuye características de personas que sí han existido realmente. En este sentido, los personajes ficticios constituyen una fusión de varias personas históricas, para quienes Boullosa inventa una historia verídica basada en hechos históricos, pero que en realidad nunca ha ocurrido.

En nuestra opinión, cabe sustituir la categoría de los personajes históricos como los protagonistas prototípicos de la nueva novela histórica, por los personajes híbridos. Estos personajes resultan ser los protagonistas naturales de una narrativa que se basa en una narrativa que se encuentra en la “zona fronteriza” entre historia y ficción. El hecho de que tanto los personajes históricos como los personajes ficticios tienen el mismo objetivo en la narrativa de Boullosa, parece corroborar nuestra aseveración. Mientras que a primera vista, las



diferentes categorías de los personajes parecen tener un objetivo diferente, en realidad no es así. De verdad, Carmen Boullosa se dedica a la desmitificación de la historia al recurrir a los personajes históricos, mientras que crea personajes ficticios para otorgar una voz a los grupos sociales ignorados por la Historia. No obstante, los dos objetivos convergen en el objetivo por excelencia de la nueva novela histórica, o sea el desafío de la historiografía oficial.

Después de haber analizado la manera según la cual Carmen Boullosa retrata sus personajes, nos hemos dedicado al análisis estructural de las novelas de nuestro corpus para comprobar en que medida estas son fragmentarias. Nuestra investigación ha mostrado que la estructura fragmentaria resulta ser la característica más problemática en las nuevas novelas histórica de Boullosa. Aunque todas las novelas son de algún modo fragmentarias, *Llanto: novelas imposibles* es el único libro que es sin duda alguna fragmentario. En realidad, *Llanto* resulta más bien ser una amalgama de fragmentos que una verdadera novela, de ahí su título *novelas imposibles*. En las demás novelas, la fragmentación se limita a la interrupción de la historia por diferentes puntos de vista: sí tiene una línea argumental relativamente coherente, pero se mezclan varias voces sin anunciar, turbando así al lector.

En efecto, la mezcla de voces nos lleva a la característica siguiente, o sea el dialogismo. Hemos decidido tratar el dialogismo simultáneamente con la heteroglosia, porque Boullosa junta precisamente varios discursos para introducir un efecto dialógico en su narrativa. Tal como la fragmentación, el dialogismo y la heteroglosia tienen como objetivo la representación de la heterogeneidad de México. Al mismo tiempo, Boullosa recurre a estos tres métodos para exponer los vacíos de la historiografía oficial, añadiendo discursos antes ignorados.

Finalmente, hemos analizado los elementos carnales en las nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa. Ya desde el comienzo, queda clara la manía que tiene la autora mexicana con el cuerpo en todas sus facetas. Primero, la temática del cuerpo problemático es claramente presente. Segundo, Boullosa atribuye una función importante al sexo. Pero el elemento carnavalesco más importante de nuestro corpus resulta ser fuera de duda el disfraz, que es al mismo tiempo el símbolo carnavalesco por excelencia. De nuevo, Carmen Boullosa recurre a temáticas como el disfraz para obtener un efecto desestabilizador en el nivel de la Historia, pero igualmente en el campo de la identidad mexicana.

A continuación, se pueden interpretar que todos los elementos enumerados apoyan una causa común: desafiar la Historia y por consiguiente ofrecer una alternativa que sí incluye todas las facetas del pasado. Cuando se habla de una redefinición de lo histórico, es imprescindible referir a la obra teórica *Historias híbridas* (2008) de Magdalena Perkowska.

Magdalena Perkowska (2008: 19) comienza su libro, situando el fin de la historia en la década de los ochenta. Perkowska explica que esta “muerte” de la historiografía coincidió con tres procesos muy importantes en América Latina. Primero, la tendencia a una redemocratización política. Segundo, el debate teórico acerca de la posmodernidad. Tercero, el auge de una nueva tradición en el género de las novelas históricas. En cuanto al último desarrollo, Perkowska (20) cita Angel Rama, quien señaló a principios de los ochentas que “el discurso histórico entendido como la reconstrucción del pasado entraba en un período de crisis”. Perkowska (21) señala que Rama formula una nueva definición en cuanto al papel que el discurso histórico desempeña en la literatura latinoamericana. Según Rama, la historia deja de ser una reconstrucción del pasado para constituir “una construcción y interpretación de macroestructuras en las que se encierra una visión global del destino continental” (Perkowska 2008: 21). Perkowska indica que los comentarios de Angel Rama han sido ratificados por muchos otros teóricos como Jean Franco, Carlos Fuentes y Octavio Paz.

