

# Meksyk nawiedzony przez historię (*Las paredes hablan* Carmen Boullosy)

Anna Gryglaszewska

## Abstract

Anna Gryglaszewska in the article *Mexico haunted by history* ("*Las paredes hablan*" by Carmen Boullosa) offers an analysis of historiographical meta-novel written by a contemporary Latin American writer. Carmen Boullosa, using the theme of haunting of the present by the past, returns to some dramatic events in the history of her homeland which had a huge impact on the lives of many generations of her compatriots. The beginning of the Mexican's war for the independence from Spain and the bloody and full of victims revolution of 1910 are, without a doubt, the facts that have shaped the Mexican identity. Boullosa, telling the story of an impossible love three times, reinterpreted of these events, making them an important background for the action of heroes of this novel. Gryglaszewska, analyzing the novel, argues that the myth, understood by Mircea Eliade as a story rooted in the collective unconscious of humanity, serves as a base for Boullosa's fiction pivoted around the history of Mexico. According to the Aztec mythology, gods, so that the world could exist, demand human blood. This is the reason why the bloody history of the writer's homeland is marked by the stigma of suffering.

Anna Gryglaszewska — mgr; absolwentka Uniwersytetu Śląskiego. W 2010 roku ukończyła magisterskie studia polonistyczne, a w 2013 roku kolejne studia magisterskie – na kierunku: filologia – język hiszpański. Doktorantka i asystent w Instytucie Języków Romañskich i Translatoryki Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół prozatorskiej twórczości Carmen Boullosy (szczególnie historiograficznych metapowieści poświęconych dziejom Meksyku), a także szeroko rozumianej kultury i historii obszaru hispanojęzycznego.

[a.gryglaszewska@gmail.com](mailto:a.gryglaszewska@gmail.com)

**Facta Ficta Journal**  
*of Narrative, Theory & Media*  
nr 1 (i) 2018

OPEN ACCESS

## Historia Meksyku uwikłana w mit

Widma zajmują w ponowoczesnym świecie prawdziwie uprzywilejowaną pozycję. Jak powiada Jacques Derrida (2016: 13): „Trzeba mówić o widmie, a nawet do widma, trzeba rozmawiać z widmem [...]”. Owe widma przeszłości, minionych pokoleń i naszego dziedzictwa przez nie wypracowanego, które nie chcą odejść, które rozgościły się we współczesności, by nad nią ciążyć (Derrida 2016: 179), zdają się dziś być niewidoczne. Gdy bowiem stają się widzialne, zyskują niemal cielesną formę, przestają być tym czym są (Derrida 2016: 24-25). Widmo jest jednak zawsze przyszłością – dopiero ma ukazać swą siłę, nie można „kontrolować jego nadchodzenia i odchodzenia, ponieważ zaczyna się ono od powrotu” (Derrida 2016: 32). A powraca nieustannie i natrętnie, niczym zjawia zamordowanego króla Danii, która ukazuje się Hamletowi. Robi to z premedytacją, by zburzyć nasz spokój ducha, wydrzeć nas z letargu codzienności, oszołomić, a potem brutalnie zmusić do odpowiedzialności za świat i egzystencję przyszłych pokoleń (Derrida 2016: 19-21, 46-50). Każdy powrót widma jest pierwszym zjawieniem się. Jego pierwsze zjawienie się jest zarazem ostatnim, „scenerią dla końca historii”, które – paradoksalnie – następuje i nie następuje (Derrida 2016: 31).

Jak zauważa Hayden White, w czym wtóruje mu i Derrida, człowiek ponowoczesny nie może oderwać się od historii, gdyż ta niezaprzeczalnie łączy się z terażniejszością (Domańska 2008: 16). Przejście od terażniejszości do przyszłości również możliwe jest tylko dzięki przeszłości, czego obydwu uczy Hegel (White 2010: 73). Modernistyczne próby ogłoszenia końca historii okazują się zatem bezcelowe (Derrida 2016: 37). Ta obecna na kartach prac White'a odżywa, ale w innej formie – jako „wielopoziomowy dyskurs”, sposób interpretacji świata (White 2010: 12), „kraj fantazji” (37), mit (57), wreszcie dzieło sztuki (39), nie zaś nauka ścisła, podobna fizyce czy biologii (Domańska 2008: 10-11). Nauczyciel historii, współczesny Chiron (Domańska 2009: 342-345), powinien zatem ukazywać swoim uczniom i studentom przeszłość jako multidyscyplinarny *bricolage* czy pole do samodzielnych poszukiwań i rozważań (Domańska 2008: 14). Twórca *Poetyki pisarstwa historycznego*, podobnie jak Jean-François Lyotard (1997: 59-77) w *Kondycji ponowoczesnej*, nie ma przy tym wątpliwości, że pamięć o niej odradza się w narracji (Domańska 2010).

Narracja jako „wypowiedź monologowa prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym, powiązanych z postaciami w nich uczestniczącymi oraz ze środowiskiem, w którym się rozgrywają” (Sławiński 1976: 258) w oczywisty sposób wiąże się z relacjami przebiegającymi na linii narrator-autor. Badając je, Gerard Genette wyróżnia trzy typy: homodiegetyczny (narrator należy do świata przedstawionego), heterodiegetyczny (narrator nie należy do świata przedstawionego) oraz metadiegetyczny (opowiadanie drugiego stopnia, narracja w narracji). Ta ostatnia jest „wiarygodną wskazówką fikcjonalności” (Łebkowska 2001: 354-357). Dorrit Cohn zwraca natomiast uwagę na dwa typy narracji: fikcjonalną i historyczną, zauważając, że ta pierwsza polega na „całkowitej jawności psychiki postaci w przypadku narratora trzecioosobowego” i jej „nieprzejrzystości

w wypadku narratora będącego jedną z postaci świata przedstawionego” (Łebkowska 2001: 362). Tym, co czyni tekst fikcyjnym jest zatem „ukazywanie wewnętrznego życia postaci”, ich myśli za pomocą mowy pozornie zależnej (Łebkowska 2001: 358-363).

Dla Lyotarda natomiast jest ona nośnikiem nie naukowej, lecz jakże ważnej, wiedzy o świecie; istotnym sposobem obrazowania wspomagającym proces poznawczy. Autor *Kondycji ponowoczesnej* przypomina, że człowiek epoki modernizmu poszukiwał wiedzy naukowej, opierającej się na pracy rozumu i doświadczeniach, odbierając tym samym tradycyjnie rozumianej narracji prawo do jej wytwarzania. Ostatecznie poniósł jednak klęskę i zmuszony był rozprawić się z „wielkimi narracjami” swej epoki (Lyotard 1997: 79-87). W postmodernizmie to historia przychodzi mu z pomocą, wspomagając pracę żałoby następującej „po utracie złudzeń dotyczących mitów burżuazyjnej i marksistowskiej historiografii” nowoczesności (Lyotard 1997: 97-119; Derrida 2016: 37). Wraz z upadkiem wielkich opowieści, których celem była legitymizacja badań naukowych oraz działań społecznych, głosu udziela się „małym narracjom”. Te wyrzekają się „pretensji do metafizycznego porządkowania świata i społeczeństwa” (Kowalska 1997: 14-15). Okazuje się także, iż „nikt nie jest właścicielem przeszłości, że każdy ma prawo do jej badania zarówno w celach teoretycznych, jak i praktycznych”, ma prawo do jej „wynalezienia” (White 2014: 37). Przeszłość zależy od jej przedstawienia (Domańska 2010a: 23-24), a jest ono możliwe tylko dzięki narracji rozumianej jako „kompleks symboli” (White 2010: 93), „produkt inwencji” (80), „metakod” (136), ale także jako „sposób nadawania sensu światu i życiu” (10). White obrazuje pracę historyka, udowadniając, że ten zawsze, nawet wtedy, gdy próbuje nadać swym działaniom naukowy charakter, ucieka się do opowieści (White 2010: 135-170). Wydarzenia przedstawia przy użyciu języka potocznego, typowego dla ludzi wykształconych. Najpierw dokonuje selekcji faktów zawartych w kronice, podkreślając ich znaczenie lub ich go pozbawiając. Następnie przekształca je w opowiadanie poprzez operację, którą White nazywa fabularyzacją. Stąd owo przenikanie się elementów historycznych i poetyckich w historiografii (White 2010: 78-109), jej głębokie zakorzenienie w literaturze, a wreszcie poszukiwanie w niej przez czytelnika odpowiedzi na pytania o celowość ludzkiej egzystencji.

