

## El discurso anticatólico en la narrativa de Carmen Boullosa

Anna Reid

*El artículo se inicia explicando que el género gótico surgió en Inglaterra a finales del siglo XVIII, como una respuesta al siglo de las luces, y como una forma de ilustrar lo inexplicable. A continuación, se describe el modo en que Boullosa se apoya en este género para explorar el poder del catolicismo en el imaginario, y para crear mundos habitados por fantasmas y lo sobrenatural. También, se explora la manera en que esta escritora subvierte el mito de la infancia, al incorporar elementos anticatólicos y góticos a su narrativa.*

*The article begins by explaining that the gothic genre came about in England at the end of the 18<sup>th</sup> century as an answer to the Age of Enlightenment and as a way of showing the unexplainable. Next, we describe the way in which Boullosa bases herself on this genre to explore the power of Catholicism in the imaginary and to create worlds inhabited by ghosts and the supernatural. We also explore the way in which this writer subverts the myth of infancy by incorporating anti-Catholic and gothic elements in her narrative.*

Este artículo propone examinar los mundos siniestros creados por Carmen Boullosa en su representación de la infancia, mundos infiltrados por las sombras y herencias del catolicismo en su aspecto más aterrador<sup>1</sup>. Las primeras dos novelas de Boullosa, *Mejor Desaparece* (1987) y *Antes* (1989), crean un montaje de escenarios que incorporan evocaciones desconcertantes de la infancia, en donde los protagonistas limítrofes son perseguidos y atrapados por sus miedos más profundos, por lo cual, se invierte la seguridad y tranquilidad del espacio de la casa familiar.

En *Mejor Desaparece* se presenta una perspectiva multivocal y multitemporal de una casa gótica a través de narradores múlti-

---

<sup>1</sup> Carmen Boullosa nació en la Ciudad de México en 1954. Ha publicado novelas, poesía, obras de teatro y artículos de crítica literaria. En 1989 ganó el premio Xavier Villarrutia por su novela *Antes*.

ples, quienes ofrecen perspectivas subjetivas de la familia Ciarrosa. En esta novela fragmentada, se presenta cada viñeta como un fotograma o una fotografía de un álbum de una familia disfuncional, donde, en las palabras de una de las protagonistas, “nos hemos quedado arrumbados en las páginas viejas de un olvidado álbum de familia” (66), son páginas que se colocan dentro de una casa gótica, donde la vigilancia y el terror predominan<sup>2</sup>. Boullosa sostiene que “son escenas como en obra de teatro, o de cinta cinematográfica en que hay muchos cortes y cambios de locación”<sup>3</sup>. Los habitantes fantasmales sólo pueden existir dentro del libro, pero las fotos distorsionan y refractan la experiencia social, indicando la imposibilidad de representar el mundo gótico de horror, ni verbal o visualmente: hay otra dimensión que se juega en estos mundos desconcertantes que no se puede describir en su totalidad y eso es lo sobrenatural. La casa es penetrada por una forma repugnante, macabra, que es introducida por el padre y a la cual se nombra ‘eso’. Transgrede los límites entre la vida y la muerte y está resuelto a la destrucción. En una entrevista, Boullosa sostiene que el ‘eso’ “es la muerte de la madre”, y que “no hay duda que es la presencia de la madre desde la muerte y que desde ahí cuida cruelmente a sus hijos”<sup>4</sup>. El ‘eso’ tiene una forma indeterminada, la madre es ‘desmembrada’, pero las sensaciones que provoca son de repugnancia y aversión, y, al principio de la narrativa, una de las narradoras fantasmagóricas escribe; “intenté tirarlo, en que venciendo mi asco lo tomé entre dos pedazos de cartón rígido para sacarlo de la casa” (11) sin embargo, su padre la detiene. El ‘eso’ kafkiano precipita una destrucción incontrolable, haciendo estragos en la casa, volviendo la estabilidad anterior de arriba, abajo, y, mientras el ‘eso’ domina el espacio familiar, la casa se convierte en un lugar hermé-

---

2 Todas las citas son tomadas de Carmen Boullosa. *Mejor Desaparece*. México: Océano, 1987. De aquí en adelante sólo se pondrá entre paréntesis el número de página.

3 Boullosa, citado en Aura María Vidales. “La autora Carmen Boullosa habla de su novela *Mejor Desaparece*”, en *Novedades*, 19 de septiembre de 1987.

4 Boullosa, citado en Martha Cantú. “Entrevista con Carmen Boullosa: *Mejor Desaparece* es un mundo loco”, en *La Jornada*, 14 de noviembre de 1987.

tico de terror y encarcelamiento: “lo único que queda de ella es su muerte, y con ella basta para sellarnos a todos”. (29)

En la novela, lo familiar y lo doméstico se transforman en lo siniestro o ‘*unheimlich*’<sup>5</sup>. Los hijos son rechazados por el padre; no hay diálogo, y el padre se comunica con los hijos a través de cartas o de su abogado, quien emite un discurso incoherente. Ratas, *graffiti* en las paredes, una acumulación de basura y un tropel de niños y caras desconocidos invaden la casa hasta que el desorden se vuelve tan intenso que una de las narradoras se pierde en uno de los pasillos laberínticos y polvorientos de la casa: “la casa [...] era ya tan diferente a lo que había sido, que más de una vez llegué a perderme”. (31) Este caos interno y el discurso y estructura fragmentarios reflejan las señales externas de la desintegración de la unidad familiar.