A continuación, Magdalena Perkowska (24) explica que la renovación del género histórico trae consigo “la incorporación de técnicas, temas y perspectivas que a menudo entran en conflicto con la visión histórica de la realidad y con las convenciones del discurso histórico tradicional”. En este sentido, Perkowska refiere a Carlos Fuentes, quien explica que técnicas como el dialogismo, la heteroglosia, la intertextualidad, la metaficción y la parodia permiten liberar la realidad de su representación lineal, dando lugar a una imagen multifacética que se ajusta más a la verdad. Además, Perkowska (24) señala otra característica de la nueva tradición histórica, es decir “el cuestionamiento del lenguaje heredado de los tiempos de la conquista”. Además, Perkowska (30) explica que el nuevo impulso histórico produce igualmente una necesidad de redefinir la identidad, una actitud que según Noé Jitrik es característica de períodos de cambios importantes.

Según Perkowska (33) misma, la nueva novela histórica se aparta en efecto del modelo clásico mediante varias innovaciones temáticas y formales. Por consiguiente, Perkowska (34) opina que el adjetivo “nueva” en la “nueva novela histórica” es en efecto pertinente. No

obstante, la teórica considera la actitud crítica frente a la Historia como el elemento más importante de la nueva narrativa, desembocando en una resistencia firme que consiste particularmente en reescrituras de los discursos elaborados bajo el control de la historiografía oficial. A continuación, Perkowska (2008: 36) explica que ella misma quiere enfocar la nueva novela histórica como un “locus ficcional” dentro del debate acerca de la historiografía, en vez de realmente redefinir el género. En este sentido, Perkowska (37) considera la nueva novela histórica como una posibilidad de reescribir la historia oficial. Perkowska (41) define este cambio como un alejamiento de la concepción homogénea del presente y del pasado, abrazando una representación heterogénea y muchas veces contradictoria de la realidad. Por consiguiente, Perkowska (42) explica que

La novela histórica latinoamericana no cancela la historia sino que redefine el espacio declarado como “histórico” por la tradición, la convención y el poder, postulando y configurando en su lugar las historias híbridas que tratan de imaginar otros tiempos, otras posibilidades, otras historias y discursos.

Finalmente, Perkowska (43) señala que querría evidenciar con *Historias híbridas* un desplazamiento de los límites establecidos de la historia tradicional y por consiguiente de la novela histórica, introduciendo no solamente un sinfín de procedimientos innovadores sino también todo un grupo de voces tradicionalmente desterradas de la historiografía:

Al explorar realidades sociales y culturales alternativas y proponer un espacio histórico redefinido mediante la inclusión de las realidades marginales o no-convencionales, las historias híbridas intentan reducir la brecha cultural creada por la modernidad y buscan formas discursivas adecuadas para articular la complejidad de la situación socio-cultural que caracteriza el fin del siglo XX en el que se inscriben (Perkowska 2008: 344-345).

En conclusión, después de haber analizado en detalle tres de las características de la nueva novela histórica en la narrativa de Carmen Boullosa, no cabe duda ninguna que sus novelas se inscriben efectivamente en la tradición de la nueva novela histórica, a pesar de que procedimientos como la fragmentación y la presencia de personajes históricos no siempre están presentes de manera incontestable. Además, las novelas se caracterizan claramente por el deseo de desafiar la linealidad de la historiografía, ofreciendo una imagen heterogénea que

corresponde a la realidad compleja, que sí incluye los grupos marginados que no tuvieron un lugar en la Historia tradicional. A pesar de que nos hemos dedicado en esta investigación a los elementos menos llamativos de la nueva novela histórica, sería igualmente interesante de analizar como Carmen Boullosa incluye en su narrativa procedimientos muy extendidos como la intertextualidad y la metaficción. Además, valdría la pena comprobar la importancia y la significación del pensamiento utópico, o quizás mejor dicho distópico, en las novelas históricas de Boullosa. Finalmente, sería interesante dedicar mayor atención a la novela *De un salto descabalga la reina*, una novela sobre la cual la crítica literaria ha escrito casi nada.

Carmen Boullosa explica este desencuentro de la manera siguiente:

Es que tienes que estar publicando hoy [...], yo misma, me salí de Alfaguara, saqué un libro, el de Cleopatra, en Plaza y Janés y resultó que estaba cambiando el gerente [...], que fue un desastre. Ahora saqué la novela en El Fondo, que no tiene la misma distribución cultural, que es poco comercial y de pronto estoy desaparecida, tengo que esperar al siguiente libro que regreso a Alfaguara y entonces otra vez voy a estar en todas las librerías. También hay que tener en cuenta que en México sólo el dieciocho por ciento de la población lee [...]. Es trágico, así que si no tienes todo el apoyo y el aparato y todo lo demás... no hay un espacio para las novedades, los libros no llegan, hay demasiado desorden, es un desastre. Pero encima de eso yo sí creo que ahorita hay una moda enorme... no quieren saber nada de autoras mexicanas, nada. (Boullosa en Ferrero Cándenas “Entrevista a Carmen Boullosa” en *Grafemas: Boletín electrónico de la AILCFH* 2007: ‘sin página’)

Por consiguiente, se puede considerar incluso Carmen Boullosa como una voz que lucha para ser escuchada. Es exactamente esta combinación entre su deseo de revelar la verdad histórica y de representar las personas rechazadas por un lado, además que su naturaleza rebelde persistente por otro lado, que convierten Carmen Boullosa en la Robin Hood de la literatura mexicana.