Powrót do przeszłości to jeden z najważniejszych tematów w prozatorskiej twórczości współczesnej meksykańskiej pisarki, poetki i autorki scenariuszy filmowych, Carmen Boullosy (2017). Autorka sięga nie tylko do odległych w czasie spektakularnych wydarzeń w historii swej ojczyzny, ale przedstawia także problem traumatycznego dzieciństwa i trudnego dojrzewania, naznaczonych piętnem krwawej historii Meksyku.

Boullosa tworzy swoje dzieła w duchu ponowoczesności. Utwór *Las paredes hablan* [*Ściany mówią*] (2010) to historiograficzna metapowieść. Seymour Menton (Jastrzębska 2013: 27-29) wymienia najważniejsze cechy tej postmodernistycznej powieści historycznej, zaznaczając jednak, że nie każdy utwór wpisujący się w jej poetykę musi posiadać je wszystkie jednocześnie. Są nimi: „podporządkowanie sposobu przedstawiania danego okresu w historii prezentacji idei filozoficznych

i cyklicznemu charakterowi dziejów”, „świadome zniekształcenie historii za pomocą przemilczeń, hiperbol i anachronizmów”, „fikcjonalizacja postaci historycznych”, metafikcja, intertekstualność, dialogiczność, karnawałowość, polifonia i parodia.

W opinii Lindy Hutcheon (1997: 379) jednym z najważniejszych wyznaczników historiograficznej metapowieści jest jednak metafikcja przejawiająca się w autorefleksyjności utworu. Na ową autorefleksyjność zaś, zdaniem Adrian Sary Jastrzębskiej (2008: 73-75), składają się „komentarze na temat procesu tworzenia i odbioru dzieła literackiego”, „różnorodne, intertekstualne nawiązania do innych tekstów” oraz „podejście ironiczne, które zakłada podjęcie pewnej metajęzykowej gry i pozwala autorowi i czytelnikowi zachować dystans, jednocześnie umożliwiając wypowiedzenie tego, co – pozbawione ironicznego dystansu – stałoby się niewiarygodne, anachroniczne lub banalne”. Tak rozumiana historiograficzna metapowieść staje się „rodzajem poważnie ironicznej parodii”, w której „interteksty historii i fikcji osiągają równorzędny (aczkolwiek nie równy) status w parodystycznym przeformowaniu tekstualnej przeszłości zarówno świata, jak literatury” (Hutcheon 1997: 379). Dzięki temu autor dzieła wypukła „tekstualny charakter nie tylko historii, ale i rzeczywistości jako takiej” (Jastrzębska 2008: 74).

W opinii Fernanda Ainsy (1991: 13-31) ten nowy rodzaj powieści dąży raczej do dekonstrukcji przeszłości, niż jej wiernej rekonstrukcji. Owa dekonstrukcja natomiast osiągalna jest zarówno poprzez wyśmianie i odrzucenie wszelkich poważnych interpretacji historii, jak i przez postmodernistyczną zabawę, polegającą na przemieszaniu różnych epok i obrazów. Hutcheon (2002: 168-172) zwraca uwagę na fakt, iż wspomniana wcześniej parodia w dziele literackim zostaje uwypuklona między innymi poprzez nakładanie się na siebie różnych tekstów, czyli zastosowanie palimpsestu.

Celia Fernández Prieto przyznaje rację Mentonowi, zauważając, iż jednym z elementów konstytuujących historiograficzną metapowieść jest powiązanie historii z ponadczasowymi motywami mitycznymi (Jastrzębska 2013: 29).

Chociaż głównymi bohaterami powieści *Las paredes hablan* są tragiczni, fikcyjni kochankowie, a wielkie postacie z dziejów Meksyku istnieją w utworze tylko poprzez ich wspomnienie oraz tło historyczne (kształtowane przez ich działania, chociaż w powieści odnaleźć możemy jedynie załączki komentarza na temat procesu tworzenia) – bez wątpienia dzieło Boulosy jest historiograficzną metapowieścią. Świadczą o tym: obecność dialogu, nastawienie autorki na słowo cudze, parodystyczne nakładanie na siebie różnych epok i obrazów, eksperymenty z formą utworu, a nade wszystko odwołanie do rzeczywistości mitycznej.

Aby dokonać analizy utworu *Las paredeshablan*, obrazującego przebieg pierwszych walk o niepodległość Meksyku toczonych z Hiszpanią oraz krwawą, bratobójczą rewolucję meksykańską, należy zlokalizować jego położenie na literackiej mapie dzieł tejże autorki, traktujących o historii jej ojczyzny. W powieści *Llanto. Novelasm posibles* [Placz. Powieści niemożliwe] (Boulosa 1991), w której rozpoczyna się historia Meksyku, Montezuma II, ostatni władca Azteków zostaje okrutnie zamordowany przez Hiszpanów. Po latach budzi się z długiego, jak dotąd sądzono, wiecznego snu i trafia do Meksyku końca XX wieku. Nowa rzeczywistość w jakiej przyszło mu żyć jest dla niego całkowicie niezrozumiała, a on sam nie potrafi się

ukonstytuować jako podmiot. W *Duerme [Śpi]* (Boullosa 1994) przedstawione wydarzenia o charakterze magiczno-symbolicznym kontrastują z brutalną rzeczywistością epoki kolonialnej. Protagonistą powieści *Texas [Teksas]* (Boullosa 2012), której akcja rozgrywa się na tle walk meksykańsko-amerykańskich o ziemie dawnej Nowej Hiszpanii, inkorporowane później do USA, jest postać historyczna, Juan Nepomuceno Cortina, bogaty właściciel ziemski. W *El complot de los Románticos [Zmowa romantyków]* (Boullosa 2009) nośnikiem pamięci o przeszłości jest tajemniczy telegram. Jego lektura odsyła bohaterów do najważniejszych wydarzeń z dziejów kraju od momentu konkwisty. W dziele *Cielos de la Tierra [Nieba Ziemi]* (Boullosa 1997), którego akcja rozgrywa się w trzech płaszczyznach czasowych: kolonialnej, współczesnej i przyszłej, kiedy to po unicestwieniu ludzkości i jej dorobku materialno-duchowego, przestrzeń mitycznej Atlantydy zamieszkują byty dążące za wszelką cenę do doskonałości, historia Meksyku zatacza swój krąg.

U podstaw tej części prozatorskiej twórczości Carmen Boullosy, która obejmuje wymienione uprzednio powieści leży mit rozumiany przez Mirceę Eliadego (1997: 37-42) jako opowieść o prapoczątkach, uruchamiająca szereg obrazów istniejących niejako w podświadomości zbiorowej. Sytuacja historyczna człowieka (czyli czas i miejsce, w których przyszło mu żyć) w koncepcji rumuńskiego historyka religii staje się wiecznym czasem teraźniejszym, zanurzonym w nurtach mitycznego pryncypium (Eliade 1998: 47-58). Dodać należy, że w wypadku wierzeń prekolumbijskiego ludu nahuatl teraźniejszość zanurzona jest w pryncypium o charakterze chronologicznym i cyklicznym jednocześnie. Ścisłej mówiąc: chronologicznym w obrębie jednego, kolistego cyklu. Można zaryzykować stwierdzenie, że zestawienie wybranych powieści tworzy pewien cykl o charakterze mitycznym. Historia opowiadana przez autorkę rozpoczyna się na krótko przed podbojem imperium Azteków przez Hiszpanów (*Llanto. Novelasim posibles*), a kończy wraz z unicestwieniem ostatniej rasy, która zastąpić ma ułomną ludzkość (*Cielos de la Tierra*). Wydarzenia rozgrywające się między początkiem i końcem tej barwnej opowieści o historii Meksyku są tylko kolejnymi punktami zaznaczonymi na wielkim kole czwartego cyklu świata.