En *Antes*, Boullosa representa un mundo solitario de miedos infantiles e inocencia sexual a través de “los cabos de recuerdos” (44) de una narradora infantil que está muerta<sup>6</sup>. La niña, que queda sin nombre, transporta al lector por una red asfixiante de memorias, revelando poco a poco las razones ambiguas detrás de su muerte violenta. Ella narra sus recuerdos aterradores de un ‘antes’ grotesco y violento desde un lugar suspendido entre la vida y la muerte, cuestionando así los límites entre la experiencia social y la fantasía. La tensión dramática aumenta a medida que la niña se acerca a la pubertad y las imágenes y ruidos que la persiguen se intensifican, creando un ambiente espeluznante. Constantemente la narradora hace referencias a lo anterior, “no daban en el blanco, el blanco que era mi corazón *antes* de que lo devoraran del todo las tinieblas” (28, las cursivas son mías), así aguzando el pavor hacia lo desconocido. Sin embargo el horror y la angustia se intensifican aún más con la perspectiva de tiempo transcurrido: “¡Cuánto más me hubiera alarmado el saber de dónde y cómo procedían!”. (27) En esta novela, Boullosa explora el poder del catolicismo en su aspecto

---

5 Véase el ensayo de Freud titulado “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Vol. 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1945, pp. 2483-2505.

6 Todas las citas son tomadas de Carmen Boullosa. *Antes*. México: Vuelta, 1989. De aquí en adelante sólo se pondrá entre paréntesis el número de página.

más aterrador y cómo infiltra el imaginario social. Aunque el lenguaje que prevalece en *Antes* se asocia con los símbolos (clavos, estigma, ángeles, llaga, ampollas, llamado) y apoyos (cirios, ayunos, cilicios) del catolicismo, abruma la presencia de un lenguaje más siniestro (persecución, caza, llamas, arder, condenar). Estas palabras están relacionadas más con el infierno y el purgatorio, con la herejía y la brujería; asimismo, la persecución y lo sobrenatural corresponden al gótico y su anti-catolicismo. Desde su nacimiento, la niña es escogida y cazada por los pasos en la noche, ruidos extraños, y caras incorpóreas, que solamente ella y otras tres personas perciben (Enela, Ester y Miriam). Poco a poco, la persecución se intensifica a medida que ella se acerca a la pubertad, no hay manera de evadirla y las noches mismas “con sus uñas afiladas, regresaron burlonas a perseguirme”. (52) Las figuras, imágenes y objetos se vuelven más carnosos, y transgreden las barreras entre lo animado y lo inanimado. A medida que se intensifica la persecución, el cuerpo de la niña es marcado por varios estigmas, primero por un incendio, después en los baños de la escuela y más tarde por el barniz de uñas de Magdalena, la ‘niña podrida’. Aunque físicamente las marcas no son indelebles, psicológicamente atormentan a la niña.

En *Mejor Desaparece*, Boullosa se inspira en las técnicas y apoyos del género gótico de Inglaterra para reconstruir un mundo sofocante de gótico urbano en la Ciudad de México en los años 50, y en *Antes* el lenguaje recurre al simbolismo y a la persecución religiosa de la Edad Media o novohispana. Al ubicar estas herencias dentro de sus contextos históricos y, al explorar las maneras en que están invocadas en el mundo narrativo de Boullosa, se ponen en evidencia las consecuencias de la institucionalización del terror. En su recreación del mundo infantil, el lenguaje y simbolismo religiosos que por lo general se asocian con los santos y con el misticismo y, con la lucha entre el Bien y el Mal, adquieren proporciones apocalípticas; en vez de representar el Bien, desentierran un mundo sobrecogedor habitado por fantasmas y brujas, subrayado por el uso de símbolos góticos.

A primera vista, la yuxtaposición de un género literario inglés que apareció a finales del siglo XVIII como una respuesta al pro-

testantismo y los levantamientos socio-políticos parece incongruente en una narrativa imbuida con un lenguaje y símbolos católicos<sup>7</sup>. Sin embargo, la novela gótica nace como respuesta al Siglo de las Luces donde no había cabida para lo ‘irracional’ o inexplicable y surge como manera de ilustrar lo inexplicado. Paulson sostiene que el nacimiento del gótico y su invocación del sobrenatural y lo demoníaco era por una parte, una respuesta a la revolución francesa y la popularidad del género, “*was due in part to the widespread anxieties and fears in Europe aroused by the turmoil in France finding a kind of sublimation or catharsis in tales of darkness, confusion, blood and horror*”<sup>8</sup>. No obstante, también se puede ver el anti-catolicismo tan descarado en el gótico como réplica a la ‘revolución gloriosa’ de 1689, y muchos de los símbolos más importantes del gótico brotan del consiguiente anti-catolicismo<sup>9</sup>. Así, las formas demoníacas que salen del género gótico revelan el desorden bajo la superficie del Siglo de las Luces y de la Razón.