#### 4. Bibliografía

##### Carmen Boullosa

Aviña, Catalina. 2006. "The demythification of traditional female roles in Carmen Boullosa." *ETD collection for University of Nebraska*. Universidad de Nebraska-Lincoln.

Ballmaier, PM. 2001. "Approaches to Carmen Boullosa. Proceedings of the symposium on Carmen Boullosa." *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 238.2, 469-471.

Bolte, Rike. 1999. "La voz perdida." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 75-88.

Boullosa, Carmen. *Presentación*, [online]. URL : <http://www.carmenboullosa.net/esp/about/bio.shtml>. [Consulta: 15 de Abril del 2009].

Chorba, Carrie C. 1995. "The Actualization of a Distant Past: Carmen Boullosa's Historiographic Metafiction." *Revista de Literatura Hispánica* 42, 301-314.

Costantino, Roselyn. 1997. "Mujeres, género y el arte de escribir en México: Tres mujeres, tres modos de ser." *Actas del XIV Congreso de Literatura Latinoamericana*. Eds. L. Gould Levine, E. Engelson Marson. Montclair State University: Ediciones del Norte, 187-206.

Costantino, Roselyn. 1992. *Resistant Creativity: Interpretative Strategies And Gender Representation In Contemporary Women's Writing In Mexico (Castellanos Rosario, Berman Sabina, Boullosa Carmen)*. Universidad de Arizona.

Cróquer Pedrón, Eleonora. 2000. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad. (Clarice Lispector, Diamela Eltit, Carmen Boullosa)*. Santiago : Cuarto Propio.

Domínguez Michael, Christopher. 1989. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Fondo de cultura económica.

Dröschler, Barbara. 1999. "La muerte de las madres." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 59-67.

Fernandez, N. 2001. "The face of Antigone or responsibility of the female writer (Clarice Lispector, Diamela Elit and Carmen Boulosa)." *Hispanica- revista de literatura* 30.89, 105-106.

Ferrero Cándenas, Inés. *Entrevista a Carmen Boulosa*, [online]. Grafemas: Boletín electrónico de la AILCFH, 2007. URL: <[http://www.wku.edu/encuentros/grafemas/diciembre\\_07/ferrero.pdf](http://www.wku.edu/encuentros/grafemas/diciembre_07/ferrero.pdf)>. [Consulta: 21 de noviembre de 2009].

Gac-Artigas, Priscilla. "Carmen Boulosa y los caminos de la escritura." *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. Ediciones Nuevo Espacio, 183-196.

Gallo, Rubén. *Carmen Boulosa*, [online]. Bomb 74, 2001. URL: <<http://www.bombsite.com/issues/74/articles/2375>>. [Consulta: 21 de noviembre de 2009].

Heinlein, Huijulan. 2000. *Conjugarse en infinitivo -voz narrativa, identidad y memoria en las novelas de Carmen Boulosa*. París : Universidad de Sorbonne.

Hind, Emily. 2001. "Carmen Boulosa." *Hispanica: Revista de literatura* 90, 49-60.

Hind, Emily. 2004. "The Sor Juana archetype in recent works by mexican women writers." *Hispanofila* 141, 89-104.

La Setta Beyer, Sara. 1996. *The Many Voices Of Carmen Boulosa*. Universidad de Miami University.

Machoud, Corinne. 1999. "Conjugando el ojo en una movediza trampa." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 49-58.

Ortega, Bertín y Quintana, Esther. 2006. "Tiempo, espacio, identidad: Boulosa, García Bergua, Restrepo." *Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, 7-21.

Ortega, Julio. 1996. "Carmen Boulosa: la textualidad de lo imaginario." *La Torre* 10.38, 167-181.

Ortega, Julio. 1994. "Fabulaciones de Carmen Boulosa." *Arte de innovar*. México: UNAM, 167-181.

Ortega, Julio. 2002. "La identidad literaria de Carmen Boulosa." *Texto Crítico* 5.10, 139-144.

Pernias YM. 2007. "Rapprochements in the work of Carmen Boulosa. Documents from the symposium 'Conjugarse en Infinitivo - La Escritora Carmen Boulosa'." *Bulletin of hispanic studies* 84.2, 259-260.

Pfeiffer, Erna. 1995. *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Frankfurt/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.

Pfeiffer, Erna. 1998. "La historia como pre-texto: la obra de Carmen Boulosa, Antonieta Madrid y Alicia Kozameh." *Confluencia*, 13.2, 145-155.

Pfeiffer, Erna. 1999. "Nadar en los intersticios del discurso: La escritura histórico-utópica de Carmen Boulosa." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 107-119.

Pirott-Quintero, Laura. 1997. "El cuerpo en la narrativa de Carmen Boulosa." *Revista de Literatura Hispánica* 45, 267-275.

Regazzoni, Susanna. 2002-2003. *Carmen Boulosa: de la poesía al Bildungsroman*. Universidad de Ca'Foscari Venezia.