Jak zauważa Eliade (1998: 123-125), u ludów pierwotnych działania przez nie podejmowane oraz sposób ich życia są ściśle związane z naśladowaniem gestów uprzednio wykonanych przez czczone bóstwa. Nawet czyny barbarzyńskie znajdują swój wzorzec w działaniach boskich. Według wierzeń Azteków natomiast, aby świat mógł istnieć, bogowie, którzy na początku czasów przelali swą krew dla dobra ludzkości, teraz domagają się ofiary z niej od obdarzonych istnieniem śmiertelników (León-Portilla 1976: 5-26). Przyglądając się bliżej wydarzeniom ukazany na kartach dzieł Boullosy, zauważyć można, że łączy je fakt, iż przebiegają krwawo i zawsze są naznaczone piętnem ludzkiego cierpienia.

## Elementy wiedzy historycznej w *Las paredes hablan*

Carmen Boullosa w *Las paredes hablan* przywołuje dwa znamienne momenty z dziejów Meksyku. Jako że dzieł pisarki nie sposób czytać bez znajomości historii jej ojczyzny, warto zobrazować rzeczywistość meksykańską, na tle której rozgrywają się wspomniane wydarzenia.

W XVIII wieku Nowa Hiszpania, czyli dzisiejszy Meksyk, przeszła falę reform. Niestety, nadal niełatwy był los najuboższych warstw meksykańskiego społeczeństwa. Robotnicy rolni pochodzenia indiańskiego i metyskiego, zwani peonami, byli praktycznie przywiązani do ziemi swych panów (González 1986: 96-101). Urodzeni w Ameryce Kreole natomiast zaczęli sprzeciwiać się władzy rodowitych Hiszpanów. Państwo zatem wkraczało w okres buntu, do którego zachęcały wieści na temat wydarzeń na Starym Kontynencie. Kiedy w czasie wojny hiszpańsko-brytyjskiej Korona wstrzymała import towarów do Nowego Świata, okazało się, że ten poradzi sobie bez pomocy europejskiej macierzy (González 1986: 107-111). Obecny wicekról Nowej Hiszpanii, José de Iturrigaray, w narastającym konflikcie stanął po stronie Kreolów, ale szybko odsunięto go od władzy, a jego miejsce zajął Pedro de Garibay (Derwich 2014: 48-49). Na początku XIX wieku Kreole wykorzystali fakt, iż Hiszpania zmagająca się z wojskami Napoleona i podjęli walkę o niepodległość (González 1986: 108).

14 września 1810 roku ksiądz Miguel Hidalgo y Costilla w płomiennym „wezwanie z Dolores” zachęcił ludność indiańską, metyską oraz kreolską do wystąpienia zbrojnego (Derwich 2014: 52). Wkrótce ze stu tysięcy powstańców ruszył na stolicę, którą udało mu się zdobyć. Oddziały zostały jednak rozgromione, a przywódca pojmany i stracony. Tymczasem w Zacatecas Rafael Iriarte organizował kolejne zbrojne wystąpienia. Wobec narastających buntów rząd hiszpański zmuszony został do negocjowania warunków pokoju. Kreole zaczęli stawiać twarde żądania. Domagali się między innymi zrównania pozycji Hiszpanii i Hispanoameryki oraz utworzenia meksykańskiego rządu dla Meksyku. Część z postulatów została uwzględniona w konstytucji z 1812 roku, ale obowiązywała jedynie do 1814 roku. Zniesienie konstytucji doprowadziło do kolejnych walk. Tym razem Kreolom przewodniczył Augustyn Iturbide – „ojciec ojczyzny”, późniejszy szef rządu oraz cesarz Meksyku, znany jako Augustyn I. Za jego czasów wyzwolony od Hiszpanii Meksyk na krótko stał się cesarstwem (González 1986: 113-121).

Drugie tak znamienne wydarzenie w burzliwej historii Meksyku to wybuch rewolucji w 1910 roku. Spowodowany był on znuzeniem społeczeństwa meksykańskiego przedłużającą się dyktaturą zasłużonego w czasie wojny z Francją generała Porfiria Díaza, który rządził krajem nieprzerwanie od 1876 roku (Dobrzycki 1986: 15-16). Aby uzyskać gwarancję poparcia swojej dyktatury u władz Stanów Zjednoczonych, otworzył on Amerykanom drogę do rynku meksykańskiego i pozwolił im na zakładanie firm. Jako że pragnął stworzyć państwo nowoczesne i podążające z duchem postępu (Dobrzycki 1986: 20-21), powołał grupę tak zwanych *científicos*, którym powierzył zadanie rozwijania nauki. Za jego czasów wzrosła liczba ludności Meksyku, pojawiły się duże, nowoczesne gospodarstwa i dokonał się przełom w przemyśle (pozwolono inwestorom prywatnym na swobodną eksploatację

bogactw naturalnych). Zaproponowane przez niego reformy wprowadziły doprowadziły do rozwoju państwa, ale jednocześnie ograniczały prawa rodowitych Meksykanów. Dyktator przyczynił się bowiem do wydziedziczenia wspólnot chłopskich, wskutek czego wielu dotychczasowych właścicieli straciło ziemię. Rewolucja wymierzona była zatem przeciwko polityce przewagi cudzoziemców nad obywatelami kraju. Była też wojną o ziemię odebrane wcześniej społeczeństwu meksykańskiemu (Dobrzycki 1986: 21-35).

Już na przełomie XIX i XX stulecia zaczęły powstawać w Meksyku pierwsze grupy opozycjonistów. W 1900 roku założono Klub Liberalny Ponciano Arriaga, a bracia Ricardo, Enrique i Jesús Flores Magón, reprezentujący nurt anarchistyczny, redagowali czasopismo „Renacimiento”, na łamach którego namawiali do buntu wobec porfiriatu. Założyli także Organizację Liberalnej Partii Meksykańskiej, domagając się polepszenia warunków pracy warstw najuboższych (Dobrzycki 1986: 40-42).

Kiedy Díaz, wbrew wcześniejszym obietnicom, po raz szósty ogłosił, iż zamierza ubiegać się o fotel prezydenta, wystąpili przeciwko niemu przedstawiciele opozycji na czele z bogatym finansistą Francisco Madero, chłopem o indiańskich korzeniach Emiliano Zapata oraz robotnikiem rolnym, Francisco Villą, których połączył polityczny program walki z porfiriatem, zawarty w tak zwanym planie z San Luis Potosi, zakładającym przeprowadzenie reformy agrarnej (w tym oddanie chłopom ziemi odebranej im fałszywymi wyrokami). 20 listopada 1910 roku powstańcy wystąpili zbrojnie przeciwko generałowi (Dobrzycki 1986: 49-51).

Obalenie władzy dyktatora nie zakończyło jednak rewolucji. Przejęcie władzy przez nowego prezydenta, Madero, chociaż wiązało się z odrzuceniem prymatu USA i ograniczeniem praw Amerykanów, nie zakończyło działań zbrojnych. Madero nie spieszył się bowiem z realizacją postanowień zawartych w planie z San Luis Potosi, a niezadowolony z tego stanu rzeczy Zapata nie złożył broni (Grad 1979: 171-236). Dopiero jego brutalne morderstwo w wyniku spisku Venustiano Carranza Garzy położyło kres zbrojnym wystąpieniom chłopskim (Grad 1979: 239). Kolejne rządy dokonywały stopniowej parcelacji ziem między chłopów, ale to w okresie prezydentury Lázara Cardenasadel Río nastąpiła faktyczna poprawa warunków życia warstw najuboższych (Dobrzycki 1986: 241-257).