Ahora bien, como ya mencioné arriba, parece incongruente que una autora mexicana del siglo xx emplee recursos góticos en su narrativa, sin embargo, la narradora propone explorar cómo el catolicismo entra en el imaginario y los efectos de terror que este catolicismo, relacionado con persecución y terror, puede afligir a la psique del individuo. Es decir, que, a pesar de que la narrativa de Boullosa está impregnada con motivos católicos, y, por lo tanto, a primera vista pensaríamos que se trata de novelas católicas, la escritora más bien crea novelas anti-católicas. Luego, al entretejer motivos góticos en su narrativa, se arrecia la sensación de terror, la cual toma vida propia e incorpora una dimensión siniestra y macabra al mundo narrativo. Tanto la novela gótica como el catolicismo novohispano tienen motivos en común, espacios encerrados y un padre y/o institución tiránicos que recurren a la persecución y vigi-

---

<sup>7</sup> La novela gótica empieza con la publicación del *Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, y termina con *Melmoth the Wanderer* (1820), de Maturin.

<sup>8</sup> Ronald Paulson. “*Gothic Fiction and the French Revolution*”, en *English Literary History*, 48, 1981, p. 536.

<sup>9</sup> En la ‘revolución gloriosa’, William of Orange invadió Inglaterra y James II huyó a Francia. Su impopularidad había incrementado debido a su comportamiento anticonstitucional y su afán católico.

lancia como manera de regular el cuerpo social, y, así, al entretejer los apoyos y símbolos góticos en su narrativa, Boullosa explora el poder del catolicismo y el sentido de culpabilidad y pecado que se encarnan en una casa gótica de terror, la cual, al mismo tiempo, está penetrada por fantasmas y motivos místicos, elementos que finalmente condenan a la niña de *Antes* a una existencia fantasmal. Lo gótico, por la inclusión de lo fantástico y lo sobrenatural, puede tener la potencia de subvertir las maneras normativas de percibir el mundo y también desestabiliza lo cotidiano. En las palabras de Roger Caillois: “*Tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’admissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne*”<sup>10</sup>.

La novela gótica sobresale por varias características. Por lo general, la trama se desarrolla en un castillo o casa familiar donde hay pasillos laberínticos interminables y puertas cerradas. Esta casa está invadida por lo ajeno y extrañas apariciones; hay una heroína perseguida, la figura de un padre tiránico, una mujer muerta (a menudo la madre), el anti-catolicismo y un secreto por descubrir. La estrategia de la intriga incluye sueños y objetos animados, la narrativa emplea técnicas de historias interpoladas y memorias fragmentadas. Lo sobrenatural y el lado oscuro de lo sublime penetran las páginas de la ficción gótica, aunque a menudo se ofrece una explicación ‘racional’. Por ejemplo, en *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe, el velo negro que esconde algo que no tiene una explicación verbal se le da finalmente una aclaración racional; siendo una figura en cera de la madre de la protagonista Emily. Sin embargo, en *Mejor Desaparece*, Boullosa no ofrece ninguna explicación racional, dejando que lo siniestro domine.

El ambiente gótico se refleja en el paisaje y a menudo la niebla se emplea como motivo para resaltar lo fantástico y misterioso. Sin embargo, las novelas de Boullosa son espacios cerrados; casi toda la trama se desarrolla en la casa familiar, y estas casas adquieren características del castillo laberíntico, poblado por fantasmas, cosas irracionales y ruidos nocturnos. La trama de la novela gótica es

---

<sup>10</sup> Citado en Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil. 1970, p. 31.

impulsada por la venganza y la acción de entrapar al protagonista, el cual es perseguido y poseído por los elementos sobrenaturales. En el caso de *Mejor Desaparece*, en vez de ser un individuo es la casa entera la que resulta poseída. A nivel psicológico, la novela gótica se construye basándose en símbolos que habitan en lo más profundo de la psique.

La exploración de las dimensiones góticas en la narrativa de Boullosa ofrece una manera de explorar el miedo y su relación con las instituciones que contribuyen al terror. El género gótico emplea el suspenso literario para crear una sensación de horror y miedo, y como una manera en que se puede sobrepasar los dictados de la razón. Así, “*exploring Gothic is also exploring fear and seeing the ways in which terror breaks through the surfaces of literature*”<sup>11</sup>. La sensación de ser observado penetra el gótico, ya sea por los instrumentos del estado-nación o por lo sobrenatural. La vigilancia también penetra la casa de los Ciarrosa, donde el padre “cambiaba ‘eso’ de lugar continuamente para sorprendernos, de modo que ya no podíamos estar tranquilos en ningún lugar de la casa” (12). Una casa que rezuma un ambiente de angustia, lo cual impulsa la narrativa hacia su fin desconcertante y aterrador. La casa, en *Mejor Desaparece*, adquiere los atributos de una versión moderna de un castillo gótico, y los elementos góticos intensifican las sensaciones de malestar y suspenso, contribuyendo a la intensidad del miedo que en forma espiral llega a ser totalmente fuera de control. En *Antes*, la casa no protege a la niña fantasma; en cambio, contribuye activamente a su caída al infundir vida en objetos inanimados y al dejar espacios donde entra lo siniestro. Así hace caer a la niña en la red que el diablo le prepara. La casa funciona como un umbral físico, y el cerrar de la puerta al final, encerrando a la niña en su destino, es un recurso típico de lo gótico. Asimismo, la puerta principal se queda cerrada en *Mejor Desaparece*, pero esta vez por propósitos más subversivos. El padre y su autoridad son expulsados de la casa familiar. Day sostiene que la emoción central del gótico es el miedo, y que “*the source of that*