Reid, Anna. 1998. "Disintegration, dismemberment and discovery of identities and histories: Searching the 'gaps' for depositories of alternative memory in the narratives of Diamela Eltit and Carmen Boullosa." *Bulletin of Latin American Research* 17.1, 81-92.

Reid, Anna. 1999. "The Operation of Orality and Memory in Carmen Boullosa's Fiction." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 181-192.

Richards, Nelly. 1987. "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina." *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*. Chile: Cuarto propio.

Rincón, Carlos. 1999. "Editorial." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 9-13.

Rincón, Carlos. 1999. "Laudatio de Carmen Boullosa." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 14-17.

Rodriguez, Lydia. 2004. "Carmen Boullosa and the act of writing." *Lorca, taller del tiempo : ALDEEU*, 231-239.

Sandoval, A. M. 2008. "No dejen que se escapen: Carmen Boullosa and Laura Esquivel." *Toward a Latina feminism of the Americas*. Ed. Anna Marie Sandoval. University of Texas Press.

Santos, Cristina y Spahr, Adriana. 2006. "Comentarios de Carmen Boullosa sobre algunos de sus personajes sobrenaturales." *Defiant Deviance: The Irreality of Reality in the Cultural Imaginary*, 7-14.

Santos, Leonor Cristina Costa. 2001. *The Quest For An Authentic Feminine Identity: Innovations In The Narrative by Clarice Lispector and Carmen Boullosa (Brazil, Mexico)*. Universidad de Toronto.



Seydel, Ute. 2004. *Narrar historia (s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Alemania : Universidad de Potsdam.

Skirius, John. 2000. "El mundo personal en la novelística de Carmen Boullosa." *Revista de la Universidad de México* 599, 31-34.

Spielmann, Ellen. 1999. "Entrevista con Carmen Boullosa." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 261-265.

Taylor, Claire. 2006. "Bending the rules in the quest for an authentic female identity: Clarice Lispector and Carmen Boullosa." *Bulletin of Hispanic studies* 83.3, 280-280.

Vilaltella, Javier G. 1999. « Lugares de memoria, imaginación y relato. » *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 98-106.

## Cielos de la Tierra

Albornoz, María Victoria. 2004. *El canibalismo como metáfora de incorporación y traducción cultural: Perspectivas desde hispanoamérica* (Spanish text, Jose Eustasio Rivera, Colombia, Mario Vargas Llosa, Peru, Juan Jose Saer, Argentina, Carmen Boullosa, Mexico, Ruth Behar). Universidad de Washington.

Anzaldo González, Demetrio. 2001. *Género y ciudad en la novela mexicana* (Spanish text, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Carmen Boullosa, Luis Zapata, José Joaquín Blanco). Universidad de California, Irvine.

Anzaldo González, Demetrio. 1999. "Recordar a pesar del olvido, la alienación en Cielos de la tierra." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 210-220.

Castro, Holanda. 2001. "Intrahistoria y memoria del presente: una lectura de Cielos de la tierra, de Carmen Boullosa." *Estudios: revista de investigaciones literarias* 18, 167-178.

Coudassot, Sabine. 2004. "L'utopie dans l'oeuvre de Carmen Boullosa (1535 après JC - 213 après la disparition de la vie terrestre naturelle) où l'on se proposera de démontrer que l'utopie est pavée de bonnes intentions et qu'elle fleurit aussi en enfer." *Utopies en Amérique latine: Séminaire du CRICCAI*, 189-206.

Domínguez Michael, Christopher. « Cielos de la tierra: Nuevo 'criollismo'." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 37-42.

Duran, Javier. 2000. "Utopia, heterotopia, and memory in Carmen Boullosa's Cielos de la tierra." *Studies in the literary imagination* 33.1, 51-64.

Garciagodoy, Juanita. *A Spiritual Proposal for the New Millennium in Cielos de la tierra, Earthly Heavens, by Carmen Boullosa*, [online]. 2002. URL: <http://www.ndsu.nodak.edu/RRCWL/2004/V2/Garciagodoy.html>. [Consulta: 5 de marzo del 2009].

Griesse, James M. 2007. "Utopia and Postmodernism in Recent Latin American Fiction." *Dissertation Abstracts International Section A: The Humanities and Social Sciences (DAIA)*. Catholic University of America.

Haraway, Donna J. 1991. « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. » *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 149.

Hind, Emily. 2001. *After Ours: Six Mexican Women Writers On Borrowed Time (Elena Garro, Rosario Castellanos, Silvia Molina, Ana Clavel, Carmen Boullosa, Sabina Berman)*. Universidad de Virginia.

Hind, Emily. 2001. "Historical Arguments: Carlos Salinas and Mexican Women Writers." *Discourse* 23.2, 82-101.

Kayser, Katharina. 1998. "Historiografías y localizaciones subalternas en las novelas de Carmen Boullosa." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences (DAIA)*.

Morales, Alejandro. 1999. "Cielos de la tierra por Carmen Boullosa: Escribiendo la utopía mexicana a través del eterno apocalipsis mexicano." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 193-201.