Boullosa osadza akcję powieści *Las paredes hablan* na tle owych burzliwych, ale znamienych w historii jej ojczyzny, wydarzeń. Autorka dzieli utwór na cztery podstawowe części. Zaznajamiając się z pierwszą z nich, czytelnik doznaje poznawczego dysonansu: poruszając się po wnętrzach wiekowych domów i napotykając różnych jego mieszkańców, na próżno próbuje odgadnąć tożsamość bohaterów. W części tej bowiem nakładają się i stapiają w niejasną, niezrozumiałą jeszcze dla odbiorcy całość dwa stulecia – trzy historie, które łączy i spaja wątek miłosny oraz imiona protagonistów. Akcja kolejnej części rozgrywa się w 1810 roku, kiedy to Krole chwytają za broń, by walczyć o niezależność Meksyku od Korony Hiszpańskiej. Trzecia część traktuje o wydarzeniach poprzedzających wybuch wielkiej rewolucji z roku 1910. Ostatnia część przenosi czytelnika w czasy współczesne. W 2010 roku Meksyk nadal jest państwem niesprawiedliwości społecznej, w którym władzę sprawują bogaci, wpływowi, pozbawieni skrupułów oligarchowie i mafiosi. Dzieło

Boullosy zyskuje zatem charakter parodystyczny – niczym klisze nakładają się na siebie trzy różne rzeczywistości i momenty dziejowe, a kolejne obrazy są modyfikacją i rozwinięciem początkowych.

Owa historiograficzna metapowieść jest bez wątpienia świadectwem przemian politycznych i kulturowych, jakie dokonywały się w społeczeństwie meksykańskim na przestrzeni stuleci. Wielkim zwolennikiem ideałów oświeceniowych, które docierają z Europy do Ameryki, jest w części drugiej utworu książd Acosta. Zdolny absolwent szkoły prowadzonej przez jezuitów, zafascynowany jest filozoficznymi poglądami Leibniza, Kartezjusza i Newtona oraz niezwykle odważną twórczością siostry Juany Inés de la Cruz<sup>1</sup>. Chociaż nosi sutannę, wieździe świecki, dość frywolny styl życia. Uwodzi kobiety (w tym Anę, matkę protagonistki Marii), a jego rozległa posiadłość, obejmująca nie tylko imponujący, wybudowany w stylu barokowym, dom, ale także winiarnię, pola winogron, owocowe sady, jest miejscem przyjemnych spotkań z przyjaciółmi przy suto zastawionym stole. Acosta reprezentuje poglądy republikańskie i jest przekonany o tym, iż Meksyk dojrzał politycznie do walki o własną wolność. Jak większość stałych bywalców jego domu (Casa Espiritu) uważa, iż „Tyrania jest przyczyną sprawiedliwej wojny [*La tiranía es la causa de la Guerra Justa*]” (Boullosa 2010: 84), w wyniku której powinno nastąpić zrównanie praw wszystkich obywateli nowego kraju, w tym deprecjonowanych dotąd Indian i Metysów. Boullosa czyni z Acosty patriotę, skrupulatnie przechowującego pamiątki przeszłości. Jego przyjaciel Federico podziwiał niezwykłą kolekcję przedmiotów nabywanych przez pana domu na przestrzeni lat. Są tu: kości Cuauthémoca<sup>2</sup>, grzebień ojca Bernardina de Sahagúna<sup>3</sup>, manuskrypty Nezahualcóyotla<sup>4</sup>, pióra z odzienia Montezumy, a nawet sandały Quetzalcoatl<sup>5</sup> i kolce z kwiatu opuncji, na którym miał siedzieć orzeł wskazujący miejsce założenia stolicy azteckiego imperium.

W drugiej części utworu nie milkną echa wydarzeń historycznych, które poprzedzają wybuch wojny o niepodległość. Boullosa przedstawia sytuację polityczną Hiszpanii przełomu XVIII i XIX stulecia. Przywołuje fakty znane z historii (Tuñón de Lara, Valderón Baruque, Domínguez Ortiz 2012: 346-397), przybliżając czasy Karola IV i jego syna, Ferdynanda VII. W okresie ich panowania Hiszpania zmuszona jest do zawiązania sojuszu wojskowego z Francją. Kraj bierze udział w wyniszczającej dla Hiszpanii wojnie przeciwko Anglii, a pieniądze potrzebne do opłacenia wojska płyną do Korony z Nowego Świata. W bitwie pod Trafalgarem hiszpańska flota zostaje rozgromiona. Ponadto, kiedy po złożeniu przez Karola IV korony na ręce Napoleona Bonapartego cesarz Francuzów osadza na tronie Hiszpanii

<sup>1</sup> Twórczość mniszki Juany Inés de la Cruz obejmuje traktaty, komedie, poezję o tematyce filozoficznej i religijnej, a także sonety miłosne (Pluta 2010: 72-78).

<sup>2</sup> Cuauthémoc był ostatnim władcą imperium Azteków. Jego klęska w walce z żołnierzami dowodzonymi przez Hernána Cortésa oznaczała zdobycie miasta przez Hiszpanów i kres imperium ludu México (Grad 1979: 101-102).

<sup>3</sup> Nezahualcóyotl to władca miasta Texcoco i poeta. W swoich utworach przypominał o znikomości ludzkiego życia i świata, a także doceniał wartość sztuki (León-Portilla 1976:47).

<sup>4</sup> Bernardino de Sahagún to franciszkański zakonnik. Jego praca misjonarska pozwoliła mu zgromadzić wiedzę na temat tradycji, obrzędów i wierzeń Azteków (Sahagún 2007).

<sup>5</sup> Quetzalcoatl to mitologiczny dobroczyńca ludzkości i bóstwo czczone przez Tolteków, zwykle przedstawiane jako pierzasty wąż (León-Portilla 1976: 19-22, 29).

swego brata Józefa, Hiszpanie chwytają za broń i wypowiadają wojnę dotychczasowemu sojusznikowi.

Autorka w *Las paredes hablan* przedstawia także fakty z historii swojego kraju. Wspomina okres panowania wicekróla Joségo de Iturrigaraya – tu wuja protagonisty utworu – oraz Pedra de Garibaya, jego następcy. Wiadomo także, że Acosta i Federico nie przez przypadek przygotowują plan wystąpienia zbrojnego przeciwko Hiszpanom. Dochodzą ich bowiem słuchy o działalności księży: Hidalgo de Costilla i Morelosa.

W trzeciej części utworu ojciec Marii przechodzi swoistą metamorfozę. Jako Barnardo Goríbar jest generałem wojsk Porfiria Díaza i ministrem wojny. Jego syn, Julián, jest z kolei wysokim rangą żołnierzem, słynącym ze swej uczciwości, ale i okrucieństwa. Goríbarowie zamieszkują nowo powstały dom Casa Santo, sąsiadujący z Casa Espíritu, w którym gromadzą się przeciwnicy porfiriatu. Już wystrój budynków świadczy o tym, że jego lokatorzy reprezentują odmienne stronnictwa polityczne. W Casa Santo uwagę przykuwają panująca w nim kosmopolityczna atmosfera oraz ogromny portret dyktatora, o którym mówi się, że jest „szczodrym reformatorem zacofanego kraju, prorokiem Meksyku [*reformador generoso de unpaísatrasado, el profeta de México*]” (Boullosa 2010: 174), zaś Madero nazywa się „prowodyrem buntowniczych ruchów [*promotor de movimientossediciosos*]” (Boullosa 2010: 175). Tu także czyta się czasopismo popierające władzę ubiegającego się o reelekcję Díaza („El Debate”) oraz organizuje wystawne przyjęcia na cześć dyktatora i innych, wpływowych gości. Już sam opis kolacji przygotowanej dla zagranicznych ambasadorów budzi zachwyt jej uczestników. Suto zastawiony stół ugina się pod ciężarem smakowitych dań: prosiąt, mięs w sosie z ziół, rosółu z czosnkiem i cebulą, ziaren kukurydzy, kielbas duszonych z aromatycznymi sosami i orzechami. Bogactwo i przepych uczy kontrastują z ubóstwem, w jakim żyć musi większość meksykańskiego społeczeństwa. Goríbar nie rozumie powodów, dla których jego córka, wykształcona w Stanach Zjednoczonych i ubierająca się zgodnie z modą francuską, krytykuje rządy prezydenta. Próbuje ją przekonać, aby zmieniła swój stosunek do niego: „Wstydem jest ciągle kopanie koryta. Don Porfirio karmi nas, nie mówię, że konkretnie nas, ale kraj. A ci młodzi [tego – A.G.] nie rozumieją [*Es una vergüenza, siempre pateando el pesebre, don Porfirio nos da de comer, no digo a nosotros, al país, y estos jóvenes no entienden*]” (Boullosa 2010: 44). W jego opinii Díaz jest ojcem i żywicielem narodu, który wydobył kraj z ciemnoty i zacofania. Nie przeszkadzają mu ani szerząca się korupcja, ani coraz częściej organizowane strajki i wystąpienia przeciwko utrzymującej się władzy.