---

11 David Punter. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol 1. London y New York: Longman, 1996, p. 18.

*fear is anxiety and terror over the experiences of the family and the ideals of masculine and feminine identity that hold the family together*"<sup>12</sup>.

El análisis de Freud sobre lo siniestro, aclara más acerca de la inversión de la familia y de los alrededores familiares de la casa. La palabra ‘*unheimlich*’ es el antónimo de ‘*heimlich*’, familiar o doméstico, y así ‘*unheimlich*’ es lo no-familiar. Sin embargo, hay una ambigüedad, porque en ‘*heimlich*’ también “se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado, y de lo oculto, disimulado, por el otro”<sup>13</sup>. Se usa ‘*unheimlich*’ en relación con el primer significado. Significa lo no conocido, no-familiar y espantoso, pero los dos términos se entremezclan, lo cual Freud ilustra citando ejemplos de varios diccionarios de lengua alemana. Una casa ‘*unheimlich*’ es una casa habitada por fantasmas, y “lo de que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece entre nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente”<sup>14</sup>. Se evoca una sensación de lo siniestro en *Antes* por objetos familiares como tijeras, la tortuga, y piedras que asumen una vida propia para que ocurra un divorcio entre el objeto y la imagen que crea el objeto. La niña fantasma recurre a la brujería y la ‘superstición’ (otro motivo del género gótico) para protegerse de las fuerzas malignas. En una escena desconcertante, los ruidos y lo que representan intentan invadir su espacio privado para dominarla. Al colocar unas piedritas alrededor de su cama, ella intenta proyectar un espacio físico protector y, así, los pasos siniestros que la atormentan por la noche no pueden cruzar el umbral creado por las piedras. Ella escribe que: “en el centro del territorio inventado por casualidad en un juego, lograba escapar (¡por fin!) a la oscuridad dolorosa que terminaría por rodearme” (48). El uso de las piedras como amuleto tiene sus orígenes en las creencias populares europeas, donde se las usaba

---

12 William Day. *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago y London: University of Chicago Press, 1985, p. 5.

13 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 2487.

14 *Ibid.*, p. 2500.



en un nivel más psicológico, y, muchas veces, ellas “protegían a quienes las llevaban de los ataques de enemigos visibles e invisibles”<sup>15</sup>. No obstante, ninguna magia es capaz de protegerla por completo y, finalmente, el espacio físico que la niña delinea a su alrededor es invadido; la piedra, que es “demasiado blanca” (73) contribuye maliciosamente hacia la desintegración del círculo protector, al cual los perseguidores traspasan, “cayendo en el blanco más frágil y más visible” (74). Los demonios, quienes se acercan cada día más, poseen las cortinas animadas. Las tijeras se mueven solas y el sonido de su respiración debajo de la almohada, advierte a la niña del peligro inminente. El desmembramiento de la tortuga, la cual se encuentra “sangrando con las tijeras *culpables*, divididas en dos, tiradas en sendos charcos de sangre en el piso. La tortuga ya no tenía cabeza y le faltaba un pie” (32, las cursivas son mías)<sup>16</sup>, y la fragmentación incorpórea de la niña crean un espacio en el que lo siniestro se mueve entre los objetos y partes corporales fragmentados, infundiendo una sensación de pánico.

En los cuentos de Amparo Dávila, donde se borran los límites entre la vida y la muerte, también se recurre a las técnicas de lo gótico y de lo fantástico para crear una sensación de terror<sup>17</sup>. En “El entierro”, el hombre que va a ser enterrado, llega a ser testigo de su propio cortejo fúnebre. En “El espejo”, una madre anciana, internada en un hospital, demuestra un recelo aparentemente irracional a media noche, sin poder comunicar los motivos de su aprensión. Su hijo se queda en la noche con ella, y, a las doce en punto, el hijo mira el espejo; en vez de reflejar la cara de su madre, el espejo queda sin imagen. Unas noches después cubren el espejo con una sábana, pero de atrás del escudo “empezaron a transparentarse figuras informes, masas oscuras que se movían angustiosamente, pesadamente, como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo o el tiempo mismo. [...] Habíamos sido *elegidos*”<sup>18</sup>.