Mueller, Erika. 2002. *Kueste und Text. Das 'Empire' schreibt zurueck: Die Antwort der Calibane auf Kolonialismus und Moderne (Coast and Text: The 'Empire' writes Regresar. Caliban's response to colonialism and modernity)*. Universidad de Viena.

Prado G. y Gloria M. 1999. "En el amplio espacio de los márgenes: Cielos de la tierra de Carmen Boullosa." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 202-209.

Reid, Anna. *Cielos de la Tierra: ¿Utopía o Apocalipsis?*, [online]. Madrid : Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2007. URL : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/cielosti.html>>. [Consulta: 5 de marzo del 2009].

Sánchez Hernández, Diana Sofía. 2008. *Cielos de la Tierra: El desencanto de la Historia y las posibilidades de la escritura*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Saona, Margarita. 2003. "Do We Still Need the Family to Imagine the Nation? National Family Romances by Latin American Women Writers." *Disciplines on the Line: Feminist Research on Spanish, Latin American, and U. S. Latina Women*. Newark, DE: Cuesta, 207-231.

Saona, Margarita. 2003. "Pierced Tongues: Language and Violence in Carmen Boullosa's Dystopia." *Violence and the Body: Race, Gender, and the State*. Ed. Arturo J. Aldama. Bloomington, IN: Indiana UP. 227-243.

Schütz, Katharina von. 2003. *Indio und Konquistador in der hispanoamerikanischen nueva novela histórica (1978-1999)*. Frankfurt: Vervuert.

Skirius, John. 2003. "La historicidad, la verosimilitud y los conflictos interiores en Cielos de la tierra de Carmen Boullosa." *Studies in Honor of Enrique Anderson Imbert*. Newark, DE: Cuesta, 447-454.

Taylor, Claire. 2003. "Cities, codes and cyborgs in Carmen Boullosa's Cielos de la Tierra." *Bulletin of Spanish Studies*, 80.4, 477-494.

Corpus literario: las nuevas novelas históricas de Carmen Boullosa

Boullosa, Carmen. 1997. *Cielos de la Tierra*. México : Alfaguara.

Boullosa, Carmen. 2002. *De un salto descabalga la reina*. Madrid : Editorial Debate.

Boullosa, Carmen. 1994. *Duerme*. Madrid: Alfaguara.

Boullosa, Carmen. 1992. *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe*. Madrid : Ediciones Siruela.

Boullosa, Carmen. 1992. *Llanto: novelas imposibles*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Boullosa, Carmen. 1991. *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe*. Ciudad de México: Ediciones Era.

## De un salto descabalga la reina

Viegas, Jennifer. *Was Cleopatra a drag queen?*, [online]. Discovery news, 2005. URL: <<http://www.abc.net.au/science/news/stories/s1466031.htm>> . [Consulta: 16 de abril de 2010].

## Duerme

Bermúdez Rivera, Glenda L. "La presencia del narrador en la novela *Duerme* de Carmen Boullosa: Una propuesta pedagógica." Universidad de Puerto Rico: Recinto de Río Piedras.

Blanco-Cano, Rosana. *Revisiones a las narraciones históricas mexicanas en Duerme (1994) e "Isabel" (2000) de Carmen Boullosa*, [online]. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2008. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/boullosa.html>>. [Consulta: 28 de noviembre de 2009].

Bolívar, María Dolores. 1998. "Historia-ficción. La construcción alternativa de la subjetividad-mujer en *Duerme* de Carmen Boullosa." *Revista de literatura mexicana contemporánea* 8, 45-54.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge.

Byrum, Andrea. 2000. "Nuevas configuraciones de identidad: *Duerme* y dos novelas más de Carmen Boullosa." *Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales*.

Carullo, Sylvia. 2007. "El culto del agua y su magia en *Duerme*, de Carmen Boullosa." *Mujeres que escriben en América Latina*. Ed. Sara Beatriz Guardia. Lima, Peru: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, 297-305.

Estrada, Oswaldo. 2004. "Metamorfosis del lenguaje novelístico en *Duerme* de Carmen Boullosa." *Confluencia* 20.1, 147-157.

Granados Salinas, Tomás. 1995. "Crónicas del engaño." *Quimera: Revista de Literatura* 129, 57-61.

Gustafson, James W. 2007. "Hidden identity in the contemporary Latin American historical novel: The Conquest seen through the eyes of double agent characters." *ETD collection for University of Nebraska - Lincoln*.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena. 1999. "Vertiente histórica y procesos intertextuales en 'Duerme'." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 145-152.

Hoeg, Jerry. 1998. "Cybermestizaje: Virtual Variations on the Theme of the Feminine Subject." *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*, 61-74.

Kroll, Juli A. 2004. "(Re)opening the veins of the historiographic visionary: clothing, mapping, and tonguing subjectivities in Carmen Boulosa's Duerme." *Hispanofila* 141, 105-128.