Właścicielami Casa Espíritu są Serránowie, zagorzali patrioci, którzy są biedniejsi niż ich sąsiedzi. W ich domu porusza się natomiast ważne tematy polityczne i czytana jest opozycyjna gazeta „La Guillotina”. W niej Esperanza, siostra protagonisty Javiera, publikuje swoje artykuły. W Casa Espíritu odbywa się też spotkanie meksykańskich feministek z przewodniczącą organizacji Córki Cuauhtémoca – Dolores Jiménez y Muro – działaczką opozycyjną i późniejszą więźniarką polityczną (Murillo 2014). Boullosa ewidentnie opowiada się po stronie zbuntowanego ludu. Sprzyja też Serránom pragnącym walczyć o lepszy byt warstw najuboższych i sprzeciwiającym się dyktatorskiej władzy Díaza.

## Cykliczna natura dziejów w *Las paredeshablan*

Na tle wspomnianych wydarzeń rodzi się, a następnie co sto lat odradza, wielka miłość łącząca kochanków reprezentujących dwa przeciwstawne obozy polityczne. Oznacza to, że Boulosa miłosną historię opowiada trzykrotnie, pozwalając jej rozwijać się wraz z upływającym czasem. María i Javier, nieszczęśni kochankowie, niewinne ofiary zataczającej krąg historii, są mieszkańcami sąsiednich domów. W 1810 roku María jest córką księdza Acosty, któremu przyświecają niepodległościowe ideały epoki rozumu, zaś Javier – dalekim krewnym wicekróla Nowej Hiszpanii. Julián, sprowadzający na Casa Espiritu nieszczęście w postaci żołnierzy poszukujących konspiratorów, jest w swym pierwszym wcieleniu niebogatym dorobkiewiczem, zwolennikiem silnej władzy królewskiej. Kiedy żołnierze broniący władzy króla docierają do posiadłości księdza Acosty, krew niewinnych zostaje przelana po raz pierwszy (w porządku chronologicznym wydarzeń). W potyczce giną bowiem bohaterowie przygotowujący powstanie: właściciel domu, jego przyjaciel oraz Javier. María pada zemdlona na ziemię, dzięki czemu ratuje swoje życie. Jako jedyna ocalała zobowiązana zostaje do uczczenia ciał zmarłych. Następnie najprawdopodobniej bierze udział w bitwach powstańców i składa swe życie na ołtarzu ojczyzny.

Platoniczna miłość, która rodzi się w roku 1810, staje się coraz bardziej zmysłowa w następnym stuleciu. María, mieszkanka nowo wybudowanego domu (*Casa Santo*), jest tym razem córką generała Bernarda Goríbara, jednego z najzagorzalszych zwolenników porfiriatu. Javier Serrán – jej sąsiadem, wrażliwym artystą, szczerze oddanym ideałom kielkującej rewolucji. Ich platoniczne dotąd uczucie staje się bardziej intensywne, intymność – odważniejsza. Kiedy ogarnięty zazdrością i gniewem Julián Goríbar znajduje ukochaną w Casa Espiritu nagą, pozującą utalentowanemu malarzowi, w szale morduje oboje. Jego wściekłość motywowana jest bowiem nie tylko kazirodczą miłością do siostry, ale także przypadkowym udziałem teź w manifestacji przeciwko dyktaturze krwawo stłumionej przez wojska generała oraz jej udokumentowaniem na fotografiach wykonanych przez dziewczynę.

W 2010 roku María Gutiérrez, córka wpływowego i bogatego gangstera, historyk sztuki, powraca po latach spędzonych w Europie do Meksyku. Opuściła go w wieku jedenastu lat wraz z matką, uciekając przed molestującym ją ojcem. Julián w nowym wcieleniu jest prawnikiem i prawą ręką Gutiérreza. Javier Vértiz, w którym zakochuje się bohaterka, jest synem właścicieli Casa Espiritu oraz posiadaczem kolekcji cennych obrazów z epoki kolonialnej, budzących zainteresowanie intelektualistki ze względów naukowych. Wreszcie, po dwustu latach, ich uczucie znajduje cielesne spełnienie – młodzi kochankowie żyjący w XXI wieku, o wiele bardziej wyzwoleni niż w poprzednich wcieleniach, oddają się zmysłowemu unie-

sieniom na stopniach pałacu w Chapultepec, wzniesionym za czasów cesarza Maksymiliana I<sup>6</sup>. Wkrótce młodzi padają ofiarą spisku Gutiérreza. Javier zostaje podstępem zwabiony do jego domu, a następnie zamordowany. Marię, według plotek krążących w okolicy, zagryźć miały dobermany jej ojca.

Trzykrotnie przytaczana przez Carmen Boulosę historia zdaje się być klasyczną opowieścią o walce dobra ze złem. Dobrzy to ci, którzy najpierw walczą w imię ideału wolności i niepodległości, a we współczesności wiodą spokojne życie. Żli natomiast to tacy, którzy popierając władzę królewską, a następnie dyktaturę Díaza, chcą pozostawić Meksyk w okowach niewoli. Wyrazistym przykładem czarnego charakteru jest przede wszystkim Julián, morderca kochanków, późniejszy domniemany zabójca jednego z braci Flores Magón, nawołujących do walki z porfiriatem. W wypadku Goribara-Gutiérreza jego twardy, nieugięty, niepozabawiony okrucieństwem charakter koresponduje z wzorcem władzy, jaką pragnie utrzymać.

Tymczasem historia przedstawiona przez autorkę jest czymś więcej. To opowieść o nieuchronności ludzkiego losu i bezbronności oraz samotności człowieka w obliczu ciężącego nad nim, niewidzialnego widma. Jest również opowieścią o narodzie naznaczonym piętnem bolesnej, trudnej historii, od której nie sposób się uwolnić. Posługując się językiem Derridy, stwierdzić można, iż Meksykanów przesładują widma przeszłości (czy też prekolumbijskich bóstw), które dokładnie co sto lat ucieleśniają się, a ich powrót przypomina o cyklicznej naturze dziejów. Azteccy bogowie zmuszają bohaterów do podjęcia odpowiedzialności za świat i jego dalsze istnienie oraz do walki w imię sprawiedliwości. W tym sensie postacie powieści zmierzyć się muszą z wyzwaniem, które podejmuje również Szekspirowski Hamlet. Aby świat mógł istnieć, wygłodniały bogowie domagają się ludzkiej krwi. Nie dziwi zatem fakt, iż ta trzykrotnie zostaje przelana. Pierwsza opowieść o miłosno-wojennych losach kochanków jest jednocześnie ostatnią i nieostatnią. Ich życie i losy przydarzać się będą bowiem cyklicznie.