---

15 Richard Kieckhefer. *La magia en la edad media*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992, p. 85.

16 Fíjense en el uso de lenguaje religioso.

17 Amparo Dávila es cuentista mexicana (1928).

18 Amparo Dávila. *Muerte en el bosque*. México: FCE, 1985, pp. 101-102.

Del mismo modo, la niña de *Antes* siente que su destino es un ‘*llamado*’. En el cuento de Dávila, el espejo llega a ser un motivo de lo invisible y lo no-dicho, de un espacio intermedio en donde cualquier cosa o persona podría aparecer, una ventana al mundo de los espíritus, a lo oculto. El espejo, como los ojos, se transforma en una manera de ver o percibir; un modo de deformar o de reproducir algo desenfocado, y, así, convierte lo familiar en lo no familiar o ‘*unheimlich*’. Los espacios que quedan detrás de lo visible, detrás de la imagen, se transforman en áreas donde lo siniestro puede aparecer; y lo siniestro es algo que debería haberse quedado oculto, pero que (re)aparece en la superficie. La casa Ciarrosa es habitada por los fantasmas, por niños deformes sin cuerpo, y aquello (‘eso’) declara: “daré fin al odio pegajoso y a todos los fantasmas que él arrastra, incluyéndome. Pero no sé si pensar que también yo desapareceré en el aire, que podré voltear a verme en el espejo y ya no estaré más” (98).

En su análisis de lo siniestro, Freud se acerca a la idea del doble y cita a Otto Rank, quien “estudia las relaciones entre el ‘doble’ y la imagen en el espejo o la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte”<sup>19</sup>. Asimismo, otra característica de la novela gótica es el *doppelgänger* u homólogo fantasmal de una persona viva, su doble o *alter ego* y el empleo del ‘eso’ en *Mejor Desaparece* es un ejemplo claro del homólogo en lo gótico y en donde se percibe lo grotesco. En *La Mansión de Araucaíma, relato gótico de tierra caliente*, del colombiano Álvaro Mutis, la introducción de Ángela a la mansión destruye la estabilidad previa, aunque esta vez, la destrucción es precipitada por la sexualidad. Sin embargo, ella “entró a formar parte de la casa y comenzó a tejer la red que los llevaría a todos al desastre, sin darse cuenta de ello, pero con la inconciencia de quien se sabe parte de un complicado y ciego mecanismo que gobierna cada hora de la vida”<sup>20</sup>. Es decir, el papel de Ángela es parecido al del ‘eso’, aunque no adquiere dimensiones fantásticas ni macabras. Aquí el ‘eso’

---

19 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 2493.

20 Álvaro Mutis. *La mansión de Araucaíma, relato gótico de tierra caliente*. Madrid: Siruela, 1992, p. 103.

se acerca más al cuento de Dávila, titulado “El Huésped”, donde un marido en un matrimonio disfuncional, introduce a un huésped que era “lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las casas y de las personas”, el cual crea un ambiente de terror en la casa para todos, menos para el marido<sup>21</sup>. Sin embargo, el objeto grotesco de Boullosa es todavía más siniestro y espeluznante. El ‘eso’ declara que los niños son “como un sepulcro habitado y abierto, como un cuerpo pudriéndose y sonando a que se está pudriendo. ¿Mueren? No sé. ¿Pasean muertos por la casa? No sé” (96). Por un lado la identidad nebulosa de los niños resulta del ‘eso’; son personas fantasmagóricas que adquieren máscaras, aunque la imagen reflejada en el espejo es muy diferente a la que tienen de sí mismos. Flotan por los pasajes laberínticos de la casa, desapareciendo y reapareciendo, pasando entre las hojas del libro, mientras se desquician por la experiencia social que las rodea.

En la ficción de Boullosa, los efectos del miedo también se manifiestan en el cuerpo. El concepto de estar encerrado en un cuerpo que no les pertenece es un tema recurrente en el mundo novelesco de Boullosa. Los personajes, a menudo distanciados por el tiempo y el espacio de los hechos que describen, crean un mundo metaficcional que comenta el proceso de escribir el pasado, y revolotean por las páginas de los libros como si no hubiera peso suficiente para sostenerlos. Sus almas sobreviven los estragos del tiempo pero sus cuerpos se desintegran y el escribir se convierte en una forma de recuperarlos. Al comentar sobre la dificultad de incorporar los acontecimientos sobrenaturales en *Antes*, Boullosa dice que:

la solución está en el personaje que ni está vivo ni aún salta al mundo de los muertos [...]. Me gustaría aclarar que no traté sólo de contar anécdotas de fantasmas sino plantear ante todo un estado de zozobra, de dolor de una conciencia que no alcanza a una realidad que pueda compartir con los demás, pero que está absolutamente despierta al grado que pasa por real<sup>22</sup>.

---

21 Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 15.