Kuhnheim, Jill. 2001. "Postmodern Feminist Nomadism in Carmen Boulosa's Duerme." *Letras Femeninas* 27.2, 8-23.

Linhard, Tabea Alexa. 2002. "Una historia que nunca será la suya: Feminismo, poscolonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana." *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 25, 135-156.

Martínez San Miguel, Yolanda. 2001. "De lo invisible a lo innombrable: Lo irrepresentable en la obra de Kahlo y Boulosa." *Visiones alternativas: Los discursos de la cultura hoy*, 42-51.

McGregor, Meridith. *Duerme de Carmen Boulosa: Destabilización de Identidades y lo Carnavalesco como Representación Histórica de la Sociedad Colonial Mexicana*, [online]. Poesía sexo marihuana, 2007. URL: < <http://www.poesia-sexo-marihuana.com/Boulosa-Meridith-McGregor.html>>. [Consulta: 28 de noviembre de 2009].

Minardi, Giovanna. 1999. "Duerme: La mascarada, ¿pérdida o conquista de una identidad?" *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 153-161.

Montes Garcés, Elizabeth. 2004. "La escritura con el cuerpo en Son vacas, somos puercos y Duerme de Carmen Boulosa." *De márgenes y adiciones: Novelistas latinoamericanas de los 90*. San José, Costa Rica: Perro Azul, 47-72.



Monzón, Lorena. 2002. "Algunos aspectos de la metaficción en *Mejor desaparece y Duerme* de Carmen Boullosa." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 8.15, 39-45.

Oropesa, Salvador. 1997. "Cross-dressing and the birth of a nation: *Duerme* by Carmen Boullosa." *The other mirror: women's narrative in Mexico, 1980-1995*. Ed. Kristine Ibsen. Greenwood Press, 99-110.

Pirott-Quintero, Laura. 1998. "Las metamorphosis del cuerpo en *La Milagrosa* y *Duerme* de Carmen Boullosa." *Romance Languages Annual* 10.2, 776-782.

Pirott-Quintero, Laura. *Strategic Hybridity in Carmen Boullosa's Duerme*, [online]. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 5, 2002. URL: <  
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/pirott.html>>. [Consulta: 28 de noviembre de 2009].

Salles-Reese, Verónica. 2001. "Colonizando la colonia: Versiones postcoloniales de las crónicas." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.1-2, 141-153.

Seydel, Ute. 1999. "La destrucción del cuerpo para ser otro: El cuerpo femenino como alegría del México colonial en *Duerme*." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 162-170.

Taylor, Claire. 2006. "Geographical and corporeal transformations in Carmen Boullosa's 'Duerme'." *Bulletin of Hispanic Studies* 83.3, 225-239.

Ulloa J.C. y Ulloa L.A. 2003. "Redes textuales: los epígrafes en 'Duerme' de Carmen Boullosa." *Romance Notes* 44.1, 103-111.

Vilches Norat, Vanessa. 2001. "'La herida siempre abierta en un cuerpo' o las políticas de la investidura en *Duerme* de Carmen Boullosa." *Revista Chilena de Literatura* 58, 61-73.

## Llanto: novelas imposibles

Chorba, Carrie. 1999. "Llanto: A Challenging Approach to Historical Literature and National Identity." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 171-180.

Chorba, Carrie C. 2007. *Mexico, From Mestizo to Multicultural: National Identity and Recent Representations of the Conquest*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Domínguez, Christopher. 1992. "Profecía, sueño." *Los Libros* 193, 41-42.

Ferrero Cándenas, Inés. 2008. "Carmen Boulosa's Llanto: novelas imposibles: narrating history and herstory." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 14, 109-121.

Hernández, Mark A. 2006. "Figural conquistadors: Rewriting the New World's Discovery and Conquest in Mexican and River Plate Novels of the 1980s and 1990s." Lewisburg: Bucknell UP.

Hoppe Navarro, Márcia. *Perspectivas de gênero na América Hispânica: comporando dois mundos*, [online]. URL: <[http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo\\_marcia.htm](http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_marcia.htm)>. [Consulta: 21 de noviembre de 2009].

Machoud Nivón, Corinne. 1997. "Transgresión del espejo: Traducciones, figuraciones y migraciones en Llanto: Novelas Imposibles de Carmen Boulosa." *La otredad: Los discursos de la cultura hoy, 1995*. Mexico City: Universidad Autónoma Metropolitana, 35-43.

Mato, Shigeko. 2007. "Moctezuma in the City: Revisited Past in Carmen Boulosa's 'Llanto: Novelas imposibles.'" *Hispanic Journal* 28.1, 117-134.

Mattalia Alonso, Sonia. 2007. "Representaciones del otro: Llanto (historias imposibles), de Carmen Boulosa". *América sin nombre* 9-10, 129-132.

Mulholland, Mary-Lee. *Revisiting Conquest and Mestizaje in Mexican Contemporary Cultural Production*, [online]. A Contra corriente 6.3. University of Calgary, 2009. URL: <[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)>. [Consulta: 21 de noviembre de 2009].