Tak naprawdę bowiem, chociaż mijają kolejne stulecia, a państwo wyrosło na terytorium prekolumbijskich kultur ulega przeobrażeniom i w miejscu dawnych azteckich monumentów wznoszą się nowe budynki, zdaje się, że współczesny Meksyk wciąż domaga się odnowy moralnej, odzwierciedlającej się między innymi w stosunkach społeczno-politycznych. Młody Serrán, uczestnik wydarzeń z 1910 roku, jeszcze jest entuzjastą wróćącym swemu krajowi odrodzenie i pomyślną przyszłość. Podczas intymnego spotkania z ukochaną tworzy swe największe dzieło – portret pięknej, młodej i pełnej energii Marii, symbolizującej odradzającą się ojczyznę:

W gabinecie Javiera, w świetle świec, na stojąco, María pozuje naga, nie biorąc pod uwagę czarnego kapelusza i wysokiego welonu, który go pokrywa i go wiąże u podbródka za pomocą zabawnego węzła. Za Marią, wsparte na podłodze płótno, na którym Javier namalował oniryczny pejzaż i na prawym brzegu staruchę, podobną nieco do Inés z sąsiedniego domu, odzianą w golf o długich, obcisłych rękawach, spódnicę długą aż do podłogi, o włosach zebranych przy karku, zeschniętej skórze i oczach błyszczących jak u umierającego. Strachliwa starucha jest starym Meksykiem. María, którą Javier teraz maluje w przestrzeni dla niej

<sup>6</sup> Rządy cesarza Maksymiliana I z austriackiej dynastii Habsburgów w Meksyku są krótkim epizodem w historii kraju (1864-1867) (Derwich 2014: 93-98).

przeznaczonej na płótnie, w lewym rogu, jest młodym Meksykiem, z czarnym, tradycyjnym, pompacyjnym, opisanym kapeluszem. Figura ta obwieszcza nadejście nowego świata, Meksyku bez uprzedzeń, nagiego, który wciąż powinien odzierać się z ciasnych idei. Cieszy swoją nagością, młodością, pięknem. Starucha siedząca na brzegu ciała ma skierowane do środka płótna, jej budowa jest inna niż tej z *Ostoniętej twarzy*. Dalej fasada kościoła zbliża się ku wnętrzu, wychodzi na publiczny plac, którego nie zawiera obraz. To płótno zaś przywołuje swe części do środka. Nie po to, by wyjść, ale wejść. W sercu środkowej części nadal nic nie ma. Przyszłość jest białą przestrzenią lub – jeśli ktoś myśli o malarzu – przyszłość jest nim: twórcą, który kontempluje przeszłość i zmianę; odtwarza je i rozważa (Boullosa 2010: 221-222)<sup>7</sup>.

Javier Vértiz, na początku XXI wieku oprowadzający Marię po mieście, jest już innym człowiekiem. Traci wiarę w szczęśliwą przyszłość swej ojczyzny i wydaje gorzki osąd na temat meksykańskiego społeczeństwa. Powiada: „Jesteśmy kamieniem wczorajszego dnia. Nie postępujemy naprzód [*Somos la piedra de ayer. No avanzamos*]” (Boullosa 2010: 305). W jego słowach pobrzmiwa wyraźnie brak nadziei na lepsze jutro. Społeczeństwo meksykańskie, pogrążające się w marazmie i beznadziejności życia, kierujące wzrok ku przeszłości i niemogące się od niej uwolnić, na próżno oczekuje samoistnego nadejścia zmian na lepsze. Widmo pradawnych bogów domaga się niewinnych ofiar. Los kochanków, przedstawicieli tejże społeczności, musi się zatem wypełnić, a ich krew prawdopodobnie przelać po raz trzeci.

Wspomniana krew odgrywa w utworze znaczącą rolę. Czytelnik poznaje fakty, w których mowa o śmierci głównych bohaterów, członków ich rodzin, a także przedstawicieli skonfliktowanych grup, reprezentujących meksykańskie społeczeństwo. Dowiaduje się o wybranych wydarzeniach z lat walki o niepodległość Meksyku, ofiarach wojen napoleońskich i żółtej gorączki oraz manifestacji przygotowanej przez pognębiony lud, wymierzonej w zwolenników porfiriatu i stłumionej przez wojsko przy użyciu siły. Niemniej jednak warto przywołać fragmenty powieści, w których autorka bezpośrednio wypowiada się na temat przelewu ludzkiej krwi.

W drugiej części utworu żołnierze zwalczający bunt wobec królewskich rządów dokonują rzezi w murach Casa Espíritu. Dom, spoglądając na szereg zniszczeń dokonanych w jego wnętrzu oraz ilość pozbawionych życia ciał, ubolewa nad złem, jakie rozegrało się w posiadłości Acosty:

Ranny, opromieniony przeniknięciem metalu, znajduję Javię między ciałami rozciągniętymi na podłożu. U jego boku – María. Głowa Javię jest skąpana we krwi. Jego krew wylewa się na Marię. Casa Espíritu, ja, cierpię bardziej, spoglądając na nich, niż z powodu

<sup>7</sup> Przekład własny za: „En el estudio de Javier, a la luz de las velas, de pie, María posa desnuda, excepto por el sombrero negro y el delgado velo que lo cubre y lo ata a la barbilla con un gracioso nudo. Atrás de María, apoyada al piso hay una enorme tela donde Javier ha pintado un paisaje onírico y en la orilla derecha una vieja, parecida un poco a Inés de la casa vecina, vestida de cuello alto, mangas largas y entalladas, falda larga hasta el piso, el cabello rocgido en la nuca, el cutis marchito, los ojos brillando como los del moribundo. La vieja recatada es el México antiguo. María, que Javier pinta ahora mismo sobre el espacio reservado para ella en la tela, en la esquina izquierda, es el México joven, con el negro, tradicional, pomposo sombrero descrito. Esa figura promulga la irrupción de un nuevo mundo, un México sin prejuicios, desnudo, pero aún deberá despojarse de ideas obtusas. Por su desnudez, por su juventud, por su belleza, alegre. A vieja, sentada en la orilla, tiene el cuerpo orientado hacia el centro del lienzo, su construcción es diferente a la de *El rebozo* –allá la fachada de la iglesia se asoma hacia el exterior, mira hacia una plaza pública que no contiene la pintura, y en cambio este lienzo convoca a su partes al centro. No a salir: a entrar. Y en el corazón de su centro no hay nada aún. El futuro es un espacio en blanco, o, si piensa uno en el pintor, el futuro es él: un creador que contempla el pasado y la transición, los recrea y medita”.

rany. Moje serce jest przebite, dosłownie. Nie pęka, jak uczyniło to serce Acosty. Niczym trup z duszą, staje się ludzkim zegarem. Czuję upływ czasu. Wącham upływ krwi (Boullosa 2010: 154-155)<sup>8</sup>.

Krew w tym wypadku jest symbolem niewinnej ofiary złożonej na ołtarzu ojczyzny. Jej rozlew budzi jednak również pragnienie zemsty za przedwczesną i niesprawiedliwą śmierć owych niewinnych. Jedyną postacią ocalałą z rzezi jest protagonistka utworu, która – według krążących pogłosek – ma dołączyć później do walczących oddziałów Miguela Hidalgo. O jej udziale w walce ma świadczyć wysłana dowódcy wiadomość o następującej treści: „Z naszej strony nie przelała się kropla krwi. Wszyscy wrogowie zostali ranni, i to poważnie [*Por nuestra parte no se derramó una gota de sangre; los enemigos todos quedaron heridos, y de gravedad*]” (Boullosa 2010: 158). Krew przeciwników przelana przez obrońców niepodległości zatem przynosi chwałę powstańcom. Ich krzywda jest też, poniekąd, zemstą protagonistki za doznane cierpienia.