22 Javier Aranda Luna. “Boullosa: la literatura es una aventura incómoda”, en *La Jornada*, 24 de julio de 1989, p. 19.

Las palabras no son suficientes para describir el mundo en que vivía la niña, y “lo que se busca es darle lengua a la que parece no tenerlo, a aquello que surge de repente como una amenaza exterior”<sup>23</sup>. Desde su nacimiento, se insinúa que la persecución o caza es maligna, pero llega a ser más agresiva e intensa en el transcurso de la narrativa. Su corazón se vuelve “un blanco más frágil y más visible” (74), jugando con el doble sentido de blanco. Sin embargo, la blancura se mancha con sangre, justo como la ‘niña podrida’, simbólicamente llamada Magdalena, y deja su huella en el pecho de la niña con su barniz de uñas. La niña estigmatizada escribe que “vi en mi pecho la roja marca del barniz de uñas, en el sitio de mi corazón, nueva –brutal, dolorosa– marca del estigma. ¿De qué se tiene que salvar?” (51)<sup>24</sup>. Por lo general, las víctimas de brujería llevan señales de martirio, a menudo cubiertos de llagas o estigmas que imitan la imagen piadosa de un mártir. Con relación a esto, cabe resaltar que en *Antes* la niña pinta un cuadro, el cual titula *Clavitos*, que a primera vista parece la imagen de un Cristo martirizado, donde los clavos recuerdan la pasión de Cristo y, en las palabras de Boullosa, es “una imagen religiosa, un tormento del alma”<sup>25</sup>. Sin embargo, existe la impresión de que, al pintar *Clavitos*, la niña no está bajo control, como si estuviera poseída por la ‘luz’ maligna del estudio, y le está ocurriendo algo más siniestro, sobre todo porque el cuadro también funciona como un presagio de la muerte de Ester y de la niña misma, ambas poseídas por los demonios, quienes se ‘clavan’ a sus cuerpos. Incluso, la naturaleza misma ejerce una fuerza maligna y, al pintar el cuadro, el olor a eucalipto impregna el estudio y la niña afirma que el árbol “conocía mi voluntad, leía mis deseos y hacía cuanto podía para perjudicarme”. (37)

---

23 Margo Glantz. “Boullosa reformula el mito”, en *Comala, El Financiero*, 28 de julio de 1993.

24 La niña sufre varios estigmas, principalmente a través del fuego y el agua, los cuales queman su cuerpo. Sin embargo, estos estigmas no la preparan para una vida mística con Dios, sino precipitan su propia muerte y caída del estado de inocencia.

25 Erna Pfeiffer. *EntreVistas: Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt: Vervuert, 1992, p. 36.

El uso simbólico de los colores blanco y rojo evoca las nociones católicas de pureza e impureza, enfatizando así la metáfora religiosa. Una de las únicas ocasiones en que la niña logra escapar de sus cazadores, es cuando nieva en la Ciudad de México. La nieve funciona como una fuerza positiva, derribando un cable de luz que estrangula al eucalipto maligno que “está en contra de una niña” (36). No obstante, poco a poco las fuerzas oscuras se apoderan de la pureza y, alegóricamente, las arañas que salen de las manchas oscuras de tinta, que se encuentran en la chaqueta de la niña, representan las fuerzas malignas que están acosando a la niña; el diablo teje sus trampas como la araña teje su telaraña. Se utilizan más analogías con animales para describir a los atormentadores; desde su nacimiento la niña es cazada como presa futura. Sin embargo, lo que la persigue nunca recibe nombre o es descrito directamente. En lugar de palabras, se siente su presencia por lo que no se dice, se quedan invisibles, pero cuentan con apoyo para hacerse presentes; los sonidos de sus pasos, “ocultándose tras los sonidos” (18) de la casa, “eran sonidos tal vez más tenues pero mucho más violentos”. (28) Penetran la oscuridad de la noche, se quedan escondidos, pero son sentidos por su respiración que poco a poco asfixia a la niña, quien siente un “ahogo... por los pasos arreciados” (93). Son como una ‘jauría’ (91) y, finalmente, la cercan al tomar uno de los blancos: “las cortinas [blancas] vivas como bichos, como animales enjaulados en un zoológico, enjauladas... bestias adormiladas a quienes mi presencia despertaba y enfurecía” (102-3), antes de deslizarse por su cuerpo y poseer su corazón, el blanco final<sup>26</sup>. En *Mejor Desaparece*, los niños Ciarrosa “viajan incómodos adentro de ellos mismos, como si su cuerpo fuera un transporte enorme que los obligara a dar a tumbos, prisioneros diminutos equivocados en su móvil y desproporcionada cárcel”, (84) y, al salir de

---

<sup>26</sup> Los pasos que persiguen a la niña en *Antes*, y el poder asfixiante del ‘eso’ en *Mejor Desaparece*, evocan a las cosas que también quedan sin nombre y sin forma en el cuento ‘Casa tomada’, de Cortázar, que de un modo parecido destila un ambiente gótico. Sistemáticamente la casa es invadida y ‘tomada’ por cosas que están presentes en forma de ruidos, que son muy diferentes y más siniestros que los ruidos y crujidos habituales de una casa.

la casa de Berta, a donde fueron con la esperanza de encontrar a su madre muerta, son descritos “como sombras de sí mismos, sombras que nunca podrán añorar a ser seres con cuerpo”<sup>27</sup>. (85)

Otra característica del género gótico es el uso de lo grotesco que, por lo general, es una mutación de algo conocido entre cuyos espacios se asoma lo siniestro. Sin embargo, en *Mejor Desaparece* no es solamente el ‘eso’ que es una mutación, sino también las niñas mismas. Se usa la naturaleza como metáfora de la decadencia y pudrimiento inminente. Alguien declara que las niñas “nacieron de una hoja; su cuerpo es un vestigio; son ruinas de un pasado que nunca fue presente ni futuro” (25). Todas las niñas llevan los nombres de flores (Margarita, Orquídea, Dalia, Azucena, Magnolia, Acacia y Fucsia); representan las personas múltiples de una sola niña que ha sido fragmentada, pero el ambiente gótico se apodera de ellas; se marchitan y se pudren. Al ser invadido su mundo, las niñas son destruidas y sus identidades se vuelven más y más nebulosas, reflejadas por los dibujos de Magali Lara; dibujos de flores raras que se entretrejen en la narrativa, y que absorben el poder destructivo del ‘eso’ que a la vez agota su energía. Aún el apellido, Ciarrosa, juega con la imagen de las flores y también se describe en términos animales: “la jauría de los Ciarrosa, la devoradora estirpe, la raza de vampiros inapetentes, de ratas destructoras sin raíces”. (84) La narradora también declara que “no seré yo quien siembre la cizaña en mi familia”, (33) algo ya hecho por el ‘eso’. En vez de irse a la escuela y enfrentar el horror en que viven, la narradora nos cuenta que “nos dispersamos como esporas en los lugares más recónditos de la casa. Pero estas esporas hace mucho tiempo que se pudrieron. Cada una de ellas trata de abrirse lugar en los húmedos rincones, en los deformes espacios que hay entre el librero y el libro, entre la pared y la cómoda, entre la silla y el escritorio”. (19) Sin embargo, no hay ningún espacio para ellas, y la casa se vuelve cada vez más amenazadora, a medida que los espa-

---

27 Este tema se repite en la narrativa de Boullosa. En *Cielos de la tierra*, uno de los personajes, Hernando de Rivas, dice que es: “un cuerpo en forma de palabras”, (70) “varado en la prisión inmóvil de mi cuerpo... el prisionero en una pila de huesos mal vestidos”. (249)

cios se vuelven menos familiares, o siniestros. Las niñas están encerradas dentro de un cuarto cerrado con llave, en el cual se colocan los artículos de limpieza y, en las noches, algo o alguien pinta *graffiti* en las paredes y todos los niños “desaparecen cuando alguien quiere tocarlos. Cambian de la noche a la mañana como los capullos cambian y las flores se mueren”. (94) Al derretirse, sus “huesos equivalen a cera en velas siempre encendidas, acabándose eternamente”. (83) Se convierten en títeres en el teatro de lo grotesco, “son como oscuros pájaros susceptibles de ser muertos”, (97) sus hilos manipulados por ese algo, “como son los remolinos que arrebatan tierra y semillas, que quiebran las ventanas y desgajan las puertas” (97) y por la autoridad patriarcal del padre, quien “nunca permitiría que usurparan su papel”. (33)

Una de esas niñas fantasmales escribe: “tengo la sensación de que no pongo los pies en el piso, de que más que caminar voy flotando suavemente, de que cualquier día se romperá el cable invisible que me une a ustedes [...] y me iré flotando, me elevaré expulsada vertiginosamente por nuestra atmósfera”. (83) La levitación es una muestra simbólica del afán católico, asociado con misticismo y la *vía unitiva*, pero también se practicaba por los que supuestamente veneraban al diablo; el diablo invirtiendo los símbolos del cristianismo<sup>28</sup>. Cuando la niña en *Antes* se eleva por levitación no hay ningún rapto con Cristo, en vez de eso expulsa sangre y se queda “con su pantalón de franela empapado en sangre, las sábanas manchadas y los ojos cerrados”. (105) La muerte de la niña es una parodia cruel del deseo místico de la *vía unitiva*; en vez de unirse con Cristo es insinuado que el diablo la posee, y cabe resaltar que la atracción por la sangre es una característica de los demonios. Siguiendo con la parodia, en *Antes* se invierten las referencias metafóricas de los caminos a Cristo y los pasos hacia el estado de rapto: no hay ninguna mención de un camino y los pasos que se escuchan no son visuales sino sonoros, y son los pasos de sus seguidores. En *Mejor Desaparece*, el deseo de las niñas de ver a

---

28 Existen tres etapas en la vida del místico: la *vía purgativa*, la *vía iluminativa* y, finalmente, el rapto extático de la *vía unitiva*, que es cuando el místico se reúne con Cristo.