Palaisi-Robert, Marie-Agnès. *Fonction de l'hypertexte dans la rénovation du genre romanesque*, [online]. Toulouse. URL : < hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/40/93/44/PDF/Boullosa.pdf>. [Consulta: 21 de noviembre de 2009].

Quinn-Sánchez, Kathryn. 2002. "Attempting the Impossible : Reviving Mexico's Past to Comprehend the Present in Carmen Boullosa's *Llanto* ." *Hispanic Journal* 23.1, 65-74.

Quinn-Sánchez, Kathryn. 2003. "Historical Fiction/Fictitious History: Boullosa's *Llanto*: *Novelas imposibles*." *Monographic Review/Revista Monográfica (MRRM)*19, 153-163.

Reid, Anna. *La re-escritura de la conquista de México en Llanto, novelas imposibles de Carmen Boullosa*, [online]. Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2003. URL: < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/boullosa.html>>. [Consulta: 21 de noviembre de 2009].

Seymour, Ellen Terry. 2007. "Sacrificial rituals: Eroticism, literature, and the conquest of Mexico." Columbia University.

Tompkins, Cynthia. 1993. "Llanto: *Novelas imposibles*." *World Literature Today* 67.4, 780.

## Nueva novela histórica

Acevedo, Ramon Luis. 1982. *La novela centroamericana (desde el Popol-Vuh hasta los Umbrales de la Novela Actual)*. Râío Piedras : Editorial universitaria.

Acevedo, Ramón Luis. 1998. "La nueva novela histórica en Guatemala y Honduras." *Letras de Guatemala* 18-19.

Aínsa, Fernando. 2003. "De Historia e 'Historias'." *Reescribir el pasado, Historia y ficción en América Latina*. Mérida, Venezuela: Ediciones El Otro, el Mismo, 19-36.

Aínsa, Fernando. 1986. *Identidad cultural de iberoamérica en su narrativa*. Madrid : Gredos.

Aínsa, Fernando. 1991. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." *Cuadernos Americanos* 28, 13-31.

Anderson Imbert, Enrique. 1952. "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX." *La novela iberoamericana*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1-24.

Bost, David. 1996. "History as fiction in the Latin American novel": South Eastern Latin Americanist. *Quarterly review of the South Eastern Council on Latin American Studies* XL 1-2, 1-14.

Britto García, Luis. 2004. "Historia oficial y nueva novela histórica." *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* 6.6, 23-37.

Calabrese, Elisa. 1994. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires.

Collard, Patrick. 1997. *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*. Genève : Droz, Romania Gandensia.

De Certeau, Michel. 1975. Introducción « Ecritures et histoires. » *L'écriture de l'histoire*. Paris : Editions Gallimard, 7-23.

Doguim, Daniel Orizaga. *Narrar la Nueva España*, [online]. Espéculo. Revista de estudios literarios 39, 2008. Universidad Complutense de Madrid. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/narranu.html>>. [Consulta: 28 de noviembre de 2009].

Domenella, Ana Rosa. 1996. "Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*.

Domínguez, Mignon. 1996. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires.

Fernández Prieto, Celia. 1998. *Historia y novela : poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa.

Fong, Carlos. *La maldición del diablo o la muerte de la identidad en la nueva novela histórica panameña: dos modelos*, [online]. 2007. URL: <<http://guarumo.wordpress.com/estudios-literarios/>>. [Consulta: 10 de noviembre de 2009].

Grinberg, Valeria. *La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas*, [online]. Frankfurt am Main : Istmo. Johann Wolfgang Goethe-Universität, 2001. URL : <<http://www.wooster.edu/istmo/articulos/novhis.html>>. [Consulta: 5 de marzo del 2009].

Grützmacher, Lukasz. 2006. "Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la historia postoficial." *Acta Poetica* 27.1, 141-168.

Hermans, Hub. y Steenmeijer, Maarten. 1991. "La nueva novela histórica hispanoamericana." *Foro Hispánico* 1. Amsterdam.

Houvenaghel, Eugenia y Logie, Ilse. 2009. *Alianzas entre historia y ficción, homenaje a Patrick Collard*. Genève : Droz.

Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. New York & London: Methuen.

Kohut, Karl. 1997. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt am Main : Vervuert.

Kristeva, Julia. 1967. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman." *Critique* 236. Paris : Minuit, 438-465.

Mackenbach, Werner. *La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica*, [online]. Universidad de Potsdam. URL: <  
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n01/articulos/novela.html>>. [Consulta: 26 de enero de 2010].

Menton, Seymour. 1993. *Latin America's New Historical Novel (1979-1992)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Moctezuma, Paola. *Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un suelo virreinal y la utopía de futuro*, [online]. América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante. URL: <  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80226620008683940700080/p0000001.htm>>. [Consulta: 28 de noviembre de 2009].

Paz, Octavio. 2008. *El laberinto de la soledad*. Manchester University Press.

Perilli, Carmen. 1995. *Historiografía y ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Tucumán.

Perkowska, Magdalena. 2008. *Historias híbridas, la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid : Iberoamericana/Vervuert.

Pons, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México : Siglo XXI.

Porrata, Francisco Eduardo. *La Nueva Novela Histórica Novomundista en Hispanoamérica: El Descubrimiento y la Conquista en la Novela Hispanoamericana*. Florida International University Library.

Prado, Gloria. 2001. "De las tierras del pasado a los cielos del futuro." *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México : UAM/Casa Juan Pablos.

Santiago, Juan-Navarro. 2000. *Archival reflections : postmodern fiction of the Americas (self-reflexivity, historical revisionism, utopia)*. Lewisburg: Bucknell university press.

Santiago, Juan-Navarro y Young, Theodore Robert. 2001. *A Twice Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*. England: Associated University Presses.

Skłodowska, Elzbieta. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. John Benjamins Publishing Company.

White, Hayden. 1973. *Metahistoria, La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Baltimore : John Hopkins Press.

Zamora, Lois Parkinson. 1994. *Narrar el apocalipsis : la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México : Fondo de cultura económica.

Zamora, Lois Parkinson. 1997. *The usable past: the imagination of history in recent fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge university press.

Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe

Benmiloud, Karim. "Le modèle du roman d'aventures revisité par Carmen Boulosa : Son vacas, somos puercos." *Les modèles et leur circulation en Amérique Latine: 9<sup>ième</sup> Colloque*, volume 2. Presses de la Sorbonne nouvelle, 57-67.

Costantino, Roselyn. 1997. "Mujeres, género y el arte de escribir en México: Tres mujeres, tres modos de ser." *Actas del XIV Congreso de Literatura Latinoamericana*. Eds. L. Gould Levine, E. Engelson Marson. Montclair State University: Ediciones del Norte, 187-206.

Coudassot-Rámirez, Sabine. 1999. "Ser el esclavo que perdió su cuerpo." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 43-48.

De Jesus, A.H. 2003. "Textual highjacking: A hypertextual study of 'Son vacas, somos puercos' and 'El medico de los piratas' by Carmen Boulosa." *Chasqui- Revista de literatura latinoamericana* 32.1, 110-116.

Flory, Jen. 2002. "The Effective Appropriation of History: Carmen Boulosa's Son vacas, somos puercos and Charles Johnson's Middle Passage." *Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* 26, 121-138.

Forné, Anna. 2001. *La piratería textual: un estudio hipertextual de 'Son vacas, somos puercos' y 'El medico de los piratas' de Carmen Boulosa*. Lund: Romanska institutionen/ Lunds Universitet.

Franco, Jean. 1999. "Piratas y Fantasmas." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 18-30.

Goosses, Andreas. 1999. "Utopía, violencia y la relación entre los géneros en el mundo de los piratas." *Acercamientos a Carmen Boulosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boulosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 133-144.



Haring, C.H. 1939. *Los bucaneros en el Siglo XVII*. Paris: Descleé.

Luiselli, Alessandra. 1998. "Son vacas, somos puercos, inscripción pirata del cuerpo y el deseo femeninos." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 3.7, 69-72.

Peters, Michaela. 1999. "Narrar la memoria colectiva: Son vacas, somos puercos." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio 'Conjugarse en infinitivo-la escritora Carmen Boullosa'*. Berlin: Edition tranvía: Walter Frey, 120-132.

Prats Fons, Nuria. *¿Armas del débil? Mujeres de armas tomar en la narrativa de Carmen Boullosa*, [online]. Lectures du genre n° 1: Premières approches. 2007. URL : [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_1/Prats\\_Fons.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/Prats_Fons.html). [Consulta: 5 de diciembre de 2009].

Robles, Oscar. 1996. "Hacia el tercer sexo: Travestismo y transgresión en *Duerme* de Carmen Boullosa." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 2.4, 33-37.

Ruhe, Cornelia y Garvin, Mario. 2009. "El pirata devorado. Piratería literaria en la novela de Carmen Boullosa *Son vacas, somos puercos*." *Iberoromania* 66.1, 61-79.

Schmidt, Friedhelm. 1999. "De héroes y puercos: Una crónica y dos novelas sobre los filibusteros del mar Caribe." *La novela latinoamericana entre historia y utopía*. Eichstätt, Germany: Katholische Universität Eichstätt, 30-49.

Tompkins, Cynthia. 1997. "Historiographic Metafiction or the Rewriting of History in *Son vacas, somos puercos*." *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995*. Ed. Ibsen, Kristine. Westport, CT: Greenwood, 85-98.

Tompkins, Cynthia. *Imagining New Identities and Communities for Feminisms in the Americas*, [online]. Arizona State University. URL: <http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/pdfs/DebatesFeministas-Tompkins.pdf>. Consulta: [5 de diciembre de 2009].

Zamora-Bello, Nelly. 2002. "Son vacas, somos puercos, una metaficción historiográfica de Carmen Boullosa." *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. Ed. Priscilla Gac-Artigas. Ediciones Nuevo Espacio, 149-162.