O tym, jak upaja widok krwi zamordowanego rywala i nieskorej do odwzajemnienia uczuć ukochanej, przekonuje się Julián. Gdy w trzeciej części powieści tafia do domu Vértizów i dokonuje zbrodni na zakochanych w sobie bohaterach, odzuba rodzaj przerażającej ekstazy:

Ciało Marii jest prawie w całości pokryte ciałem Javiera. Między nimi – ślad jej dziewictwa, zacerwieniona chusta, wychodząca od jej ciała. Krew ześlizguje się powoli po podłodze. Julián, odurzony, patrzy na ciemną krew. Znowu czuje to między pachwinami. To przyjemność. To strach. To dwie rzeczy mieszające się w słodkim przesyconiu świadomości (Boullosa 2010: 223-224)<sup>9</sup>.

Młody Goríbar, przerażony i jednocześnie podekscytowany konsekwencjami swego czynu, postrzega przelanie krwi kochanków za osobisty sukces. Dopelniona zemsta, brutalne morderstwo, popełnione w afekcie, budzi jego strach, ale i satysfakcję.

Warto podkreślić, iż nośnikiem wiedzy o przeszłości i narratorem w *Las paredes hablan* są ściany starego domu, Casa Espiritu, początkowej kryjówki rewolucyjnych konspiratorów, następnie zamieszkiwanej przez rodzinę Javiera. One także wydają osąd na temat wydarzeń, których przebieg śledzą od dwóch wieków. Upersonifikowany dom zyskuje głos, by stwierdzić:

Czas mnie trawi. Jestem kamieniem w płomieniach. Wydarzyło nam się to, czego nie potrafimy wyrazić słowami. Odwołuję się do metafory: kiedy polerowaliśmy mieszkanie, ktoś

<sup>8</sup> Przekład własny za: „Herida, iluminada por la penetración del metal, descubro a Javier entre los cuerpos tendidos en el piso. A su lado, María. La cabeza de Javier está bañada en sangre. Su sangre escurre sobre María. Casa Espiritu, yo, sufro más por verlos que por herida. Mi corazón está perforado, literal. No revienta, como lo hizo el corazón de Acosta. Como un cadáver con alma, se torna en un reloj humano. Siento el paso de tiempo. Huelo el correr de la sangre”

<sup>9</sup> Przekład własny za: „El cuerpo de María está casi cubierto por completo por el de Javier. Entre los dos, marca de su virginidad, el rebozo enrojecido, parte ya de su cuerpo. La sangre resbala con lentitud por el piso. Julián mira embelesado la sangre oscura. De nuevo siento esto entre las ingles. Es placer. Es miedo. Son las dos cosas entremexclándose en un dulce empalagamiento de la conciencia”.

zapalił cygaro i tlen, źródło życia, wybuchł. Pozostaje nam tylko trwać, bez oddechu, niczym więźniowie skrepowani pociskami straży, lub wystawiać się na wiatr przez okno na pustkę. Muszę nadać sobie życie za pomocą słów (Boullosa 2010: 14)<sup>10</sup>.

Z jednej strony ściany domu zapowiadają, iż historia przez nie przedstawiona będzie naznaczona piętnem wieloletnich niepokojów i nieustannych „wybuchów” meksykańskiego społeczeństwa, podejmującego walkę o wolność. Z drugiej strony mają świadomość tego, iż to społeczeństwo, nawet po jej uzyskaniu, tkwi w metaforycznym więzieniu, nie czyni kroku w przód (w czym zgadzają się z młodym Vértizem). Poza więzienną celą nie istnieje nic, co niesłoby nadzieję na pozytywną zmianę, dlatego ucieczka z niej byłaby pozbawiona głębszego sensu egzystencjalnego, pusta i jałowa, odbierającą mu ostatni punkt odniesienia. Meksykanin zatem nie może żyć w beztróskim poczuciu bezpieczeństwa; nie może również czuć się w pełni wolnym. Dlatego też i zakochani od stuleci prota- goniści utworu nie mogą uciec od prześladowającego ich przeznaczenia. Są z góry skazani na klęskę, a ich los jest tylko przykładowym losem wielu pokoleń Meksykanów. Zło, przemoc, okrucieństwo, dyskryminacja rasowa i płciowa, brak braterskich więzi były i są nadal obecne w latynoamerykańskim świecie. To powód, dla którego ludzkość zmierza ku ostatecznej zagładzie, dopełniającej się na kartach powieści *Cielos de la Tierra*.

## Ściany, które mówią. Problem narracji w utworze

Należy powrócić jeszcze do kwestii narracji rozumianej tradycyjnie jako zbiór elementów składających się na fabułę utworu. Autorka stosuje narrację metadiegetyczną: to ściany zrujnowanego domu relacjonują przebieg wydarzeń, wydobyszy je uprzednio z odmętów swej pamięci. Pamięć zdaje się przywracać życie starym, opuszczonym murom. Te wnet odzyskują zdolności percepcyjne: wzrok i słuch, a nade wszystko zdolność mowy: „Odzyskuję głos. Wychodzę z mej ochryplej piersi. Pamiętam. Wiem, kim jestem. Wiem, kim byli i są ci, którzy tu żyli. Jestem kamieniem, który podnosi się z bezwładności, wybija się ponad śmierć, ucieka czasowi. Jestem Domem Ducha. Tu zabieram głos” (Boullosa 2010: 14)<sup>11</sup>. Dom jest świadomy tego, iż jest nośnikiem wiedzy o przeszłych zdarzeniach: „Jestem kamieniem, który czasami się budzi. We mnie życie zaczyna się na nowo. Jestem pamięcią, która przewyższa słowa; jestem spojrzeniem [*Soy la piedra que a veces despierta. En mí, la vida recomienda. Soy la memoria que excede a las palabras, soy la mirada*]” (Boullosa 2010: 13).

Casa Espiritu nie jest narratorem wszechwiedzącym. Nie dość, że wiele spośród przytaczanych wydarzeń rozgrywa się poza granicami „percepcji” budynku,

<sup>10</sup> Przekład własny za: „El tiempo me come. Soy una piedra en llamas. Nos ha ocurrido algo que no sé poner en palabras. Recorro a la metáfora: alguien ha encendido un cigarro cuando estábamos barnizando el piso, y el oxígeno, fuente de vida, ha estallado. Lo que nos queda es resistir brincando sin respirar, como presos bañados por balas custodias, o aventarnos por las ventanas al vacío. Tengo que darme la vida con palabras, en una lengua necesaria”.

<sup>11</sup> Przekład własny za: „Cobro voz. Me salgo de mi ronco pecho. Recuerdo. Sé quién soy. Sé quiénes eran y son los que aquí han vivido. Yo soy la piedra que se levanta de la inercia, sale de la muerte, escapa al tiempo. Soy Casa Espiritu. Aquí me doy voz”.

a ich przebieg jest domniemany, to mury domu u kresu opowieści uświadamiają sobie, że również w ich pamięci obecne są luki, miejsca puste, których nie sposób wypełnić nabytą niegdyś wiedzą o przeszłości. Wraz z upływem czasu zaciera się bowiem pamięć o tym, co minione, a przeszłość istniejąca w mglistych wspomnieniach ścian nie pozwala się odtworzyć całkowicie tak jakby była teraźniejszością. Ponadto niektóre z faktów dom pragnie przemilczeć, nie dopuszczając czytelnika do wiedzy o nich. Powiada: „Nie wiem, czy ze swej strony byłem wierny faktem i nie mówię tego tylko ze względu na osoby pojawiające się w rozwiązaniu akcji [*Por mi parte, no sé si he sido fiel a los hechos, y no sólo lo digo por los del desenlace*]” (Boullosa 2010: 345). Ma jednak świadomość tego, kim jest oraz tego, co go spotkało: „Wiem to na pewno, że się obudziłem. Uzyskałem głos. Byłem kamieniem, który podniósł się z letargu, pozostawił za sobą śmierć, wypełnił się życiem i odkrył niektóre ze swych wspomnień. Chcę ponownie zasnąć [*También sé con certeza que yo desperté. Cobré voz. Fui la piedra que se levantó de la inercia, dejó atrás la muerte, se llenó de vida y reveló algunas de sus memorias*]” (Boullosa 2010: 345).