su madre es auto-destructivo. Otra vez se usan imágenes de insectos para evocar la fragilidad de la existencia en la casa gótica de terror y, en un nivel más alegórico, evoca la destrucción del medio ambiente de la Ciudad de México, donde la naturaleza ha sido reemplazada por rascacielos. En el jardín, los insectos y las flores son quemados y reemplazados por una cicatriz negra y chamuscada y por materiales de construcción. El jardín mismo se convierte en un lugar hostil de vigilancia, en el que aún las piedras “hasta entonces suaves rehuían el contacto de nuestros pasos”, y en donde “la sombra del hule nos perseguía las espaldas: no nos sentíamos solos; algo nos vigilaba estrechamente” (43). Con la esperanza de ver a su madre muerta, las niñas “se quedarían hasta quemarse las alas como las palomillas que vuelan alrededor de la luz esperando la muerte” (84). La madre, en la forma del ‘eso’, consume todo: “Soy como una flama devastando, comiendo, devorando lo que la rodea” (98), siembra el desorden en la casa y, a través de las niñas, cierra la puerta para que el padre no pueda entrar en la casa familiar. Al expulsar al padre de la casa, ahora amortajada por hiedra, se invierte el orden patriarcal<sup>29</sup>. Finalmente, el padre se encoge hasta llegar al pasto que rodea la casa, y al menguar su autoridad, grita ‘mejor desaparecer’. Al expulsar al padre de la casa familiar, Boullosa subvierte las estructuras patriarcales, una característica de la gótica femenina.

Este artículo muestra como Boullosa toma elementos de la novela gótica para explorar los efectos del catolicismo en su aspecto más oscuro en la imaginación de las niñas protagonistas quienes son perseguidas por sus miedos más profundos, que toman una forma casi corporal, eliminando las barreras entre lo inanimado y lo animado, entre la vida y la muerte. Crea un mundo desconcertante, subvirtiendo la imagen feliz de la infancia, en donde la casa se convierte en una cárcel hostil, en la cual, las imágenes familiares están imbuidas de lo siniestro o ‘*unheimlich*’. En vez de proteger, la casa

---

29 La hiedra como representativo del desorden es un motivo común en el género gótico. Asimismo, la hiedra al invadir la estructura de la casa tiene un papel similar al ‘eso’, así resaltando la manera en que la naturaleza refleja el ambiente, otro tema recurrente en la novela gótica.



contribuye activamente a la destrucción del mundo infantil, convirtiéndose en un lugar amenazador, en el que lo inanimado adquiere vida propia, dando cabida a los fantasmas y la muerte. En las dos narrativas, la casa funciona como un umbral físico y, el cerrar de la puerta, al final, con la condena de la niña a su destino o el rechazo de la figura patriarcal, es un recurso típico de lo gótico. Los cuerpos de las niñas protagonistas están condenados a sufrir dentro de un mundo gótico, hasta que se vuelvan incorpóreos, suspendidos en un espacio habitado por fantasmas, son como “el esclavo que perdió su cuerpo/ para que lo habiten las palabras”<sup>30</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aranda Luna, Javier. “Boullosa: la literatura es una aventura incómoda”, en *La Jornada*, 24 de julio de 1989.
- Boullosa, Carmen. *Mejor Desaparece*. México: Océano, 1987.
- . *Antes*. México: Vuelta, 1989.
- . *Son vacas, somos puercos*. México: Era, 1991.
- . *Cielos de la Tierra*. México: Alfaguara, 1997.
- Cantú, Martha. “Entrevista con Carmen Boullosa: *Mejor Desaparece* es un mundo loco”, en *La Jornada*, 14 de noviembre de 1987.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. México: Alfaguara, 1994.
- Dávila, Amparo. *Muerte en el bosque*. México: FCE, 1985.
- Day, William. *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1985.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Vol. 3. Trad. Luis López-Ballesteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1945, pp. 2483-2505.
- Glantz, Margo. “Boullosa reformula el mito”, en *Comala, El Financiero*, 28 de julio de 1993.
- Gundermann, Eva. “Reinventarse en el espacio infernal de los géneros. Una lectura feminista de *Mejor Desaparece* de Carmen

---

30 La cita es del poema ‘El Esclavo’, de Eugenio Montejo, epígrafe a la novela *Son vacas, somos puercos*, de Carmen Boullosa. México: Era, 1991.

- Boullosa”, en Barbara Dröscher y Carlos Rincón, eds. *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del simposio 'conjugarse en infinitivo'*. Berlín: Tranvía, 1999, pp. 89-97.
- Kieckhefer, Richard. *La magia en la edad media*. Trad. Montserrat Cabré. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- Mutis, Álvaro. *La mansión de Araucaíma, relato gótico de tierra caliente*. Madrid: Siruela, 1992.
- Paulson, Ronald. “Gothic Fiction and the French Revolution”, en *English Literary History*, 48, pp. 532-554.
- Pfeiffer, Erna. *EntreVistas: Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt: Vervuert, 1992.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 1. London y New York: Longman, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Vidales, Aura María. “La autora Carmen Boullosa habla de su novela *Mejor Desaparece*”, en *Novedades*, 19 de septiembre de 1987.

## PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

*Boullosa - anti-catolicismo - género gótico*

Anna Reid

Facultad de Humanidades

Universidad Autónoma del estado de Morelos

Avenida Universidad 1001

Col. Chamilpa

Cuernavaca, Morelos, CP 62210

Tel. (777) 329 7082

e mail: ajrcalr@avantel.net