Motyw domu, którego kamienne mury snują opowieść z dawnych lat, koresponduje z mottem utworu, świadczącym najdobitniej o dialogicznym, intertekstualnym charakterze powieści Boullosy. Jest nim fragment wiersza *Rozmowa z kamieniem* Wisławy Szymborskiej. W wierszu noblistki kamień, który w opinii Leszka Żulińskiego (1996: 24-26) jest „całością doskonale zamkniętą”, kryje w swoim wnętrzu liczne sekrety. Nie chcąc ich ujawnić swemu ludzkiemu rozmówcy, ukazuje prawdę o ograniczonych możliwościach poznawczych człowieka. Jest jednak również, od czasów Horacego, symbolem stałości, trwałości, oporu stawianego zapomnieniu i taką też pełni rolę w dziele pisarki. Casa Espiritu bowiem w ostatnich słowach dzieła dokonuje samookreślenia: „Któregoś dnia powrócę z moją pamięcią; będę kamieniem, który pamięta [*Algún día regresaré con mi memoria, será la piedra que recuerda*]” (Boullosa 2010: 346).

## Podsumowanie

Carmen Boullosa w *Las paredes hablan* prezentuje z perspektywy intelektualistki przełomu XX i XXI wieku dwa ważne wydarzenia z dziejów swej ojczyzny, które ukształtowały brutalną, pełną przemocy rzeczywistość, w jakiej przyszło żyć jej współczesnym rodakom. W tym sensie czytelnik porusza się w obrębie postpamięci, rozumianej jako pamięć odziedziczona, pamięć drugiego i kolejnych pokoleń, czyli zstępnych tej generacji, która przeżyła zbiorową traumę (Hirsch 2010: 254) – w tym wypadku wojnę o niepodległość Meksyku i bratobójczą rewolucję z 1910 roku. W utworze Meksyk zostaje ponownie nawiedzony przez niedające o sobie zapomnieć widmo przeszłości – ta bowiem nieustannie powraca, odżywa, powtarza się, czego najlepszym dowodem są losy Marii i Javiera.

Jak to jednak bywa w historiograficznej metapowieści, owa powtarzalność jest wpisana w pewną wizję świata i życia. U jej podstaw leży w tym przypadku

aztecki mit o cyklicznej naturze dziejów oraz żądnym krwi bóstwach, domagających się ciągłego jej przelewu. Dopóki bogowie zyskują pokarm, dopóty Ziemia trwa niewzruszenie, a ludzkość – uwięziona w przeszłości – powtarza dawne błędy; w pogoni za bogactwem i władzą zapomina o braterstwie i pokoju.

Należy podkreślić, że chociaż Boullosa tworzy cykl dzieł, który składa się na spójną wizję dziejów Meksyku od jego początków aż do upadku ostatniej kultury zastępującej ludzi Historii w nieokreślonej przyszłości, tak naprawdę jej opowieść jest jedynie subiektywną, alternatywną, „małą narracją”, zawieszoną w niezmiernym przestrzeni widmowego, ponowoczesnego świata.

## Źródła cytowań

- Ainsa, Fernando (1991), 'La reescritura de la historia en la nueva narrativa latino-americana', *Cuadernos Americanos*: 28, ss.13-31.
- Boullosa, Carmen (2017), 'Sobre la autora', *Carmen Boullosa. Escritora mexicana*, online: <http://boullosa.webfactional.com/esp/sobre-la-autora/> [dostęp: 10.09.2017]
- Boullosa, Carmen (1997), *Cielos de la Tierra*, México: Alfaguara, S.A.
- Boullosa, Carmen (1994), *Duerme*, Madrid: Santillana, S.A.
- Boullosa, Carmen (2009), *El complot de los Románticos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Boullosa, Carmen (2010), *Las paredes hablan*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Boullosa, Carmen (1991), *Llanto. Novelas imposibles*, México: Ediciones Era.
- Boullosa, Carmen (2012), *Texas*, México: Santillana Ediciones Generales.
- Derrida, Jacques (2016), *Widma Marksa*, przekł. Tomasz Załuski, Warszawa: PWN.
- Derwich, Karol (2014), *W krainie pierzastego węża: historia Meksyku od podboju do czasów współczesnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Dobrzycki, Wiesław (1986), *Mysł polityczna rewolucji meksykańskiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Domańska, Ewa (2008), 'A Conversation with Hayden White', *Rethinking History*: 1(12), ss. 3-21,
- Domańska, Ewa, 'A conversation with Hayden White', online: <http://www.staff.amu.edu.pl/%7Eewa/Domanska,%20A%20Conversation%20with%20Hayden%20White.pdf> [dostęp: 10.09.2017].

- Domańska, Ewa (2009), 'Hayden White: An Academic Teacher', w: Frank Ankersmit, Ewa Domańska, Hans Kellne (red.), *Re – Figuring Hayden White*, Stanford: Stanford University Press, ss. 332-347.
- Domańska, Ewa (2010), 'Hayden White: szkoła buntu', *Tygodnik Powszechny*, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/hayden-white-szkola-buntu-145144> [dostęp: 10.09.2017].
- Domańska, Ewa (2010a), 'Wokół *Metahistorii*', w: White, Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. i przekł. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków: Universitas, ss. 7-31.
- Eliade, Mircea (1998), *Aspekty mitu*, przekł. Piotr Mrówczyński, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eliade, Mircea (1997), *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grad, Mieczysław (1979), *Szkice meksykańskie*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- González, Luis (1986), 'Okres kształtujący', w: D. Cosío Villegas i in., *Krótką historia Meksyku*, przekł. Stefania Szczurkowa, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 96-143.
- Hirsh, Marianne (2010), 'Żaloba i postpamięć', w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Hutcheon, Linda (1997), 'Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii', przekł. Janusz Margański, w: Ryszard Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński, ss. 378-398.
- Hutcheon, Linda (2002), 'Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym', przekł. Krystyna Górka, w: Michał Głowiński (red.), *Ironia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, ss.165-190.
- Jastrzębska, Adriana Sara (2013), *Jak przyszłość ukształtowała przeszłość. Metapowieść historiograficzna w Ameryce Łacińskiej*, Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej.
- Jastrzębska, Adriana Sara (2008), 'Rola kronikarza i kroniki w kształtowaniu powieściowej rzeczywistości w hispanoamerykańskiej metapowieści historiograficznej', *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*: 3, ss. 73-86.
- Kowalska, Małgorzata (1997), 'Mała opowieść tłumacza', w: Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia, ss. 5-17.

- León-Portilla, Miguel (1976), *Dawni Meksykanie*, przekł. Maria Sten, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Liotard, Jean-François (1997), *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Lebkowska, Anna (2001), *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków: Universitas.
- Murillo, Celeste (2014), 'Dolores Jiménez y Muro: ¿quién es esa chica?', *La Izquierda Diario*, online: <http://www.laizquierdadiario.com/Dolores-Jimenez-y-Muro-quien-es-esa-chica> [dostęp: 10.09.2017].
- Sławiński, Janusz (1976), 'Narracja', w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (red.) *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 258.
- Pluta, Nina (2010), 'Siostra Juana Inés de la Cruz – „feniks amerykański”', w: Ewa Łukaszyk, Nina Pluta, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 72-78.
- de Sahagún, Bernardino (2007), *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*, przekł. Kamila Baraniecka, Marta Leszczyńska, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Tuñón de Lara Manuel, Julio Valderón Baruque, Antonio Domínguez Ortiz (2012), *Historia Hiszpanii*, przekł. Szymon Jędrusiak, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- White, Hayden (2010), *Poetyka pisarstwa historycznego*, przekł. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków: Universitas.
- White, Hayden (2014), 'Postmodernizm i historia', w: Hayden White *Przeszłość praktyczna*, przekł. Ewa Domańska, Kraków: Universitas, ss. 33-41.
- Żuliński, Leszek (1996), *Lekcje z Szyborską*, Bochnia: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza.