

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

*WRITTEN ON THE BODY: UNA VOZ EN EL CONTINUUM DEL*

LENGUAJE

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

NANCY ALEJANDRA TAPIA SILVA

ASESORA:

MTRA. JULIA E. CONSTANTINO REYES

MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos:**

Para terminar esta tesina fue invaluable el apoyo de muchas personas. En primer lugar me gustaría agradecer a mi familia y, en especial, a mi papá, quien con su ejemplo me inculcó el amor a la literatura. Gracias a su esfuerzo, guía y apoyo incondicional, fue posible llevar a buen término mi carrera y esta tesina.

También quiero agradecer a mi esposo, por su enorme apoyo, paciencia y amor durante estos últimos cinco años. A Nina, por su compañía y cariño.

A Juan Carlos, por su valiosísima amistad y por ser el mejor jefe que he tenido.

A mi asesora, la maestra Julia Constantino, quien, desde el inicio del proceso, me enseñó a leer de una forma muy diferente a la que yo estaba acostumbrada. Le agradezco mucho su tiempo, compromiso y reflexiones literarias y filosóficas que enriquecieron mi texto de una manera muy especial.

También agradezco el enorme apoyo de mi revisora, la Dra. Irene Artigas, y de mis sinodales, la Dra. Nair Anaya, la Mtra. Charlotte Broad y la Dra. Nattie Golubov por su compromiso, comentarios y la rapidez con la que leyeron mi tesina.

## Índice

<b><i>Written on the Body</i>, una voz en el continuum del lenguaje.....</b>	<b>6</b>
<b>1. La voz narrativa desde un punto de vista narratológico.....</b>	<b>34</b>
<b>1.1. ¿Cómo se llama?.....</b>	<b>42</b>
<b>1.2. ¿Cómo se ve?.....</b>	<b>43</b>
<b>1.3. <i>To believe or not to believe?</i> Confiabilidad de la voz narrativa.....</b>	<b>46</b>
<b>1.4. Dimensión intertextual del discurso narrativo y figural.....</b>	<b>50</b>
<b>2. ¿A qué género representa?.....</b>	<b>83</b>
<b>3. ¿Cómo es su discurso?.....</b>	<b>107</b>
<b>4. Reflexiones finales: <i>Written on the Body</i>, hacia una ontología de la transformación.....</b>	<b>119</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>125</b>

## ***Written on the Body*, una voz en el continuum del lenguaje**

The literary work never rests.

It does not belong.

Literature does not come home:

It is strangely homeless, strangely free.

**Nicholas Royle**

Jeanette Winterson publicó su primera novela, *Oranges Are Not the Only Fruit*, en 1985. Esta obra es un *Bildungsroman* que incluye una gran combinación de estilos genéricos. Fue un gran éxito, ganó el premio Whitbread Best First Novel y ha permanecido como una de las novelas más leídas y estudiadas de Winterson. Después publicó la novela *Boating for Beginners* (1985), un libro de tono humorístico que gira alrededor del pasaje bíblico del Arca de Noé y ha recibido relativamente poca atención de la crítica. Dos años después, esta escritora publicó una novela sobre la historia de amor de una mujer veneciana y travesti llamada Villanelle y la historia paralela de Henri, quien se encuentra en medio de unas guerras napoleónicas reescritas por Winterson. Por esta novela, *The Passion* (1987), la autora recibió el premio literario John Llewellyn Rhys.

Al convertirse en escritora de tiempo completo publicó *Sexing the Cherry* (1989), una obra que también reescribe algunos pasajes de la historia y oscila entre el siglo XVII y XX. Sus temas centrales son el tiempo, la historia, la materia y la realidad. *Written on the Body*, la novela

que estudio en esta tesina y de la que hablaré a profundidad más adelante, es la quinta novela de Jeanette Winterson, fue publicada en 1992 y ha sido estudiada por la crítica de manera importante a partir de la segunda mitad de la década de 1990. *Art & Lies* (1994), *Gut Symmetries* (1997) y *The Powerbook* (2000) son novelas donde las posibilidades del tiempo post-einsteiniano y la complejidad de las relaciones interpersonales tienen un papel fundamental. Estas tres últimas obras tardaron más en establecer una presencia sólida en la crítica. Quizá esto se haya debido a que, en ellas, Winterson empleó conceptualizaciones de la física moderna como la teoría de la relatividad o la teoría del caos, tal vez menos accesibles y conocidas que los diálogos intertextuales que estableció con textos más conocidos —como la Biblia— en sus obras anteriores. Probablemente esto también se deba a que la crítica de las novelas de Winterson por lo regular aparece varios años después de la publicación de sus obras.

En los años recientes Winterson ha continuado escribiendo novelas, ensayos, cuentos y artículos periodísticos. En 2006 recibió el reconocimiento de la Orden del Imperio Británico por su contribución a la literatura. Su libro más reciente es *The Stone Gods* (2007) y uno de los aspectos más relevantes de esta obra es quizá que la trama se desarrolla en un futuro hipotético, en un planeta que se enfrenta a la falta de posibilidades ante los efectos del cambio climático y la pérdida de recursos naturales.

La recepción de las novelas de Winterson tiene dos vertientes principales: la discusión en cuanto a su papel como escritora lesbiana y

como escritora posmoderna. La primera discusión quizá se derive de que Winterson ha sido una figura que nunca ha ocultado su identidad sexual, lo cuál ha tenido resonancia en su contexto cultural y político, y en la recepción de su obra. Esta discusión tal vez también se deba a que quizá es más sencillo acercarse a su obra e interpretarla con base en la sexualidad de Winterson, aunque ella misma haya declarado en su libro de ensayos *Art Objects*: “I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write” (citado en Makinen 2).

De manera general, el espectro de los argumentos críticos abarca desde aquellos que consideran que la narrativa de Winterson deconstruye las identidades de género sin necesariamente tener una posición política como escritora lesbiana, hasta aquellos que afirman que Winterson escribe textos lésbicos políticamente efectivos que señalan la opresión y el daño que sufren las lesbianas dentro de la cultura heterosexual (Makinen 2). Este debate crítico puede revelar que la posición política de Winterson y la de sus representaciones del lesbianismo no son tan evidentes, ni se pueden dar por hecho de manera sencilla.

En cuanto al análisis de Winterson como una escritora posmoderna, los argumentos giran alrededor de las características autorreflexivas de sus textos, en tanto que reescribe y establece un diálogo intertextual con algunas referencias de la Biblia, cuentos de hadas y una gran cantidad de textos y géneros literarios. Otro aspecto que la crítica ha señalado como relevante es lo fragmentario de sus

textos, así como su deconstrucción de las divisiones entre hecho y ficción, realidad y fantasía, masculinidad y feminidad, entre otros.

Aunque muchos otros aspectos de sus obras se han analizado a lo largo de los años, como su manejo de la temporalidad, estos dos debates recurren continuamente en la recepción crítica (Makinen 3). En este sentido, mi trabajo, más que discutir *Written on the Body* como un texto lésbico, da continuidad a algunos debates del posmodernismo que señalan la importancia política de la deconstrucción de las identidades de género y su fluidez.

Por lo tanto, es preciso señalar que otra característica típicamente considerada posmoderna que considero relevante en *Written on the Body* es la inestabilidad de su voz narrativa. Esta inestabilidad se vincula con la antes mencionada deconstrucción de las identidades de género, pues la voz narrativa se caracteriza por ser múltiple y provisional y diluir las oposiciones binarias de “masculinidad” y “feminidad”, yo y el otro, voz narrativa y personaje, entre otras.

El posmodernismo, según Linda Hutcheon, es un fenómeno contradictorio que usa y abusa, instala y subvierte las convenciones que desafía (*A Theory of Parody* 4). Es una fuerza problemática en nuestra cultura que nos invita a cambiar la manera en que percibimos la realidad y a nosotras/os mismas/os. Principalmente se ha enfocado en cuestionar nuestras certezas ideológicas, las nociones de centralidad y naturalidad, y su aparente inmutabilidad en la civilización occidental.



La teoría del posmodernismo no es un monolito, un evento o grupo de textos unitarios. Por el contrario, es un término notablemente evasivo e indefinible. Sin embargo, me centraré principalmente en las formulaciones de Linda Hutcheon, pues ella ha articulado la teoría del posmodernismo enfocándose en la fuerza creativa del movimiento y en su capacidad para desafiar nuestras suposiciones respecto del arte, la racionalidad, la realidad, etcétera. Por mencionar un ejemplo, una de las nociones que más se han cuestionado desde este punto de vista es la percepción y representación humanista de la conciencia como una entidad con certeza de sí misma, unificada, integrada y continua:

Another consequence of this far-reaching postmodern inquiry into the very nature of subjectivity is the frequent challenge to traditional notions of perspective, especially in narrative and painting. The perceiving subject is no longer assumed to be a coherent, meaning-generating entity. Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate or resolutely provisional and limited —often undermining their own seeming omniscience. (*A Poetics of Postmodernism* 11)

Este enfoque me proporciona las herramientas teóricas para analizar a la voz narrativa de *Written on the Body* pues, como Hutcheon señala, su construcción corresponde a esta visión del sujeto como un ser incoherente, móvil, ambiguo y limitado, que desafía la tendencia fundamental del individuo de adoptar una identidad propia y única, concepto básico del humanismo occidental (Moi 21).

La trama de esta novela es sencilla y sus temas principales son la inestabilidad de género y de la identidad, el amor, el deseo, la pérdida y la enfermedad:

The chronological order of events in *Written on the Body* is simple enough: after a series of brief affairs with women, many of whom are married, and with (apparently) single men, "I", whose sex is not specifically given, settles down with Jacqueline, with whom "I" has comfort but not passion. "I" soon abandons Jacqueline, having fallen in love with Louise, who in turn leaves her husband, Elgin, and moves in with the narrator. They have been together for five months when Elgin tells the narrator that Louise has terminal cancer. "I" then leaves so that Louise may return to Elgin, a cancer specialist who convinces the narrator that he may be able to save Louise's life. After living miserably in the country obsessing about Louise, the narrator returns to look for her in London. Unable to find her there, the narrator goes back to the country, where Louise finally appears, perhaps in fantasy, in the last pages of the book. (C. Allen 47)

*Written on the Body* puede ser considerada como crítica en acción al desafiar algunas convenciones fundamentales de la novela amorosa, como la trama heterosexual. Sin embargo, no parece ser una obra formulada para trascender del todo esta serie de convenciones, sino una novela acerca de la posibilidad de decir la misma historia de una manera diferente, pero no irreconocible (Makinen 115). Esto se debe a que la novela emplea varios discursos convencionales relacionados con el

sentimiento amoroso como el aspecto constitutivo de la expresión de las emociones a nivel narrativo y figural, revelando así un dialogismo textual con el género de romance, algunos lugares comunes y una selección del canon literario que versa sobre el sentimiento amoroso. Como veremos más adelante, la novela señala una continuidad y distancia crítica ante esta serie de convenciones y es capaz de transformarlas produciendo una síntesis nueva (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 20).

Winterson parece problematizar directamente los rígidos códigos de género de la novela amorosa tradicional mediante una voz narrativa sin una identidad sexual expresa (Harris 69-70). La perspectiva de esta voz es excéntrica, al no pertenecer a la óptica de una voz narrativa explícita o implícitamente masculina, de clase media, heterosexual, blanca y occidental (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 12). Por el contrario, representa una subjetividad con una sexualidad múltiple, fragmentaria, móvil, no heterosexual, no conyugal ni monógama (Foucault 60-61): “I had a girlfriend once, we used to play that game” (59) “I had a boyfriend once called Crazy Frank” (92) y “I had a boyfriend once, his name was Bruno” (152).

De esta forma, esta subjetividad parece concebirse a sí misma como un proceso múltiple, contradictorio, inestable y cambiante, y desafía la noción de identidad, la cual tiende a sugerir la afirmación del sujeto que sabe exactamente quién es, quién no es y quién no quiere ser. En otras palabras, desafía su profundo sentido de permanencia, su aparente integración a nivel motivacional y cognitivo y su organización

como un todo distintivo que contrasta ante otros todos similares (Wekker 132).

El objetivo primordial de esta tesina es proponer una lectura alternativa y personal de la voz narrativa de *Written on the Body*. Mi interpretación se alinea con la noción del posmodernismo de la incertidumbre interpretativa, la cual señala que no hay una manera única o correcta de leer un texto, pues cada lector/a lleva consigo diferentes lecturas previas y puntos de vista (G. Allen 5-7). En este sentido, la finalidad es señalar, mediante un análisis narratológico y una exploración de la dimensión intertextual de la obra, los pocos y ambiguos elementos que tiene el/la lector/a para construir a una voz narrativa y un yo narrado que se caracterizan por la multiplicidad sus posiciones de identidad y deseos. En este sentido, mi objetivo también es problematizar la interpretación mayoritaria —por supuesto válida—, que asume que la voz representa *sólo* una subjetividad lésbica tal vez para hacerla lo más rápidamente legible:

All the critics agree that what the book does is to posit a lesbian body as the site of desire. (Makinen 128)

By leaving her narrator's gender a question, yet loading the text with suggestions that "it" is in fact a woman, Winterson boldly claims universality for a feminine and lesbian subject position. (Harris 130)

Reading "I" as a woman, as I do, focuses attention on the novel as a version of lesbian romance. (C. Allen 49)

En cuanto al enfoque de dos de estas teóricas, puedo señalar que Andrea L. Harris y Carolyn Allen toman como base la supuesta identidad lésbica de la voz narrativa para reflexionar sobre la ética del amor (Harris) y el vínculo entre las nociones erotismo y riesgo (Allen). Un ejemplo más preciso de esta interpretación es la crítica Bonnie Zimmerman, quien nombra la naturaleza y el aislamiento como motivos dominantes en romances<sup>1</sup> lésbicos y los interpreta como indicadores de que esta novela representa este tipo de romance (citado en C. Allen 72). Ciertamente hay partes de *Written on the Body* que tienen estas características, las/os amantes pasan su tiempo libre lejos de la ciudad, alimentándose mutuamente con ciruelas y nadando desnudas/os en un río:

You laughed and waved, your body bright beneath the clear green water, its shape fitting your shape, holding you, faithful to you. You turned on your back and your nipples grazed the surface of the river and the river decorated your hair with beads. You are creamy but for your hair your red hair that flanks you on either side. (11)

Aunque este tipo de escenas puedan ser constantes en las novelas lésbicas de los últimos años (citado en C. Allen 72), podría problematizar esta lectura al preguntar si en realidad esta conducta es exclusiva de esta identidad sexual y si no hay otras novelas en que el

---

<sup>1</sup> En este contexto estoy usando el término “romance” como un anglicismo con el que, en un sentido amplio, me refiero a un tipo de relato sentimental cuyo tema principal es el amor, la mayor parte de las veces desgraciado, de una pareja de amantes. Esta categoría debe distinguirse del romance medieval típicamente español, el cual deriva del poema épico en términos de sus características formales y su temática histórico-legendaria (García-Berrio 161 y 182).

enamoramiento de personajes tal vez heterosexuales, bisexuales u homosexuales se represente como el desarraigo de las/os amantes de su vida cotidiana y su aislamiento de los demás personajes (Lamas 60 y Singer: 2, 447). En este sentido, tal vez valga la pena considerar que lo que algún/a lector/a puede conceptualizar como un erotismo lésbico o de otro tipo, quizá obedezca a mapas cognitivos particularmente locales que dependerán de quién observe y desde qué red de inteligibilidad y comunidad interpretativa lo haga (Jason 32).

La posibilidad de una lectura alternativa es válida a causa de la ambigüedad sexual de la voz narrativa y la plasticidad de sus identificaciones, presentes a lo largo de la narración. Un aspecto más es que los libros que Winterson escribió después de *Oranges Are Not the Only Fruit* y antes de *Written on the Body* se caracterizan por su tendencia a representar una sexualidad híbrida más que una identidad lésbica como tal. Por otro lado, *The Passion* y *Sexing the Cherry* tienen voces narrativas que representan tanto a mujeres como a hombres, así como referentes a sexualidades *queer*, lo puede posibilitar una interpretación distinta de la voz narrativa (C. Allen 49).

Al emplear la palabra *queer* me refiero a la definición de Eve Kosofsky Sedgwick, la cual postula que esta palabra deriva de la raíz indoeuropea ‘-twerkw’ (a través), también proviene del alemán ‘quer’ (transversal), del latín ‘torquere’ (torcer) y del inglés ‘athwart’ (transversalmente). Este concepto se caracteriza por ser profundamente relacional y extraño, y se refiere a una gran variedad de experiencias,

identificaciones y conceptos que cruzan las fronteras entre los géneros y las sexualidades (citado en Jason 79).

Es importante señalar que no hay un consenso acerca del significado y alcance del término *queer* y que algunas/os académicas/os que trabajan con este término indican que es aquello que excede cualquier definición. Sin embargo, puede ser de utilidad mencionar que el término '*queer*' y la '*teoría queer*' por lo general se refieren a un tipo de discurso teórico que expresa perspectivas críticas sobre la heteronormatividad, es decir, aquellas estructuras, instituciones, relaciones y acciones que promueven y producen la heterosexualidad como natural, evidente en sí misma, deseable, privilegiada y necesaria (Cameron y Kulick 148-149).

Para fundamentar mi argumentación me basé principalmente en los conceptos filosóficos de Judith Butler quien, a lo largo de su trabajo, se ha centrado en el análisis y la deconstrucción de la categoría de sujeto y en la inestabilidad de los términos por los que está constituida la identidad. Es decir, Butler se ha centrado en la formación de la identidad y la subjetividad dentro del lenguaje y el discurso, señalando el proceso por el que nos convertimos en sujetos al asumir las identidades sexuales/genéricas/raciales que se han construido para nosotras/os y hasta cierto punto por nosotras/os dentro de las estructuras de poder existentes. En este sentido, entre sus aportaciones más importantes está su caracterización de las identidades sexuales —ya sean “homosexuales”, “lésbicas”, “bisexuales” y/o “heterosexuales”— como fundamentalmente inestables y como procesos cambiantes que

repetidamente se transforman a través del tiempo. Esto resulta vital en el análisis de una voz que rechaza las identificaciones normativas de género y cuyo ser esencial está siempre diferido.

De esta manera, para analizar la voz narrativa de *Written on the Body* en términos de su identidad sexual y de género, considero necesario definir nociones como sujeto, identidad, sexo, género, sexualidad, entre otras, en las que me basé para efectos de este trabajo. Una fuente de confusión inicial es la inestabilidad de los términos clave y la imposibilidad de tener etiquetas totalmente confiables y convenientes. Como señala Butler, tal vez esto se deba a: “The permanent difficulty of determining where the biological, the psychic, the discursive, the social begin and end” (*Undoing Gender* 185).

Considero que la inestabilidad en los términos puede tener un efecto positivo en ellos al hacerlos más flexibles e incluyentes de otros matices y posibilidades semánticas y, tal vez, hasta ontológicas. En este sentido, es preciso señalar que por motivos prácticos emplearé los adjetivos “femenino” y “masculino” para referirme a las convenciones sociales y culturales, y reservaré los sustantivos “mujer” y “hombre” para aludir a aspectos considerados como “biológicos” de la diferencia sexual (Moi 75). Sin embargo, señalaré entre comillas estos términos, que en la novela aparecen desestabilizados, para indicar que son una serie de constructos en vez de esencias ontológicas prediscursivas (Salih 110). Como señala Judith Butler, se trata de revitalizar los términos y no de desacreditarlos. Cuestionar y deconstruir estas nociones no implica que



no se puedan emplear más y que ya no tengan un significado para nosotras/os:

The task, it seems, is to compel the terms of modernity to embrace those they have traditionally excluded, where the embrace does not work to domesticate and neutralize the newly avowed term; such terms should remain problematic [...] and compel a radical rethinking of its parameters. (*Undoing Gender* 180)

Tal vez esto significa que dichas nociones no funcionan como antes y su reapropiación consiste en que estén liberadas de la exigencia de ser una cosa o satisfacer una sola norma (197).

Otro aspecto relevante es que, como resultado de mi exploración crítica de la novela y la filosofía del posmodernismo, llevé a cabo una elección de propuestas teóricas que me permitieron estructurar una línea argumentativa para fundamentar mi lectura alternativa de la obra. En este sentido, opté por emplear un lenguaje tentativo en cuanto a mis interpretaciones y disertaciones, así como definiciones que reflejen la fluidez de los conceptos con los que pretendo analizar la voz narrativa-personaje. El objetivo es dar continuidad a la provisionalidad, apertura e indeterminación que caracterizan tanto a *Written on the Body* como a la filosofía del posmodernismo, pues considero que tendría poco sentido referirme a una novela orientada hacia lo fluctuante y transitorio, y a una voz narrativa incoherente e incompleta con oraciones epistemológicamente sólidas (Salih 145). De esta manera, mis

aseveraciones tenderán a lo provisional y aproximativo y, probablemente, no siempre dé una respuesta definitiva a las preguntas que formulo. Esta manera de estructurar mi discurso no debe ser interpretada simplemente como una moda teórica o académica, sino como una estrategia retórica empleada para involucrar al/la lector/a en la interrogante crítica sobre la inestabilidad y contingencia de las interpretaciones y los significados, pues busco problematizar más que resolver estos planteamientos, los cuales están en constante transformación.

Empezaré definiendo la noción de sexo. Aunque podría referirme a este concepto como la biología de una persona, o si anatómicamente es “mujer” u “hombre”, es más preciso considerarlo como una construcción social biologizada, pues no es posible describir la morfología o la materialidad de la diferencia sexual pretendiendo que es posible percibirla sin la mediación de una ideología determinada (Humm 256, Lamas 10 y Moi 155).

En este sentido, la biología muestra el sexo como un aspecto claro y constante del cuerpo humano y postula que los seres humanos se distinguen en dos sexos (Lamas 33). Sin embargo, son más las combinaciones que resultan de las cinco áreas fisiológicas de las cuales depende lo que hasta ahora se considera como “sexo biológico”: genes, hormonas, gónadas y órganos reproductivos internos y externos. Si imaginamos las múltiples posibilidades a que pueden dar lugar las combinaciones y variaciones de estas cinco áreas fisiológicas, veremos

que la dicotomía “hombre/mujer” es, más que una realidad biológica, una realidad simbólica o cultural (60).

Para Judith Butler el sexo por definición ha sido siempre género porque éste deja de ser sólo materia una vez que se convierte en concepto (Butler, *Bodies that Matter* 31). Es decir, cada esfuerzo para referirnos al sexo se lleva a cabo a través de un proceso de significación y esto se debe a que el lenguaje y lo material en realidad están completamente relacionados el uno con el otro; siempre están implicados el uno con el otro, sin que el uno se pueda reducir al otro (68-69). En este sentido, el sexo se hace comprensible a través de los signos que indican cómo se debe leer o comprender: “I don’t mean to suggest that purely cultural signs produce a material body, but only that the body does not become sexually readable without those signs, and that those signs are irreducibly cultural and material at once” (*Undoing Gender* 87).

En otras palabras, afirmar que el discurso es formativo no es decir que origina, causa o compone exhaustivamente aquello que concede, sino que no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no sea al mismo tiempo la formación de ese cuerpo (*Bodies that Matter* 10). El lenguaje no sólo describe o representa al mundo de manera neutral, sino que lo construye en nuestras mentes (Jason 78). De esta manera, lo psíquico y lo corporal resultan ser indisolubles y su supuesta distinción no es una distinción (Salih 49). Esto significa que el sexo es performativo. El acto de habla performativo se puede definir como un tipo de enunciación en el que decir algo equivale a hacer algo, lo cual los

diferencia de los actos de habla constatativos o descriptivos. El acto performativo, por el contrario, habrá de ser considerado en términos de los efectos que puede producir. Esta definición se vincula a la concepción performativa de sexo/género de Judith Butler, el cual es un aspecto central en su propuesta filosófica (Córdoba 89).

Mi entendimiento de su proyecto es que el sujeto “surge” de manera performativa al identificarse con una determinada identidad sexual y de género, las cuales, aunque están lejos de ser naturales, lo califican como sujeto dentro de la matriz heterosexual. Esta identificación no la lleva a cabo un sujeto que ya existe con anterioridad a este acto, sino que el proceso de nominación de los sujetos equivale a su constitución como sujetos. En este sentido, decir que el sexo siempre es en cierto grado performativo, como lo hace Butler, es decir que los cuerpos no sólo se describen, sino que siempre están constituidos en el acto de ser nombrados y descritos. Ejemplo de ello es cuando una enfermera o un doctor dice “¡Es una niña!”. En este caso no sólo están reportando lo que ven (pues esto sería una enunciación constatativa), sino que le están asignando un sexo y un género a un cuerpo que no puede existir fuera del discurso, pues el discurso precede y constituye al sujeto (Salih 89).

Por otra parte, conceder que el sexo y su materialidad son innegables, es siempre conceder *una* versión del sexo y *una* formación de la materialidad. Esta versión aparentemente unívoca del “sexo” es una de las normas por las que una persona se convierte en un sujeto viable, lo que califica al cuerpo para la vida dentro de la esfera de la

inteligibilidad cultural (2). Significa tener una posición sexual dentro del lenguaje —que en cierto sentido tiene cualquier persona que hable como un sujeto o como un “yo”—, el cual insistentemente formula la pregunta del “sexo”, pues las restricciones de esta categoría operan en él y en las relaciones constitutivas de la vida cultural (95 y 96).

En este orden de ideas, el género se basa en la oposición binaria básica “mujer/hombre” y se refiere al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen en función de ésta. Por esta clasificación cultural se atribuyen características exclusivas a uno y otro “sexo” en materia de moral, psicología, afectividad, actividades y conductas, lo que contribuye ideológicamente a la esencialización de la “feminidad” y la “masculinidad” (Lamas 134 y 180).

Lo que define al género es la acción simbólica colectiva, pues mediante este proceso en una sociedad se fabrican ideas y referencias comunes de lo que deben ser los “hombres” y las “mujeres” (102). Sin embargo, el género es una verdad falsa, pues aunque algunas veces parece ser estructural, fundante, central y definitivo, es falso en la medida en que las variaciones concretas de las vidas humanas y sus representaciones rebasan cualquier marco binario de género, revelando así su marginalidad y artificialidad (citado en Lamas 180). Además, si el género y la ideología que nos rodean fueran enteramente consistentes, sin la mínima contradicción, laguna o fisura, ¿cómo podríamos percibirlos en primer lugar? Es decir, ¿cómo podríamos ser conscientes de su contingencia, variabilidad y de lo expropiables que son? (Moi 133).

Para Judith Butler el género es el medio discursivo y cultural por el cual el “sexo natural” es producido y establecido como “prediscursivo” o anterior a la cultura, como una superficie políticamente neutral sobre la cual la cultura actúa (*Gender Trouble* 7). En este orden de ideas, el género es un constructo, un efecto en vez de ser la causa del discurso y su finalidad es la supervivencia cultural. Es un proceso que no tiene un principio ni un final, no es cierto ni falso, sino que es producido como el “efecto de verdad” del discurso humanista de una identidad primaria, es decir, una personalidad coherente, completa e integrada (citado en Salih, 46 y 65-66). Es una secuencia de actos que se llevan a cabo inevitablemente, pues es imposible existir como un agente social fuera de los términos de género (47). Estos actos repetidos y altamente regulados se llevan a cabo en el lenguaje y se solidifican a través del tiempo para producir la apariencia de una identidad, sustancia y naturalidad (66). Esto implica que no hay una esencia detrás de las actuaciones (*performances*) pues el hecho de que estos términos hegemónicos sean recurrentes no señala su igualdad, sino la manera en que su articulación social depende de su repetición, pues la práctica repetitiva de las identidades sexuales es la que ha creado su apariencia de naturalidad (155).

Sin embargo, el género no es automático o mecánico, es una práctica de improvisación dentro de una escena de restricciones, pues el cuerpo es aquello que puede ocupar la norma en millones de formas (*Undoing Gender* 1 y 271). Es decir, hay una distancia irreductible entre la norma que rige la actuación y la actuación regida por esa norma, pues

aunque la norma ideal regula cada una de sus encarnaciones en los individuos concretos, ésta no puede realizarse totalmente en ninguna de esas actuaciones/encarnaciones (Córdoba).

La oposición binaria que postula el género —“hombre masculino” y “mujer femenina”— se formula a través de la exclusión de un campo de posibilidades disruptivas (Butler, *Bodies that Matter* 35). Esto es decir que el binario requiere que ciertas identidades o prácticas de deseo en las que no exista una coherencia entre el sexo, género y el deseo, no puedan existir y sean conceptualizadas como lo aparentemente impensable, incoherente, inviable, inefable, no narrable e imposible (*Gender Trouble* 17). Estas identidades están excluidas de la cultura dominante, a pesar de haber sido producidas por la cultura misma (77). Esto significa que los espectros de la discontinuidad e incoherencia son internos al sistema y sólo son concebibles en relación a las normas de continuidad y coherencia (17):

Of equal importance is the preservation of the outside, the site where discourse meets its limits, where the opacity of what is not included in a given regime of truth acts as a disruptive site of linguistic impropriety and unrepresentability, illuminating the violent and contingent boundaries of that normative regime precisely through the inability of that regime to represent that which might pose a fundamental threat to its continuity. (53)

En este sentido, asumir que el género siempre y exclusivamente se refiere a lo “masculino” y “femenino” es ignorar que el binario

coherente es contingente y que las permutaciones del género que no encajan en el binario son parte del género tanto como sus instancias más normativas (Butler, *Undoing Gender*, 42). La norma de género en su temporalidad necesaria se abre al desplazamiento y subversión internamente y, aunque es el mecanismo por el cual las nociones de “masculino” y “femenino” se producen y naturalizan, también es el medio por el cual dichos términos proliferan, se deconstruyen y desnaturalizan (42 y 47). Esto se debe a que, nuevamente, tanto lo “masculino” como lo “femenino” no son la expresión de esencias internas, sino convenciones expropiables y citables por sujetos que se encuentran fuera de la fantasía normativa, lo que genera discontinuidades dentro del sistema de género (Lyotard 106).

Es importante tener en cuenta que, desde este punto de vista, el sujeto no lleva a cabo los actos de género, pues el sujeto es un efecto del discurso y no su causa. Es decir, no hay un “yo” fuera del lenguaje, ningún agente que voluntariamente “haga” su género, pues el cuerpo con género es inseparable de los actos que lo constituyen (Salih 65, 75 y 80). Si aceptamos que el cuerpo no puede existir fuera del discurso de género, nuevamente esto no significa que no haya un cuerpo material, sino que sólo podemos aprehender esa materialidad a través del discurso, es decir, aquellas proposiciones hegemónicas en circulación que constituyen lo que se toma por real en cuanto a este fenómeno particular (74). Como un lugar de interpretaciones culturales, el cuerpo ha sido previamente ubicado y definido dentro de un contexto social, adquiere significado en el lenguaje y carece de estatus fuera de él, pues



el lenguaje no sólo se refiere a su materialidad, sino que es la condición misma de su materialidad (81).

El género opera como una categoría histórica y la forma en que funciona es múltiple y cambia a través del tiempo y el espacio. Términos como “masculino”, “hombre”, “mujer” y “femenino” son notoriamente transformables y nunca se estabilizan de una vez por todas, sino que constantemente están en un proceso de reconstrucción. Cada término tiene una historia social y sus significados cambian radicalmente dependiendo de las fronteras geopolíticas y sus restricciones culturales (Butler, *Undoing Gender* 10).

La sexualidad es otro concepto relevante, pues se refiere al proceso social mediante el que se crea, organiza, expresa y orienta el deseo (Humm 262). Antes no definía la identidad de una persona, mientras que hoy en día no sólo se refiere a la actividad sexual propiamente dicha, sino también a un aparente núcleo psíquico que da un sentido supuestamente definido a la identidad de cada persona. En otras palabras, no se concibe la identidad social del sujeto sin una definición de su sexualidad (Lamas 62, 77-79).

Para Judith Butler la sexualidad no se resume o unifica fácilmente a través de la categorización ni se puede capturar por completo por ninguna regulación (Butler, *Undoing Gender* 7). Más bien, emerge precisamente de la posibilidad de improvisación dentro de un campo de restricciones, al igual que el género. Está caracterizada por el desplazamiento, por exceder las regulaciones y tomar nuevas formas en

respuesta a ellas: “Sexuality, though, is not found to be ‘in’ those constraints as something might be in a container: it is extinguished by constraints, but also mobilized and incited by constraints, even sometimes requiring them to be produced again and again” (15).

Por otro lado, la identidad sexual es el sentido de la sexualidad propia y representa la presentación pública de los objetivos sexuales (Humm 261). Se conforma mediante la reacción individual ante la diferencia sexual y es una construcción cultural, una ficción necesaria que provee tierra firme para un sentimiento compartido de pertenencia e identificación. De esta manera, la orientación sexual es la inclinación de un individuo hacia cierta identidad sexual (Lamas 79). Es preciso señalar que convencionalmente se postula que cada sexo puede tener dos identidades sexuales: mujer/heterosexual y mujer/lesbiana, y hombre/heterosexual y hombre/homosexual (80). Sin embargo, estas categorizaciones resultan reduccionistas, pues no consideran posicionamientos de un sujeto híbrido como la conducta bisexual, las prácticas de deseo *queer*, las identidades transexuales e intersexuales, entre otras.

Por otro lado, la identidad de género es históricamente construida por y en el discurso mediante procesos simbólicos, de acuerdo con lo que una cultura considera “femenino” y “masculino” (111). Es necesario tener en mente que no hay identidad de género que preceda al lenguaje ni a las expresiones de género; esta identidad es un proceso de significación que se constituye performativamente mediante las

“expresiones” que parecen ser el resultado de dicha identidad (citado en Salih, 63 y 64).

Por último, definiré al sujeto, el cual está encarnado en un cuerpo sexuado y en el posmodernismo es concebido como una categoría lingüística, un proceso, una estructura en formación construida en sistemas de significados y representaciones culturales, dentro de un contexto específico (Lamas 14, 120 y 176). Ser un sujeto representa la oportunidad lingüística para lograr y reproducir la inteligibilidad cultural, y de ser producto y productor del significado al mismo tiempo (Salih 120 y Lamas 13).

Es importante hacer énfasis nuevamente en que el sujeto no es una entidad esencial que anteceda al discurso, pues una/o no nace, sino que se convierte en un sujeto construido *por* y *en* el discurso (citado en Salih 120 y 44). En este sentido, sería incorrecto afirmar que el término construcción pertenece gramaticalmente al sujeto, pues en un primer momento, el “yo” no se construye a sí mismo en el discurso:

It would be no more right to claim that the term “construction” belongs at the grammatical site of the subject, for construction is neither a subject nor its act, but a process of reiteration by which both “subjects” and “acts” come to appear at all. There is no power that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability. (Butler, *Bodies that Matter* 9)

En otras palabras, los actos reiterativos carecen de un sujeto gramatical que los preceda y nos quedamos con una secuencia de actos

que se congelan a lo largo del tiempo y producen la apariencia de un agente estable y poderoso (82). De esta manera, el sujeto no ejerce el poder y la agencia<sup>2</sup> que tiene es un efecto de su subordinación: requiere al poder para tener estatus de sujeto, agencia y para trascender al poder mismo (120-121). ¿Cómo trascender al poder? Tal vez al ser consciente de él y cuestionarlo, aunque sea de manera parcial, pues quizá no sea posible ser totalmente conscientes de los mecanismos del poder y de las fuentes culturales que han formado nuestro entendimiento (Freed 713).

La agencia del sujeto —que no es lo mismo que “voluntarismo”— es un aspecto importante de la teoría de género de Judith Butler. Como sugerí antes, el sujeto está en el poder aunque se oponga a él y está formado por él cuando lo replantea. Está, en pocas palabras, implicado en las relaciones con las que se enfrenta (*Bodies that Matter* 241). Esto se debe a que la autodeterminación del sujeto se convierte en un concepto plausible sólo en el contexto de un mundo social que posibilita el ejercicio de su agencia (*Undoing Gender* 4 y 7). Esta dependencia del mundo social hace que la autonomía del sujeto esté marcada por una paradoja. Sin embargo, esto no significa que la agencia sea imposible, sino que la paradoja es la condición de la agencia. Por otro lado, las estructuras que posibilitan la agencia no son atemporales y recalcitrantes, sino que están en constante transformación, desplazamiento y reedición reiterativa (47).

---

<sup>2</sup> El término “agencia” es un calco del sustantivo de lengua inglesa “agency” que se refiere a la “capacidad para actuar”.

La voz narrativa de *Written on the Body* es un artificio estético, por lo que parece haber sido elaborada conscientemente para manifestar su agencia lingüística al citar, desestabilizar y resignificar la convención de género. Probablemente su finalidad es problematizar nociones como “sexo/género” e “identidad sexual” y su estatus como aspectos permanentes, inherentes y verdaderos de la existencia humana. Su estrategia parece consistir en no asumir ninguna identidad sexual y/o genérica reiteradamente al incluir una gran variedad de marcas de género que impiden categorizar a la voz de una manera más estable y coherente.

Dicho de otra forma, las normas sexuales hegemónicas pueden ser desestabilizadas por sujetos que no encajan en las categorías normativas, como la voz narrativa de *Written on the Body*. Ésta parece desafiar la lógica imperante del género, que se basa en la oposición binaria: Lo propio del “hombre” y lo propio de la “mujer” y en la matriz heterosexual que presupone la coherencia entre el cuerpo sexuado —“mujer/hombre”—, su género —“femenino/masculino”— e identidad sexual —“heterosexual”— (Lamas 105). El recurso de esta voz para deconstruir esos supuestos culturales parece ser la apropiación creativa de estos constructos, pues en algunos momentos de la obra simula inscribir la convención de una mirada que se podría interpretar como “masculina/bisexual” y agentiva, para subvertirla al inscribir también una perspectiva supuestamente “femenina/lésbica/bisexual” como parte de la misma subjetividad, cuyo “sexo” permanece textualmente indeterminado a lo largo de la obra (Bucholtz 58).

Este tipo de desafío nos puede remitir a que, convencionalmente, cuando leemos, vemos o escuchamos una historia de amor, nos encontramos y hasta podemos identificarnos con un personaje sexuado —“hombre/mujer”— que se enamora de otro personaje sexuado —“hombre/mujer”—. En primera instancia, esto parecería ser tan “natural” para nosotras/os que puede resultar desestabilizador enfrentarnos a un texto como *Written on the Body*, el cual desnaturaliza esta convención:

In both reading and viewing, we are already constituted as women and men, not just in the sense of being simply female or male, but in the sense of being armed with a semiotic history (personal and social), a series of previous identifications by which we have been engendered. (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 161)

Al enfrentar nuestra historia semiótica e identificaciones genéricas aparentemente unitarias y estables con la indeterminación de género que caracteriza a esta voz, y que en la novela aparece desprovista de cualquier explicación o cambio de contexto que la haga parecer más “natural”, resulta complejo asimilarla.

Al leer *Written on the Body* las/los lectoras/as no somos sólo consumidoras/es, sino también productores/as del texto al interpretar y llenar los vacíos que deja la información narrativa limitada. Esta novela parece desafiar los procesos habituales de generación de sentido, pues

es narrada por una voz cuya representación es hasta cierto punto *enloquecedora* por las expectativas que desafía:

I quivered like a schoolgirl. (82)

But you are gazing at me the way God gazed at Adam and I am embarrassed by your look of love and possession and pride. I want to go now and cover myself with fig leaves. (18-19)

En las citas precedentes se puede observar que la voz vacila entre géneros en dos momentos distintos de la narración al equipararse tanto con una colegiala —“schoolgirl”— como con un personaje bíblico “masculino” —“Adam”—. Más adelante se podrá observar que esta voz construye su ambigüedad mediante una fluidez de identificaciones, su indiferenciación sexual, entre otras características.

La voz narrativa es la figura que opera como el punto de acceso al inestable mundo del texto y es productora de él. Considero que su heterogeneidad puede afectar nuestra noción de identidad unitaria al leer una narración en primera persona que invita a la identificación y que, en vez de ofrecernos un espacio ontológico singular, identificable o específico, produce diferentes posiciones de sujeto como parte de la misma subjetividad (Docherty 39-56).

De esta manera, al leer *Written on the Body* nos convertimos en sujetos-en-proceso porque como lectoras/es en cierta medida desaparecemos como entidades supuestamente singulares y esenciales y somos remplazadas/os por las múltiples posiciones de sujeto de esta

voz narrativa, que son efectos de la textualidad y desde la cual podremos leer o entender la narración y disfrutar la novela. Esto significa que este texto también desafía la posibilidad de que nos consideremos sujetos “imperialistas” con un supuesto control epistemológico sobre *Written on the Body* y sus personajes. Al contrario, nos invita a convertirnos, al igual que la voz narrativa, en seres interminablemente desplazados, diferidos y diferentes a nosotras/os mismas/os.

Así, quizá mediante nuestras múltiples interpretaciones y lecturas intertextuales nos convertimos en poco más que una excusa para la proliferación de aun más narrativas y posiciones de sujeto. Esto se debe a que en su orientación básica hacia la proliferación, esta novela interminablemente produce más y más narrativas con su voz permanentemente alterada, invitándonos a que cuestionemos nuestras certezas y tomemos el papel del disidente, acaso provisionalmente y en el caso de que no lo fuéramos antes (67).



# 1. La voz narrativa desde un punto de vista narratológico

Sí y no, cara y cruz,  
según y cómo se mire.  
Nunca aparezco a la luz  
para que nadie me admire.  
Mi cuerpo es acento y tonof  
pero solamente audible,  
y ésta mi voz con que razono  
es mi único ser posible.

**Michael Ende**

You remain in flux, never congealing or solidifying. What will make that current flow into words?... These streams are without fixed banks, this body without fixed boundaries.

**Luce Irigaray**

Not to escape mutability but to become it; not to just go with the flow of endless change, but to become it.

**Jonathan Dollimore**

Como mencioné en la introducción, el movimiento posmoderno ha sido una fuerza problemática en la cultura occidental, y está enfocado a explorar nociones como la subjetividad discontinua, descentralizada, híbrida y provisional. En esta sección voy a llevar a cabo un análisis narratológico de la voz narrativa y una exploración de la dimensión intertextual de su discurso. El objetivo es señalar la multiplicidad e inestabilidad de la voz narrativa de *Written on the Body* y los pocos elementos que tiene el/la lector/a para construirla, pues su diseño está hecho con base en la movilidad, indeterminación y contradicción de la lógica binaria y eurocéntrica.

Siguiendo esta vena, vale la pena abundar en que la tendencia dominante de la narrativa del posmodernismo es ontológica (MacHale 10). Como Thomas Docherty señala en su libro *Alterities, Criticism, History, Representation*, este tipo de narrativa hace énfasis en lo fragmentario de las voces narrativas, lo cual opera como una estrategia que no permite que las/los lectoras/es construyamos un todo completamente coherente e identificable; en otras palabras, es como contar sólo con una serie de fotografías rotas (45).

En este sentido, las voces narrativas de la literatura del posmodernismo, como la de *Written on the Body*, nunca realmente “son”, sino que siempre están a punto de ser. Su identidad está interminablemente diferida y todo el tiempo están apareciendo de otra forma, reiterándose a sí mismas en una figuración alterada y en una proliferación interminable de su heterogeneidad y otredad (37, 62-63). Es decir, representan a un modelo que carece de unidad de voz y

significado; son plurales y anti-totalitarias, se sitúan más allá de una noción de identidad estable o singular, ejemplificando la contradicción permanente y el rechazo a un punto de vista consistente (Pimentel 47, 170 y 171).

Para definir a la voz narrativa desde un punto de vista narratológico, puedo señalar que la mediación es, en la opinión de Pimentel, la característica genérica que distingue la narración de otras formas de arte literario (13). De esta mediación, lo primero que es necesario considerar es su perspectiva, la cual funciona como una especie de filtro por el que pasa toda la información narrativa y se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas (22). En este sentido, el punto de vista de la voz narrativa también puede definirse por el tipo de selección y la forma de presentación de lo narrado, pues la información fragmentaria es una elección estética (101 y 173).

Al ser una voz narrativa autodiegética o en primera persona, *Written on the Body* nos presenta un filtro esencialmente restringido, subjetivo y parcial, y con muchos vacíos cognitivos respecto de la información relacionada con ella misma y el universo diegético al que se refiere. Asimismo, es una voz narrativa que, además de ser el vehículo de transmisión del relato, participa activamente en el mundo narrado porque es un personaje y, como tal, tiene plena existencia ficcional. En otras palabras, es una voz narrativa-personaje que cuenta su propia historia y cuyo “yo” diegético es el centro de atención narrativa (136). Como muchas otras voces narrativas autodiegéticas, su narración

alterna entre el pasado de la experiencia y el presente de su narración y, por ende, se desdobra en dos: el “yo” que narra y el “yo” narrado, rompiendo a menudo las fronteras entre ambos (Livia 143).

Dicho de otra forma, la voz narrativa de *Written on the Body* es el agente funcional que verbaliza la historia, la edita, organiza la exposición de los hechos, decide qué decir y en qué secuencia, cuándo interrumpir y cómo y cuándo establecer la comunicación con el narratario. La información narrativa que la voz provee a los/as lectores/as construye el mundo diegético y está restringida por su subjetividad, es decir, por su percepción, cognición y pensamiento (Jahn 95-98).

Como ya mencioné, esta voz narra su propia historia, por lo que es un/a narrador/a en primera persona o autodiegético/a, que parece estructurar su discurso como un monólogo interior. Es importante señalar en este momento que quien narra en “yo” no puede acceder a ninguna conciencia que no sea la suya, es decir, nunca sabremos lo que piensa nadie más que ella y en ningún momento abandonamos su perspectiva (Pimentel 102-105).

La voz narrativa y el personaje objeto de su narración son la misma persona, lo que significa que su yo diegético es el centro de atención narrativa (137). La voz narrativa y el personaje protagonista están separados/as por una distancia temporal y cognitiva del evento narrado, pero permanecen vinculados/as a través de un cierto sentido autobiográfico: aunque es la misma subjetividad, es otra; no es ya quien

experimenta una relación amorosa con Louise, sino la voz que aparentemente narra su historia desde la soledad.

Esta estrategia narrativa genera que la percepción se focalice o filtre a través de dos sistemas vocales coordinados, el del yo que narra y el del yo narrado (Jahn 100). En este sentido, las funciones de los dos “yo” son distintas desde el punto de vista narrativo: vocal y diegético; es decir, la voz narrativa puede focalizar su yo que narra o su yo narrado:

The walls, bumpy and distempered, were breathing. I could feel them moving under my touch. They were damp, slightly. The light, channelled by the thin air, heated the panes of glass too hot to open. We were magnified in this high wild room. You and I could reach the ceiling and the floor and every side of our loving cell. You kissed me and I tasted the relish of your skin. (51)

En esta cita es posible inferir que se trata del punto de vista del yo narrado porque él/ella es la deixis de referencia temporal, espacial, perceptual, sensorial y afectiva del episodio —“I could feel them moving under my touch. They were damp, slightly”—. En otras palabras, el yo narrado es el/la focalizador/a perceptual, pues su experiencia sensorial orienta la presentación del relato (Rimmon-Kenan 82). Hay otros momentos de la novela donde la perspectiva parece ser la del/la narrador/a *qua* narrador/a:

*King Kong*. The huge gorilla is at the top of the Empire State Building holding Fay Wray in the palm of his hand. A bevy of aircraft have been sent to wound the monster but he brushes

them away as you would a fly. In the grip of desire a two-seater bi-plane with MARRIED on the side will hardly scratch the beast. You'll still lie awake at night twisting your wedding ring round and round. (79)

Al centrarse en establecer una analogía entre el deseo y el personaje cinematográfico de King Kong, esta sección tiene un estatuto narrativo diferente, pues parece ser una pausa de naturaleza extradiegética que pertenece más al mundo de la reflexión que al de la narración (Pimentel 51). En otras palabras, en ese momento la voz narrativa se centra en sus disertaciones y no se refiere directamente a alguna experiencia temporal, sensorial o emocional relacionada a su yo diégetico.

Otro aspecto relevante es que el yo que narra parece llevar a cabo una función propia de la voz narrativa: dirigirse al narratario. Esto se puede observar mediante la presencia del pronombre en segunda persona del singular que puede estar dirigido tanto al personaje de Louise como al/la lector/a: “as *you* would a fly [...] *You'll* still lie awake at night twisting your wedding ring round and round”. Sin embargo, también es preciso señalar que hay momentos en la novela en que la distinción entre la focalización en el yo que narra y en el yo narrado no es tan clara:

It's odd being in someone else's room when they're not there. Especially when you love them. Every object carries a different significance. Why did she buy that? What does she especially like? Why does she sit in that chair and not that one? The room

becomes a code that you have only a few minutes to crack.  
When she returns, she will command your attention, and besides  
it's rude to stare. (49-50)

Esta cita parece no ofrecer una clave definitiva para definir si el focalizador es la voz narrativa o el personaje-protagonista. Mi interpretación es que, en este fragmento, la narración oscila entre el ámbito de lo reflexivo (narratorial) y las referencias al universo diegético orientadas a nivel perceptual por el yo narrado (figural). Considero que en la primera parte podría tratarse del “yo que narra” en cuanto a que es un pasaje tendiente al ámbito de la reflexión —“It's odd being in someone else's room when they're not there. Especially when you love them. Every object carries a different significance”—. Sin embargo, más adelante esta sección también podría estar focalizada espacial y temporalmente por el “yo narrado”, pues hay referencias a objetos concretos —“Why does she sit in that chair and not that one?”— y está narrada en tiempo presente, lo cual se puede interpretar como la posibilidad de que, en el momento narrado, Louise entre a la habitación en cualquier momento: “When she returns, she will command your attention, and besides it's rude to stare”.

Estas tres citas pueden ilustrar cómo en *Written on the Body* la perspectiva puede desplazarse y modularse entre lo narratorial —centrada en el “yo que narra”— y lo figural —“centrada en el yo narrado”—, términos que emplearé a lo largo de esta tesina en el caso de que considere necesario indicar el cambio de focalización (Pimentel

109). En este sentido, considero necesario señalar que al tratarse de la misma subjetividad no siempre es posible determinar cuál es el punto de vista dominante, lo que puede crear una unión inestable entre el ser que recuerda en el momento presente de la narración y el yo narrado (Jahn 100). Otro aspecto relevante es que la voz narrativa probablemente se autoconstruye de una manera fluida y desestructurada porque como personaje es igualmente fluctuante e inconsistente. Es decir, la manera en que el “yo narrado” es como personaje parece determinar en gran medida la naturaleza ambigua del discurso narrativo.

También es necesario tomar en cuenta que la voz narrativa parece estructurar su discurso directo libre mediante un “monólogo de recuerdos”. Cuando un relato se estructura de esta manera, el momento presente de la locución parece haber quedado vacío de toda experiencia contemporánea y simultánea y el/la monologante existe sólo como un médium descarnado, pura memoria sin una ubicación espaciotemporal precisa (citado en Pimentel 89). A lo largo de la novela, la voz refiere únicamente que relata su historia en un lugar donde el clima es seco y, más adelante, revela que cuenta su historia en un cuarto rentado:

It hasn't rained for three months. The trees are prospecting underground, sending reserves of roots into the dry ground, roots like razors to open any artery water-fat. (9)

I'm in another rented room now trying to find the place to go back to where things went wrong. (17)

This is where the story starts, in this threadbare room. (190)



En las citas precedentes, tanto el espacio como el tiempo están organizados a partir de la perspectiva subjetiva del yo que narra, por lo que sólo dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior: “threadbare room”. De esta manera, el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico (Zavala, *La ficción posmoderna* 79). Con base en estas citas, que se nos ofrecen tanto al principio como hacia el final de la novela, puedo inferir que la voz no cambia de espacio y continúa narrando dentro de un cuarto, que adicionalmente es descrito como viejo. Como veremos más adelante, además de describir con escasos detalles el espacio donde esta voz narra su historia, esta voz no revela una gran cantidad de aspectos sobre ella misma.

### **1.1. ¿Cómo se llama?**

Cada voz narrativa construye su identidad a partir de su perspectiva y de los datos que nos da sobre ella misma y el resto de los personajes, entre otros aspectos. Una de las características de la voz narrativa de *Written on the Body* es que nunca revela su nombre. Los nombres propios parecen asegurar la permanencia de aquello que nombran y operan como un “clavo” donde colgar descripciones (Butler, *Bodies that Matter* 153). Prometen una coherencia e identidad y organizan diferentes puntos de vista en una ubicación reconocible (Docherty 52). En otras palabras, la manera en que se denomina a un personaje o voz es el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones (Pimentel 63). También nos permitiría agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad más fácilmente (67).

Sin embargo, en esta novela no sucede así y detrás de este recurso literario hay una intención precisa. Requerimos nombres para estar constituidos/as y legitimados/as como sujetos (Salih 106). En este sentido, esta novela funda algunos de sus cuestionamientos sobre la identidad en la ausencia del nombre, pues la carencia de una nomenclatura para la voz narrativa acentúa la visión del yo como un fenómeno múltiple y discontinuo, una incesante anulación y renovación de la identidad (Pimentel 66). De hecho, esta voz anónima sólo se refiere a sí misma a través de pronombres, lo que implica la máxima vacuidad referencial (68). Así, el principio de incertidumbre se extiende a la base misma de la identidad del personaje: su nombre (145).

Esta primera característica empieza a problematizar la identidad de la voz narrativa como un fenómeno mutable. Sin embargo, su caracterización no sólo se basa en la ausencia de nombre, sino en sus acciones, su discurso, entorno y apariencia, aunque de esta última también sabemos muy poco.

## **1.2. ¿Cómo se ve?**

Toda la información sobre la apariencia, el ser y el hacer de un personaje y su valoración puede provenir del discurso de la voz narrativa o del de otros personajes (69). Como ya mencioné, en *Written on the Body* la única manera de acceder a la información es a través de la voz misma. Esto causa un efecto de parcialidad porque todas las descripciones de los personajes se encuentran mediadas por la subjetividad de la voz narrativa, sin ninguna otra perspectiva que pueda

corroborar la información que nos da sobre su aspecto o los sucesos que narra.

La voz narrativa se presenta directamente en un aparente monólogo interior y no ofrece un retrato físico completo de ella o él misma/o como personaje. De esta forma, la única información que obtenemos es que tiene los ojos de color café y usa lentes: “My eyes are brown, they have fluttered across your body like butterflies” (117) “The aromatic steam warmed our faces and clouded my glasses” (146).

En una narración en primera persona como *Written on the Body* la apariencia física del yo sólo puede ofrecerse en reflejo: espejo, fotografía o comentario de otro personaje (Pimentel 139). En las dos citas precedentes, y el resto de los retratos que la voz narrativa hace de su yo narrado, lo más significativo es el aspecto emocional del relato, y no su imagen física: “When I look in the mirror it’s not my own face I see. Your body is twice. Once you, once me. Can I be sure which is which?” (99).

Es relevante mencionar que es en estos momentos del texto, en que la voz narrativa sugiere una identificación significativa con el personaje de Louise, cuando quizá resulte más tentador inferir que la voz narrativa-personaje representa a una “mujer/lesbiana”. En la cita anterior, la voz narrativa construye su imagen a partir de la apariencia de Louise —“Your body is twice. Once you, once me”—, es decir, crea su identidad provisionalmente al establecer su similitud con el cuerpo de una “mujer”. Sin embargo, es necesario señalar que mediante este acto

de identificación con Louise, la voz destruye su imagen individual al evitar hablar de ella, lo que contribuye a la construcción de la ambigüedad de su apariencia física. Además, este tipo de citas, que sugieren que la voz narrativa tiende a identificarse con cierto género y/o identidad sexual, operan para ir creando propuestas de identidad, que a lo largo del relato la voz misma refuta.

En este sentido, cuando el personaje de Louise describe la apariencia física del yo narrado sólo se refiere a la ambigüedad de su género y a la valoración subjetiva de su belleza; de esta forma, sin importar la perspectiva, no tenemos información suficiente para saber cómo se ve: “She nodded. ‘When I saw you two years ago I thought you were the most beautiful creature male or female I had ever seen’” (84).

Esta ambigüedad, que parece estar específicamente construida para quien lee al señalar de forma explícita su indeterminación en cuanto al binario de lo “femenino” y lo “masculino”, se alinea con las referencias a las prendas de vestir que, por otra parte, funcionan como una serie de signos que refuerzan la imprecisión genérica de la voz narrativa. Es evidente que estos detalles fueron cuidadosamente seleccionados para lograr el efecto de vaguedad, ya que cada prenda puede ser usada por personas de cualquier “sexo”: “I was wearing a pair of shorts with RECYCLE tattooed across one leg” (12), “Muffled in my dressing gown I went into the garden, glad of the wetness sudden beneath my feet” (42), “It was snowing and I was wearing only my Mickey Mouse one-piece” (75). Parece ser que el único elemento que ofrece un retrato más completo de la identidad de la voz narrativa es su

discurso, pero ¿qué tan confiable es? ¿Es tan ambiguo como su apariencia o incierto como su nombre?

### **1.3. *To believe or not to believe?* Confiabilidad de la voz narrativa**

Las disertaciones de la voz narrativa de *Written on the Body* constituyen toda una postura ideológica que declara explícitamente al asumir el acto del discurso. De hecho, su punto de vista estilístico es, según Pimentel, la estrategia principal de caracterización de sí misma, pues a causa de su naturaleza puramente textual y gramatical, fuera de su discurso y estilo, no podría existir (86). Esta voz narrativa se caracteriza por señalarse a sí misma con sus juicios y prejuicios, definiendo abiertamente una posición ideológica y situándose en una zona de subjetividad que llama a debate (143):

You were still married and although I don't have many scruples I've learned to have some about that blessed state. I used to think of marriage as a plate-glass window just begging for a brick. The self-exhibition, the self-satisfaction, smarminess, tightness, tight-arsedness. The way married couples go out in fours like a pantomime horse, the men walking together at the front, the women trailing a little way behind. (13)

En esta cita se puede inferir su opinión ante la institución del matrimonio heterosexual: parece despreciarlo al describirlo con ironía —“blessed state”—, al equipararlo con imágenes que comunican una noción de falsedad —“plate-glass window just begging for a brick”— y al

describirlo como una expresión de rígidos convencionalismos —“married couples go out in fours like a pantomime horse”—.

De esta manera, los rasgos de su personalidad se nos ofrecen de manera indirecta, implícitos en sus pensamientos y en su discurso. Como mencioné, mediante sus disertaciones nos oculta información de los puntos de vista de los demás personajes o se apropia de ellos, generando una especie de unidad en la distorsión o en la incertidumbre. Ella misma sugiere que podría estar produciendo un discurso falso o ambiguo, que activa el problema de acceso a la información (Pimentel 143-144):

See? Even here in this private place my syntax has fallen prey to the deceit. (15)

There are no ripe plums in August. Have I got it wrong, this hesitant chronology? (17)

No and you're right not to believe me. (53)

'You are making it up' Am I? (22 y 60)

Por ejemplo, en la primera cita la voz parece sugerir que su relato no es preciso, que está incurriendo en un engaño —“my syntax has fallen prey to the deceit”—; en la segunda duda acerca de la exactitud de su narración en el aspecto temporal —“Have I got it wrong, this hesitant chronology?”—, en la tercera afirma que no es confiable —“you're right not to believe me”—, mientras que en la cuarta, la pregunta “Am I?” es relevante porque al no formar parte de la cita “You are making it up”,

puede no pertenecer a la conversación que la voz narrativa rememora con dos personajes, Inge y Catherine, respectivamente. Es un cuestionamiento en tiempo presente que quizá dirige a ella misma o a las/os lectoras/es, y no necesariamente se refiere sólo al par de eventos narrados. En este sentido, ¿es válido preguntarse si esta interrogante se puede extrapolar al resto de la narración? ¿Cómo podemos dilucidar si lo que nos es dicho es verdad, mentira o inexacto?

La voz narrativa de *Written on the Body* es poco confiable porque su representación da razones al/la lector/a para que sospeche, pues desafía ciertos códigos de verosimilitud al sugerir que la información que provee no es del todo precisa. Su misma posición como narrador/a autodiegético/a activan la desconfianza, pues esta elección vocal implica un conocimiento limitado. Otros factores que pueden desafiar nuestra confianza son su involucramiento a nivel personal y su lenguaje, que en momentos señala contradicciones internas, como se vio anteriormente (Rimmon-Kenan 100-101).

En este sentido, aquellos fragmentos de la novela en que la voz narrativa relata algún episodio de sus relaciones interpersonales también pueden activar la desconfianza de los/las lectores/as: “They accused me of lies and betrayal” (69), “I rang Judith to tell her it was all off and would she return my things? ‘I’ve burnt them,’ she said” (76). En la mayoría de los casos, la voz no revela por qué razón es abandonada, rechazada e ignorada por los demás personajes y, como resultado, nos ofrece un relato incompleto de las anécdotas, en las que sólo vemos reflejado el sufrimiento de quien narra y sus disertaciones al respecto.

Otro aspecto importante en el discurso de la voz narrativa que puede afectar su confiabilidad es la digresión, que defino como una interrupción del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un objeto o una situación en forma extensa antes de retomar el material que se venía tratando (*Diccionario de retórica y poética*). Un ejemplo es el siguiente fragmento:

August. We were arguing. You want love to be like this every day don't you? 92 degrees even in the shade. This intensity, this heat, sun like a disc-saw through your body. Is it because you come from Australia?

You didn't answer, just held my hot hand in your cool fingers and strode on easy in linen and silk. I felt ridiculous. I was wearing a pair of shorts with RECYCLE tattooed across one leg. *I remembered vaguely that I had once had a girlfriend who thought it rude to wear shorts in front of public monuments. When we met I tethered my bike at Charing Cross and changed in the toilets before meeting her by Nelson's Column [...]*<sup>3</sup>

You didn't answer. *Why do human beings need answers? Partly I suppose because without one, almost any one, the question itself sounds silly. Try standing in front of a class and*

---

<sup>3</sup> Las cursivas en ésta y el resto de las citas son mías.



*asking what is the capital of Canada. The eyes stare back at you, indifferent, hostile, some of them look the other way. (12)*

En *Written on the Body* hay momentos en que los apartamientos del tema son frecuentes, se prolongan demasiado y no parecen del todo justificados o necesarios: rompen la unidad del relato y producen un cierto efecto de vaguedad (*Diccionario de retórica y poética* 152). Estas digresiones, que pertenecen más al dominio de la reflexión que al de la narración, parecen restarle relevancia y patetismo al relato amoroso que aparentemente se busca exaltar a lo largo de la novela. En la cita anterior, es más extensa la disertación sobre una pareja anterior y su reflexión sobre la inutilidad de formular preguntas que la discusión que rememora con el personaje de Louise, que opera como el objeto amoroso principal de la novela. Es importante señalar estos aspectos porque pueden condicionar nuestra recepción del discurso amoroso narratorial, ya que podríamos considerarlo poco creíble, artificial o permeado por el cinismo y hasta por el absurdo.

#### **1.4 Dimensión intertextual del discurso narrativo y figural**

Los únicos paraísos son los paraísos perdidos.

**Irving Singer**

El discurso de la voz narrativa, tan equívoco e inestable, es el medio para caracterizarse a sí misma. Las peculiaridades de su discurso o sus diferentes rasgos estilísticos e ideológicos contribuyen a la construcción gradual de su personalidad (Pimentel 88). *Written on the Body* es un

texto construido a partir de una variedad de discursos o superposición de textos, por lo que se caracteriza por ser una novela altamente consciente de sí misma e intencionalmente intertextual y/o citacional. En este sentido, la característica más relevante de su discurso es que en diferentes momentos, la voz narrativa incluye una gran polifonía intertextual como el aspecto constitutivo de su discurso amoroso. Es decir, dialoga con numerosas tradiciones literarias al incorporar de manera simultánea algunos lugares comunes del discurso amoroso y elementos de algunas narrativas que se pueden considerar tanto tradicionales como experimentales (Zavala, *La ficción posmoderna* 57).

*Written on the Body* introduce matices en multitud de detalles, pues en un solo párrafo puede aludir tanto a Virginia Woolf como a la Biblia. En este sentido, la fluidez de sus citas intertextuales desestructura su discurso amoroso, lo que se puede vincular a la variabilidad de su identidad, sosteniendo su retrato discontinuo a lo largo de todo el texto. De esta manera, esta voz resulta ser tan ambigua, cambiante, ilusoria e innombrable como innombrable e impredecible es el discurso que la forma. Este aspecto, quizá paradójicamente, puede considerarse uno de los pocos rasgos consistentes del discurso narratorial.

El lenguaje siempre está en un flujo de devenir incesante y nunca es totalmente nuestro. Para Judith Butler no hay agentes soberanos en el lenguaje, el cual concibe como una cadena de citas que precede y excede a los sujetos hablantes, los cuales son instalados retroactivamente por y en el discurso (citado en Salih 104). De esta

manera, nos ofrece la descripción de un sujeto que surge en un lenguaje que ya está sucediendo y está saturado de normas: “So that when one speaks, one speaks a language that is already speaking, even if one speaks it in a way that is not precisely how it has been spoken before” (Butler, *Undoing Gender* 69).

Sin embargo, la naturaleza abierta del lenguaje establece la posibilidad de agencia, pues todos los signos lingüísticos son vulnerables a la apropiación y recitación, al no estar nunca contenidos o finalmente determinados por un contexto, convención o intención autorial. Este aspecto posibilita la resignificación de las representaciones y las palabras, su transplantación a contextos no previstos y su citación de maneras inesperadas y subversivas en contextos ilimitados (91, 99 y 112).

Por otro lado, esta recitación en contextos imprevistos y potencialmente infinitos produce el desplazamiento interminable del significado que gobierna el lenguaje y lo sitúa para siempre fuera del alcance de un conocimiento estable y autenticador (citado en Moi 117). La contingencia es constitutiva de todas las prácticas de significación y esto genera la imposibilidad de la plenitud del significado o de la intención (citado en Royle 68). Así, ni el discurso ni la ideología se terminan, pues ambas pueden reconfigurarse innumerables veces (Bucholtz 58). El lenguaje responde a declaraciones previas y a patrones de significado preexistentes. Busca promover respuestas, por lo que no es posible entender una obra escrita como si fuera autónoma o como si tuviera un significado singular, desvinculado de obras previas y futuras.

Todas las obras son dialógicas pues su significado y lógica dependen de lo que ha sido escrito previamente y de su recepción.

En este sentido, la intertextualidad es un concepto útil porque pone en primer plano la pluralidad radical del texto. Se refiere a nociones como lo relacional y la interdependencia de la literatura contemporánea, interesada en jugar y hacer eco de historias previas, textos clásicos y géneros sólidamente establecidos, pues los textos posmodernos juegan con la existencia de una tradición y, por lo tanto, con las reglas de género (G. Allen 5). Cada texto es la absorción y la transformación de otros textos, es la recreación permanente de los códigos. En otras palabras, el texto es un espacio multidimensional en el que varios textos, ninguno de ellos original, se mezclan y chocan. Es decir, el texto es un tejido o un mosaico de citas que provienen de innumerables centros de cultura (39).

En este sentido, el/la escritor/a sólo puede imitar un gesto que siempre es anterior, nunca original. Su único poder radica en compilar y reorganizar posibilidades preexistentes dentro del sistema del lenguaje, es decir, lo ya escrito, hablado y leído. En otras palabras, cuando el/la novelista escribe se encuentra en un proceso de reescritura, pues sólo tiene a su disposición aquellas palabras que ya han sido inscritas por otros/as y sólo puede expropiarlas y hacerlas articular su propio punto de vista (73, 74 y 162). Esto quiere decir que el significado de sus palabras no se origina en la conciencia única del autor/a, sino en los sistemas lingüísticos y culturales donde fueron producidas (13-14).

Por otro lado, en el posmodernismo la intertextualidad desafía la noción de un significado único y centralizado, por lo que la obra literaria no presenta significados claros y estables (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 127). Ésta emerge de una compleja historia de textos previos a los que se dirige y busca una respuesta activa de sus lectores/as (G. Allen 18-20 y 36). En este sentido, la relación intertextual que existe entre los textos depende de la mirada asociativa que la descubre o la construye, pues obedece al reconocimiento del o de los textos que se aluden.

El/la lector/a es el elemento productivo, activo y generador de interpretaciones, porque cada lector/a establece el mapa de las dimensiones intertextuales de un texto con base en su enciclopedia cultural, es decir, de manera arbitraria, parcial y provisional. Por esa razón, puede haber tantas lecturas intertextuales como contextos de lectura y lectores/as que establezcan sus propias relaciones intertextuales, pues los textos permanecen abiertos en cada caso a diversas asociaciones variables según los receptores y los momentos (Zavala, *La precisión de la incertidumbre* 130-132 y Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad* 19). Todo sentido es el resultado de una interpretación contextual, personal y cultural, y por lo tanto es una construcción de sentido mediada por convenciones (Zavala, *La ficción posmoderna* 94). Esto significa que como lectores/as nunca podremos interpretar y estabilizar del todo el significado literario, pues la naturaleza intertextual de la obra literaria siempre nos lleva a producir nuevas relaciones intertextuales y significados (citado en G. Allen 3).

Puesto que la temática de *Written on the Body* está estrechamente vinculada al discurso amoroso, puede ser útil señalar el carácter textual de este tipo de discurso, pues no hay emoción amorosa antes de la codificación y descripción textual de ésta, así como no hay pensamientos antes de la representación de los mismos. Pensamos, sentimos y actuamos en códigos, nuevamente, en el espacio cultural de lo ya dicho, escrito y leído (73).

Tal vez, como Rochefoucauld alguna vez aseveró, muchas personas nunca se habrían enamorado si no hubieran oído hablar del amor, una emoción abstracta, entendida de manera diferente según las coordenadas de tiempo y espacio (Singer I: 12). Nuestro entendimiento del amor está en constante transformación y su definición es deliberadamente variable e inespecífica (Stavans 3). La fuente del concepto del amor son las ideas que sobre él se han ido desarrollando a lo largo de la historia de la humanidad, que surgen en un periodo y se filtran a los siguientes, formando parte de sus presupuestos (Singer I: 12).

El sentimiento amoroso se comunica a través de una gama de códigos semióticos que, en un contexto dado, son reconocibles por comunicar amor, pues éste depende del lenguaje para su conceptualización y expresión. De hecho, sin esos códigos no podríamos identificar ciertas palabras y experiencias como “amorosas” en primera instancia (Cameron y Kulick 15-16). Otro aspecto relevante es que la iterabilidad de dichos códigos, es decir, su circulación continua en la vida social y en la cultura, es lo que nos permite reconocer el

discurso amoroso como tal. De esta manera, aunque el lenguaje del amor pueda sentirse en momentos como algo privado, se forma, inexorable e inevitablemente, a través de estructuras e interacciones sociales, lo que también evidencia su artificialidad (Kulick 124 y 134).

De esta manera, el discurso amoroso sólo puede ser conocido a través de sus narrativas, textos y discursos, sus huellas (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 125). En este sentido, el amor en las novelas a menudo se define por la ambivalencia y la insatisfacción y *Written on the Body* no parece ser la excepción (Stavans 116). Quizá sólo el amor mortal sea novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. *Written on the Body* relata una efímera historia de amor probablemente desde la nostalgia y el recuerdo. En ella, la dualidad del amor y la muerte funge como el tema central, pues la vida de Louise, el objeto amoroso principal, parece estar amenazada y condenada por un padecimiento terminal y, por ende, por la muerte. De hecho, esta novela retoma la convención de la separación de las/los amantes como un acto que se lleva a cabo en nombre del amor. De esta manera, *Written on the Body* da continuidad a la tradición novelesca del amor recíproco desgraciado y magnificado por la catástrofe (Rougemont 16, 38 y 54).

Como veremos más adelante, *Written on the Body* parece llevar a cabo una revisión paródica de algunas convenciones y/o estrategias del discurso amoroso y del género de romance. En este sentido, no está de más señalar que en el posmodernismo la forma predilecta es la parodia porque paradójicamente incorpora y desafía lo que parodia. Esto implica una operación transformadora y una polifonía intertextual, es decir, la

integración de varios registros, discursos y textos literarios anteriores (Pimentel 189). La persona fundamental del discurso amoroso es el “yo” y, como consecuencia, su forma es el monólogo. Sin embargo, y a pesar de que se trata de una sola voz, podemos descubrir el choque y el diálogo entre el discurso formado por lugares comunes del discurso amoroso y una selección de literatura canónica referente al tema, por lo que esta voz parece tomar varias posiciones de lenguaje en relación al discurso amoroso (Barthes 13 y 114).

El género del romance, como muchas otras formas literarias, es alusivo y autorreferencial y constantemente rememora la tradición textual cultural y literaria, mientras que también es en gran medida adaptable a un contexto histórico e ideológico en particular. Consiste en un grupo de estrategias móviles y adaptables que recurren a material anterior y lo amplifican, presentando otras versiones de la historia e invistiendo de nuevos sentidos una forma antigua o anterior. En otras palabras, la categoría de romance se está moviendo y expandiendo constantemente a causa de su constante diálogo con los textos y la cultura que la rodea, y su flexibilidad sugiere que continuará apareciendo de nuevas formas, haciendo que toda definición sea provisional (Fuchs 8, 50, 58, 65 y 130). Por otro lado, la iterabilidad de algunas de sus estrategias es una señal clave de su vigencia cultural e importancia histórica. La redundancia marcada y la repetición son características del romance y su vocabulario recurrente ha creado una serie de descripciones y caracterizaciones esquemáticas que reafirman las



expectativas de los/as lectores/as una y otra vez (citado en Fuchs 128).

El modelo del romance se podría esbozar de la siguiente manera:

A Central Love Story – In a romance, the main plot concerns two people falling in love and struggling to make the relationship work. The conflict in the book centers on the love story. The climax in the book resolves the love story. A writer is welcome to as many subplots as she likes as long as the relationship conflict is the main story. (124)

Sabemos que *Written on the Body* contiene algunas estrategias del género del romance, el cual puede ser considerado su architexto<sup>4</sup> en tanto que esta novela incorpora varias de las convenciones genéricas del romance para darle sentido a la multiplicidad de sus discursos (Zavala, *La ficción posmoderna* 47). Su trama y disertaciones giran alrededor de la historia de amor de dos personas, de su relación durante el tiempo en que permanecen juntos/as, los obstáculos entre ellas, su separación y su aparente reunión. Sin embargo, en esta novela también se parodian y problematizan aspectos como la trama heterosexual —la cual consiste en que un “hombre” y una “mujer” se conocen y enamoran—, el discurso amoroso y el final feliz o el reencuentro de los/las amantes, lo que constituye una serie de discontinuidades irónicas que se revelan en el corazón de la continuidad (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 124). El pasado es inevitable y sólo puede ser representado y reemplado de una manera no inocente, irónica o

---

<sup>4</sup> Genette define el architexto como el conjunto de categorías generales —tipo de discurso, modo de enunciación, género literario, etc.— del que depende cada texto singular (9).

paródica (195). Al desestabilizar ciertos aspectos de la novela de romance, esta *Written on the Body* tal vez busque inquietar al/la lector/a recolocando las piezas habituales de este género o deconstruyéndolas al exponer y cuestionar sus convenciones y al involucrarse constantemente en un juego y en un diálogo intertextual (Fuchs 66). Considero necesario señalar que, aunque voy a emplear algunas de las cuidadosas y ordenadas clasificaciones de Gérard Genette para analizar los aspectos constitutivos de esta novela, hay momentos y ejemplos donde esta obra parece exceder o perturbar estas categorías. Por esta razón, la manera en que a continuación organizo las estrategias retóricas de esta novela no se debe entender como un intento por darles una clasificación definitiva y totalmente nítida (Connor 4).

*Written on the Body* puede ser considerada un pastiche de la novela romántica en el sentido de que está compuesta con elementos estructurales, es decir, temáticos y formales, tomados de este género y es en varios sentidos un tributo imitativo, lúdico y revitalizante a él (G. Allen 216). La parodia, al igual que el pastiche, es esencial e intencionalmente intertextual. Se caracteriza por reformular y apropiarse de las convenciones que parodia para transformarlas significativamente, pues hacer una parodia de una convención implica hacer producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código (Genette 103). Mi interpretación de esta novela de Winterson es que lleva a cabo una revisión paródica de la gastada fraseología amorosa, entre otros aspectos. Los clichés parecen ser parte integral en

la historia que quiso contar y, con ello, hace énfasis en el vínculo tal vez inevitable entre el cliché y el discurso amoroso.

El cliché se puede definir como una expresión lingüística desgastada por el uso excesivo. Es un dicho reconocible o lugar común cultural cuya legibilidad depende del grado de conocimiento del/la lector/a, pues deben ser aprendidos para ser identificados (*Diccionario de retórica y poética*). En otras palabras, es una frase hecha que habla con la “voz” del entorno cultural de la novela, marca de la pluralidad que atraviesa el discurso del/la narrador/a multiplicándolo en una polifonía intertextual (Pimentel 93). Un aspecto relevante acerca de la desgastada fraseología amorosa es que no por todos/as es reconocida, pues algunos antiguos automatismos pueden haber sido olvidados y por esta razón no necesariamente están gastados (Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad* 25). Otro aspecto importante es que su recontextualización los recrea, transforma y resignifica en muy diversos grados. Es decir, en *Written on the Body* los clichés son transformados y desautomatizados al ser reorganizados en un nuevo contexto e infundidos con la experiencia personal de la voz que narra. A continuación describiré una parte del tejido intertextual de esta novela.<sup>5</sup>

Empezaré por señalar que en *Written on the Body* hay una frase recurrente: “It’s the clichés that cause the trouble” (10). Esta frase resulta altamente irónica si consideramos que este texto contiene una gran

---

<sup>5</sup> Es necesario mencionar que soy consciente de que hay muchas más asociaciones intertextuales de las que aparecen referidas en este trabajo, sin embargo, sólo refiero a algunas que considero representativas del texto.

cantidad de clichés a lo largo de sus páginas. Por ejemplo, al principio de la novela, la voz narrativa cita lo que es en sí mismo un cliché del discurso amoroso, el que las palabras no pueden hacer justicia, que trivializan al amor por su falta de expresividad y originalidad:

You said, 'I love you'. Why is it that the most unoriginal thing we can say to one another is still the thing we long to hear? 'I love you' is always a quotation. You did not say it first and neither did I, yet when you say it and when I say it we speak like savages who have found three words and worship them. I did worship them but now I am alone on a rock hewn out of my own body. (9)

You were careful not to say those words that soon became our private altar. I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true. I had said them many times before but not to you. I had given them as forget-me-nots to girls who should have known better. I had used them as bullets and barter. (11)

Como la voz narrativa señala en la cita anterior, "I love you" es un cliché, una frase citada por miles de personajes antes que ella, por lo que no puede más que temer por la pérdida de la subjetividad o sentimientos personales al citar estas gastadas palabras (G. Allen 41). La voz misma reconoce que antes las había empleado en un sentido más superficial: "I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true. I had said them

many times before but not to you. I had given them as forget-me-nots to girls who should have known better” (11). Mi interpretación de las dos citas precedentes es que la frase “I love you” adquiere un nuevo matiz de sentido al caracterizarlas en un primer momento cronológico como un objeto sin importancia —“coins”— y más adelante como un objeto de adoración —“private altar”—, como si estas palabras fueran proferidas por primera vez y no millones de veces por millones de personas —“yet when you say it and when I say it we speak like savages who have found three words and worship them”. También hay momentos en que la voz narrativa compila una serie de lugares comunes para señalar su calidad de clichés y su imprecisión:

Love makes the world go round. Love is blind. All you need is love. Nobody ever died of a broken heart. It’ll be different when we’re married. Think of the children. Time’s a great healer. Still waiting for Mr Right? Miss Right? And maybe all the little Rights? It’s the clichés that cause the trouble. (10)

No-one can legislate love; it cannot be given orders or cajoled into service. Love belongs to itself, deaf to pleading and unmoved by violence. Love is not something you can negotiate. Love is the one thing stronger than desire and the only proper reason to resist temptation. (77-78)

Why not? Make a fresh start, isn’t that one of those useful clichés? (180)

Algunas de las frases hechas tienen una procedencia identificable como “All you need is love” que es el título de una canción con una amplia exposición mediática o “Love is blind” que se refiere a Cupido, que ha sido representado a través de la historia del arte con sus ojos cubiertos por una venda. Sin embargo, también hay frases como “Make a fresh start” cuyo origen es tal vez más difícil identificar y señalan al texto como un tejido de citas y ecos culturales anónimos y aun así previamente leídos y escuchados, es decir, citas sin comillas (citado en G. Allen 69).

En otros momentos de la novela, los clichés son parte de la disertación o relato amoroso y no están expresamente marcados como lugares comunes: “Nothing mattered to us. We were insultingly happy. [...] A *treasure* had fallen into our hands and the *treasure* was each other” (99). La elección léxica de equiparse a la voz narrativa y a Louise con el sustantivo “treasure” deja oír nuevamente la voz de la tradición cultural y sus códigos semióticos para comunicar afecto. Al mismo tiempo, también deja oír la voz de una convención poética anterior que establecía un símil entre la mujer amada y elementos como tesoros y piedras preciosas. La palabra “treasure” aparece en otros pasajes de la novela aludiendo a otros intertextos:

Louise, in this single bed, between these garish sheets, I will find a map as likely as any *treasure* hunt. I will explore you and mine you and you will redraw me according to you will. We shall cross one another’s boundaries and make ourselves one nation. Scoop me in you hands for I am good soil. Eat of me and let me be sweet. (20)

Esta cita incorpora un motivo recurrente en la tradición literaria: el tropo del amor como una invasión del espacio mediante la inclusión de nociones como descubrimiento —“I will explore you and mine you” — y referencias a mapas y tesoros —“I will find a map as likely as any treasure hunt”—. Un ejemplo de estos motivos es este fragmento del poema de John Donne, “Elegy XIX. To His Mistress Going to Bed”, escrito en el año 1633:

O, my America, my new found land,  
My kingdom, safeliest when with one man manned,  
My mine of precious stones, my empery,  
How blessed am I in this discovering thee! (líneas 27-30)

En este fragmento del poema se pueden ver elementos que *Written on the Body* retoma, como la representación del cuerpo de la mujer como una suerte de territorio recién descubierto y el motivo de la mina vinculado a un tesoro o piedras preciosas: “I will explore you and mine you” y “My mine of precious stones”. Más adelante el yo narrado parece reforzar este eco intertextual al cuestionarse: “How could I cover this land? Did Columbus feel like this on sighting the Americas? I had no dreams to possess you but I wanted you to possess me” (52). En un primer momento, el yo narrado parece emplear este tropo, culturalmente codificado como masculino, para representarse como el/la agente explorador/a y descubridor/a del cuerpo de Louise. El poema de Donne igualmente expresa una noción de agencia y posesión al incluir repetidamente el pronombre posesivo en primera persona “my” relacionado a aquellos objetos que representan al objeto amoroso:

[...] my America, my new found land,

My kingdom [...]

My mine of precious stones, my empery [...]

Este fragmento de *Written on the Body* también puede aludir a otros textos y, por ende, tener otros niveles intertextuales. Es decir, a aquellos novelistas decimonónicos que solían describir sus viajes a lugares desconocidos como expediciones al cuerpo femenino y la búsqueda intrépida de tesoros y poder (Showalter 129-130). Sin embargo, es preciso señalar que esta convención se resignifica cuando la voz cambia de una posición activa de descubridor/a y explorador/a, a una pasiva al representarse ella misma como “soil” —tierra— o mediante la frase “I wanted you to possess me”, que sugiere que el yo está sujeto a la voluntad de Louise, quien ahora tiene la posición activa.

Una convención iterativa en el género de romance es la inclusión de la estrategia del obstáculo, que en el caso de *Written on the Body* parece ser la leucemia que padece Louise: “I knew our path would be steep but I did not foresee the sheer rock face we have come to. We could ascend it, I know that, but it would be you who took the strain” (105). Como en el resto de las novelas que pertenecen al género del romance, el obstáculo tiene un papel muy productivo en términos narratológicos: literalmente hace la historia (Fuchs 65).

La estrategia del obstáculo en esta novela de Winterson tiene uno de sus antecedentes más antiguos en las historias retomadas de Grecia y Roma, como la de Troilo y Criseida, cuya trama está estructurada con base en múltiples impedimentos (58). El género que nos ocupa requiere



obstáculos, es decir, si el amor no tiene reveses, es difícil que haya romance, pues éste consiste en gran medida en los retrasos de la pasión, su avance hasta la catástrofe; y de algún modo su rápida llamarada (Rougemont 54 y 413). En este sentido, la novela también parece problematizar el vínculo del obstáculo con la idea cristiana del amor como sacrificio y la idealización de la renuncia (Singer 2: 498 y 517): “Run out on her? That doesn’t sound like the heroics I’d had in mind. Hadn’t I sacrificed myself for her? Offered my life for her life?” (159).

De esta manera y, según mi interpretación, ciertas elecciones léxicas de la voz narrativa dejan oír una alusión e imitación del discurso caballeresco heroico como se puede observar en la cita anterior: “That doesn’t sound like the *heroics* I’d had in mind”. El término imitación no se debe entender aquí como una simple reproducción, sino como una producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, otro mensaje en el mismo código (Genette 103). Esto se puede observar de manera particular en los momentos en que la voz narrativa establece una identificación con posiciones de sujeto convencionalmente codificadas como masculinas, como la figura del rescatador o guardia, mientras que el personaje Louise parece estar vinculado con el tropo de la dama afligida que necesita ser rescatada:

In the secret places of her thymus gland Louise is making too much of herself. Her faithful biology depends on the regulation but the white T-cells have turned bandit. They don’t obey the rules. [...] It used to be their job to keep her body safe

from enemies on the outside. They were her immunity, her certainty against infection. Now they are the enemies on the inside. The security forces have rebelled. *Louise is the victim of a coup.*

*Will you let me crawl inside you, stand guard over you, trap them as they come at you? (115)*

La voz narrativa resignifica este tipo de discurso quizá al plantear su deseo de proteger a Louise como una pregunta —“Will you let me crawl inside you, stand guard over you, trap them as they come at you?”— y no como una aseveración, lo que tal vez sería más consistente con un discurso agentivo y caballeresco. También podría ser conveniente señalar que la voz narrativa le da otro significado a este código al expresar que desea proteger a Louise de un agente interno —cáncer— en vez de un agente u obstáculo externo, lo cual probablemente sería más convencional. Además, al no tener una identidad sexual fija, la voz narrativa problematiza su identificación con la figura del caballero que se basa en una identidad masculina aparentemente coherente y estable.

Adicionalmente, la voz narrativa desestabiliza aun más esta figura cuando en un momento de la novela, la equipara con Louise, un personaje marcado como femenino: “All your sensation comes from deeper down, the live places where the dermis is renewing itself, making another armadillo layer. *You are a knight in shining armour*” (123). De esta manera, aunque en la cita anterior el código del discurso caballeresco se alude de manera intertextual, se le dan significados

específicos dentro de esta novela y el efecto es que desestabiliza la masculinidad y agentividad de esta figura literaria.

Otro ejemplo de estrategia recurrente en la narrativa amorosa es el uso de la hipérbole, que puedo definir como una exageración retórica que consiste en trascender lo verosímil al aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla (*Diccionario de retórica y poética*). Un ejemplo del lenguaje hiperbólico del amor en *Written on the Body* podría ser la siguiente cita: “I bought a bicycle to cover the twenty miles that separated the bar from my rented hovel. I wanted to be too exhausted to think. *Still every turn of the wheel was Louise*” (107). La función de esta frase es quizá hacer énfasis en la obsesión del yo narrado por Louise después de su separación, al establecer un símil entre el número de vueltas que dan las ruedas de su bicicleta y la cantidad de veces que el yo narrado piensa en Louise.

Una convención más de la novela amorosa que retoma esta novela de Winterson es la representación del objeto elegido por el ser amado, que para el “yo” se vuelve parte de ese cuerpo y se apega a él apasionadamente. Es decir, cuando el objeto metonímico representa la presencia de Louise, éste genera alegría en el yo narrado, como desamparo si le remite a su ausencia (Barthes 189):

Every object carries a different significance. Why did she buy that? What does she especially like? Why does she sit in this chair and not that one? The room becomes a code that you have only a few minutes to crack. [...] And yet I want to put out the

drawers and run my fingers over the rusty rims of the pictures. In the waste basket perhaps, in the larder, I will find a clue to you, I will be able to unravel you, pull you between my fingers and stretch out each thread to know the measure of you. (50)

Esta relación de los objetos con Louise también se puede leer como una alusión a Lancelot, un personaje de los “romances” —*roman*— o relatos medievales que versan sobre aventuras caballerescas. En la obra de Chrétien de Troyes (circa 1170), Lancelot aparece representado como un hombre cuyo amor por la reina Guinevere rayaba en la idolatría, ejemplo de ello es cuando Lancelot encuentra su peine: “he began to adore her hair... He placed so much faith in these strands of hair that he felt no need for any other aid” (citado en Fuchs, 45).

Una estrategia propia de este tipo romance, término con el que en este momento me refiero, a diferencia del anterior, a un tipo de novela sentimental cuyo tema principal es el amor, la mayoría de las veces desgraciado, de una pareja de amantes, es la citación de la visión nostálgica del pasado (125):

When we were together the weather was better, the days were longer. Even the rain was warm. [...] I can see Louise sitting cross-legged under the plum tree in the Oxford garden. The plums have the look of asps' heads in her hair. Her hair is still drying from the river, curling up round the plumbs. Against her copper hair the green leaves look like tarnish. My lady of the Verdigris. (161)

El principio de esta cita —“When we were together the weather was better, the days were longer”— es un eco intertextual de las representaciones novelescas del tiempo feliz que sigue inmediatamente al primer rapto, antes de que nazcan las dificultades de la relación amorosa (Barthes 107). En su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes llama a este momento de la trama “¡Qué azul era el cielo!”, título que se alinea con las observaciones de la voz narrativa en cuanto a lo benigno del clima y los recuerdos nostálgicos —“I can see Louise sitting cross-legged under the plumb tree in the Oxford garden”—. De esta manera, esta convención aparece coloreada por la subjetividad y experiencia personal de la voz narrativa, lo cual opera como una forma de recontextualizar dicha convención.

En cierto sentido, *Written on the Body* también puede interpretarse como un eco de la tradición poética provenzal que durante el medioevo se caracterizaba por tener una fijación con las mujeres casadas (Stavans 95): “‘You bloody idiot,’ said my friend. ‘Another married woman’” (32). En esta tesitura, es preciso señalar que tanto este tipo de poesía medieval como esta novela del siglo XX no desaprovechan ni una ocasión para glorificar la virtud de los que se aman fuera del matrimonio y contra él (Rougemont 35): “Marriage is the flimsiest weapon against desire. You may as well take a pop-gun to a python” (78).

También hay momentos de la novela en los que, mediante elecciones lingüísticas, la voz narrativa parece hacer eco de ciertos pasajes de la Biblia y los integra en su discurso amoroso. Un ejemplo de

ello es el siguiente párrafo, el cual parece aludir al “Cantar de los cantares”:

Who taught you to write in blood on my back? Who taught you to use your hands as branding irons? You have scored your name into my shoulders, referenced me with your mark. The pads of your fingers have become printing blocks, you tap a message on to my skin, tap meaning into my body. (89)

Se puede comparar este párrafo a la siguiente sección del libro de Salomón: “Place me like a seal over your heart, like a seal on your arm; for love is as strong as death, its jealousy unyielding as the grave. It burns like blazing fire, like a mighty flame” (Song of Solomon 8:6). En este pasaje la voz narrativa de *Written on the Body* parece parafrasear, extender y reinterpretar la metáfora bíblica del cuerpo como texto en la que se establece un vínculo entre la marca —“branding irons” y “seal”— y la noción de pertenencia o posesión. Ambos textos parecen referirse al cuerpo como signifiante, pues marcar el cuerpo implica su paso al universo de la escritura, su conversión en un cuerpo literario, porque los signos que se inscriben en él producen una historia, una narrativa (Brooks 3). La novela de Winterson parece transformar el architexto bíblico al hacer énfasis en el sentido de violencia hacia el cuerpo, pues introduce elementos como la sangre —“write in blood on my back”— y el hierro de marcar —“branding irons”—, por mencionar un par de ejemplos.

Otro ejemplo es el siguiente pasaje, donde la voz narrativa alude al libro de Génesis, cuando Dios crea a Eva de una costilla de Adán: “Bone of my bone. Flesh of my flesh. To remember you it’s my own body I touch. Thus she was, here and here” (130). Mi lectura de esta sección es que la voz narrativa inicia citando las palabras de Adán —“Bone of my bone. Flesh of my flesh”—, que en el contexto bíblico original parecen representar el discurso del “hombre” primigenio que tiene el poder de nombrar al mundo y a la “mujer”, y a constituir la como lo “otro”. En este sentido, la voz narrativa sustituye la frase consecutiva referida en la Biblia: “she shall be called Woman, because she was taken out of Man” (Gen. 2:23), por esta frase, “To remember you it’s my own body I touch”. Mi interpretación de esta cita es que representa una imagen de autoerotismo, que cambia el sentido de la frase bíblica citada al expresar una profunda identificación y sentimiento de afinidad con la “otra” que es Louise. Además, esta representación desestabiliza y mina la solidez de la imagen e identidad de Adán como el ser primigenio, unitario y autónomo que parece postular la Biblia. Al final de la cita, la voz inserta una frase adicional que puede interpretarse como otro eco intertextual —“Thus she was, here and here”—, la cual puede remitir a una frase recurrente en *Mrs. Dalloway*, “there she was”:

She came into a room; she stood, as he had often seen her, in a doorway with lots of people round her. But it was Clarissa one remembered. Not that she was striking; not beautiful at all; there was nothing picturesque about her; she never said anything

specially clever; *there she was*, however; *there she was*. (Woolf 177)

Otro momento en que esta frase aparece es al final de la novela de Woolf:

“I will come,” said Peter, but he sat for a moment. What is this terror? What is this ecstasy? He thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement?

It is Clarissa, he said.

*For there she was.* (194)

Es preciso señalar que en ambos casos la frase “*there she was*” pertenece a la conciencia del personaje de Peter Walsh y se relaciona con las emociones que él experimenta en relación a Clarissa Dalloway. La diferencia radica en que, en la novela de Winterson, se cambia el adverbio “there” —“allá”— por “thus”, que en este contexto significa “así, de este modo”. Esta variación puede indicar, insisto, el sentido de indiferenciación que el yo que narra experimenta en relación a Louise. Al establecer una relación intertextual entre la frase de la novela de Winterson y la de Virginia Woolf, mi interpretación es que el yo narrado podría estar homologando su sentir por Louise —“ecstasy”, “extraordinary excitement”— al de Peter Walsh por Clarissa Dalloway. En el caso de *Written on the Body*, tal vez el “terror” de la experiencia consista en el miedo y el deseo de que Louise traspase las fronteras del “yo” de la voz narrativa.



La cita anterior de *Written on the Body* y la siguiente: “I had been an emotional nomad for too long. Hadn’t I come here weak and bruised to put a fence round the space Louise now threatened?” (38), también pueden ser interpretadas como una alusión al concepto romántico de fusión. Esta noción consistía en que, a través del acto sexual, la otra persona cesaba de existir como alguien del que uno/a se sentía alienado para que ambos/as se convirtieran en “un todo viviente” (Singer 2: 444). En el periodo romántico esta unicidad última se identificada muchas veces como el único atributo que definía el amor auténtico entre el “hombre” y la “mujer”, conceptualización que la voz narrativa desafía al no representar a un “hombre” o a una “mujer” estrictamente hablando (22). También es preciso señalar que la fusión podía ser considerada dolorosa y aterradora al implicar la pérdida del yo a través del amor, como se ve reflejado en el cuestionamiento que formula la voz narrativa “Hadn’t I come here weak and bruised to put a fence round the space Louise threatened?” (51).

Hay otros pasajes de *Written on the Body* que pueden interpretarse como alusivos a otros conceptos vinculados con el discurso amoroso:

She would have bound me to her with ropes and had us lie face to face unable to move but move on each other, unable to feel but feel each other. She would have deprived us of all senses bar the sense of touch and smell. In a blind, deaf and dumb world we could conclude our passion infinitely. To end would be

to begin again. Only she, only me. She was jealous but so was I.  
She was brute with love but so was I. (162)

La unión de los/as amantes puede remitir a los seres esféricos que postula el amor platónico quienes, una vez reunidos, se abrazaban, pretendían crecer juntos/as de nuevo y no se separaban ni siquiera para buscar alimento (Singer 1: 69). El significado adicional que *Written on the Body* le da al concepto de amor platónico tal vez consista en la inclusión de un sentido de corporalidad y quizá hasta de cierta violencia en la imagen de la reunión de las mitades —“She would have bound me to her with ropes and had us lie face to face unable to move but move on each other, unable to feel but feel each other”—.

A lo largo de la novela, también hay alusiones a frases que se encuentran en algunas obras de William Shakespeare, un ejemplo de ello es el principio de la novela, donde la voz narrativa introduce una frase del personaje de Calibán en “The Tempest”: “You taught me language and my profit on’t is I know how to curse. The red plague rid you for learning me your language” (9). Esta cita aparece después de una breve disertación sobre la frase “I love you” y quizá se encuentre recontextualizada para ilustrar lo que la voz narrativa siente y piensa del lenguaje amoroso desde su presente soledad. Otro ejemplo, en este caso indirecto, es la cita: “If the choice is as crude as Louise or not Louise then there is no choice” (91). Esta cita puede ser interpretada como una variación y apropiación de la frase “To be, or not to be, that is the question” de Hamlet, en la cual se sustituye el verbo “to be” por “Louise”, y donde la voz nuevamente recontextualiza la cita literaria en

términos de su experiencia personal. Otro ejemplo sería “Here lies one who loved not wisely but too well” (178), un préstamo textual que toma de *Othello* y que el yo narrado conjunta con la frase “Ashes to ashes, dust to dust”, que pertenece al *Book of Common Prayer*, y que a su vez es una transformación de una frase del libro bíblico de Génesis 3:19 “*for dust thou art, and unto dust shalt thou return*”. El ejemplo anterior es relevante porque ilustra la manera en que el discurso de la voz narrativa tiene varios niveles de intertextualidad, pues las obras que cita por lo general pueden remitir a otras. También es necesario considerar que el yo narrado refiere estas dos últimas citas al estar caminando por un cementerio, renovando el contexto de ambas referencias y su nivel de dignidad (Genette 27).

Por otro lado, en la sección de la novela en que se habla de las partes del cuerpo (113-139), la voz narrativa parece hacer variaciones del texto *The Lesbian Body* de Monique Wittig, lo cual se puede interpretar como un homenaje a este texto (Genette 147). Mi lectura de esta sección es que al retomar el lenguaje anatómico a través de la obra de Wittig, en la novela de Winterson parecen difuminarse y diluirse las fronteras entre el discurso científico y el literario de la imaginación y el deseo. Es decir, al ubicarlos en el mismo plano se crea el efecto de un lenguaje híbrido y fluctuante, en el que se desvanecen las jerarquías o las diferencias de estatus entre ambos, lo que puede provocar que deje de ser sencillo identificar oposiciones tan nítidas entre sendos discursos.

De esta manera, la novela de Winterson parece apropiarse de

varias características del texto de Wittig. Una de ellas es que inserta una lista de partes del cuerpo y órganos al principio de cada sección. Wittig sólo incluye el artículo y el sustantivo: "...the spittle the saliva the snot the sweat the tears" (Wittig 28), mientras que Winterson emplea oraciones completas y descriptivas de una parte específica del cuerpo al principio de cada sección: "The clavicle or collar bone: The clavicle is a long bone which has a double curve" (129).

El comentario que *Written on the Body* hace de *The Lesbian Body* no permanece sólo en ese nivel, pues como ya mencioné, hay momentos en que la voz narrativa hace variaciones de algunas imágenes del libro de Monique Wittig (Genette 493). Ejemplo de ello puede ser la siguiente cita: "I discover that your skin can be lifted layer by layer, I pull, it lifts off, it coils above your knees, I pull starting at the labia, it slides the length of the belly, fine to extreme transparency" (Wittig 13). La reinterpretación que Winterson parece hacer de esta parte del texto de Wittig se puede observar en la siguiente sección de *Written on the Body*: "The closer I held you to me, the faster you melted away. I held you as Death will hold you. Death that slowly pulls down the skin's heavy curtain to expose the bony cage behind" (132).

Winterson parece retomar la imagen de Wittig del "yo" que despoja al otro personaje de su piel. La diferencia radica en que Winterson sustituye al "yo" de la obra de Wittig por la figura de la muerte—"I held you as Death will hold you"—y la similitud yace en que se mantiene el sentido de violencia hacia el cuerpo del otro personaje.

Adicionalmente, esta sección de la novela también se puede interpretar como una revisión paródica de la mirada y discurso realista caracterizado por objetivizar el cuerpo al representarlo en partes, en vez de como un todo (Brooks 123). Considero que la parodia de esta convención se realiza al borrar las aparentes fronteras entre el discurso científico e impersonal y un lenguaje tendiente a lo poético y personal, y al señalar la naturaleza igualmente ficcional y de constructo de la escritura científica:

Shuttered like a fan no-one suspects your *shoulder blades* of *wings*. [...] Nail me to you. I will ride you like a nightmare. You are the winged horse Pegasus who would not be saddled. Strain under me. I want to see your muscle skein flex and stretch. Such innocent triangles holding hidden strength. (131)

La voz narrativa compara los omóplatos —“shoulder blades”— de Louise con alas —“wings”— y más adelante inserta una referencia mítica al equiparar a Louise con Pegaso, el caballo alado de la tradición mitológica griega. Cuando la voz narrativa se refiere al movimiento de Louise vuelve a recurrir a un lenguaje más orientado a lo anatómico —“I want to see your muscle skein flex and stretch”—, sin embargo, también recurre a imágenes exploradas en *The Lesbian Body*:

M/y back opens between the shoulder blades to release the fan-shaped membranes compressed by the ribs. [...] Now there is the gentle sound of a circular wing in process of beating, it surrounds m/y opened neck right to the nape where it is

attached. [...] The unfolded beating wings brush against you not preventing you from drawing near, one of them passes over your cheeks, another makes you close your eyes. M/y brain assailed produces increasingly rapid waves. The wings are born incessantly with ever-increasing speed. M/y arms are attached to m/y sides by two gigantic wings of a black color, once folded they are not thicker than a knife-blade, their substance is identical with that silk flags are made of. Their shape is comparable to that of the wings of bats. Each of m/y ribs is the shank of a newly-created wing. Arranged in parallel the closed wings seen in profile resemble the antennae of a lamellicorn. (Wittig 73)

Como se puede observar, ambas citas representan a personajes “femeninos” alados, cuyas alas son parte de su cuerpo humano. La diferencia entre *Written on the Body* y *The Lesbian Body* es que en la primera el ser alado es Louise, mientras que en la segunda es el “yo” que narra. Otro aspecto relevante es que la voz narrativa de *Written on the Body* establece una analogía de Louise con un caballo representado como alado y tradicionalmente representado como blanco —“You are the winged horse Pegasus” —, mientras que el “yo” de *The Lesbian Body* se equipara con animales menos etéreos: un murciélago negro y con un insecto —“Their shape is comparable to that of the wings of *bats*. [...] Arranged in parallel the closed wings seen in profile resemble the antennae of a lamellicorn”—. La imagen de *Written on the Body* en la que el yo desea cabalgar a Louise —“Nail me to you. I will ride you like a nightmare”— también parece encontrar correspondencia en el libro de

Wittig: “A moment comes when frenziedly you take m/e in your back m/y she-wolf m/y arms round your neck m/y breasts m/y belly against your fur m/y legs gripping your flanks m/y sex thrusting against your loins, you begin to gallop” (13).

Otro eco intertextual que *Written on the Body* pudo haber tomado de *The Lesbian Bobby* es la noción del “yo” fragmentado, que en ambos textos parece emplearse para desestabilizar la noción de ser humano unitario, coherente y universalmente masculino. En este sentido, la fluidez de la identidad sexual de la voz narrativa, la cual funge como uno de los temas centrales de mi trabajo, también puede ser interpretada como un eco intertextual del *Orlando* de Virginia Woolf, pues para este personaje, el sexo y la sexualidad son concebidos como transformación (Winterson, *Art Objects* 67).

Por último, me gustaría abordar el final de *Written on the Body*, el cual está estructurado mediante la técnica narrativa del final abierto, pues no es claro si el encuentro final con Louise es una fantasía muy vívida o una “realidad”. Esta última parte de la novela parece ser un eco intertextual de una sección del poema “The Good Morrow” de John Donne, pues ambos textos establecen un símil entre una pequeña habitación y el universo. En el poema de Donne el amor hace de un pequeño cuarto el todo: “For love, all love of other sights controls, and makes one little room, an every where” (líneas 10-11). La novela de Winterson, por otra parte, parece retomar la imagen del cuarto como una suerte de microcosmos:

This is where the story starts, in this threadbare room. The walls are exploding. The windows have turned into telescopes. Moon and stars are magnified in this room. The sun hangs over the mantelpiece. I stretch out my hand and reach the corners of the world. The world is bundled up in this room. Beyond the door, where the river is, where the roads are, we shall be. We can take the world with us when we go and sling the sun under your arm. Hurry now, it's getting late. I don't know if it is a happy ending but here we are let loose in open fields. (190)

Se puede observar que la voz narrativa le da continuidad a la imagen que aparece en el poema de Donne al referirse a un cuarto viejo donde la luna y las estrellas se encuentran magnificadas y donde el sol cuelga sobre la repisa de la chimenea —“The sun hangs over the mantelpiece”—. La diferencia entre los textos radica en que el de la novela de Winterson plantea quizá una distorsión en la percepción del espacio —“The windows have turned into telescopes”— y el exterior del cuarto como el espacio donde permanecerá junto a Louise —“but here we are let loose in open fields” —, mientras que el poema de Donne postula la habitación como el espacio central del encuentro de los amantes —“makes one little room, an every where”—.

Para concluir esta breve sección dedicada al análisis narratológico e intertextual, probablemente es relevante señalar que si bien *Written on the Body* se relata desde una sola perspectiva, tiende a ser una novela polifónica, a causa de la variabilidad e indeterminación



de su voz narrativa y de la presencia de la gran cantidad de ecos intertextuales que estructuran su discurso. Es una novela creada como un texto esencialmente impuro, viciado, abierto y evocador que consiste en reminiscencias y en reminiscencias de reminiscencias (citado en Royle 78).

Como se verá más adelante, esta voz parece ser varias voces y puntos de vista a la vez pues cita múltiples discursos referentes al sentimiento amoroso, al tiempo que retoma varias posiciones de sujeto y se sitúa en un proceso de identificación que no parece tener un final y por el que siempre es diferente a ella misma. Ante la falta de información “convencional”, ofrece un discurso que ella misma transforma, cuestiona, cuenta sin obedecer a una cronología sucesiva y presenta frecuentes vacíos cognitivos. El resultado de esta suma de estrategias narrativas es una voz con una credibilidad relativa, cuyas disertaciones desestabilizan muchas nociones convencionales como el discurso amoroso, el concepto unitario de identidad y el final feliz, por nombrar algunos. Ante una voz narrativa de esta naturaleza, lo más probable es que como lectoras/es cuestionemos tanto el mundo de acción propuesto como el propio, al revelarnos quizá la complejidad irreversible de quiénes somos (Pimentel 10).

## 2. ¿A qué género representa?

Art is pushing at the boundaries we thought were fixed.

**Jeanette Winterson**

El objetivo de este capítulo es poner en primer plano los momentos de la novela en que la voz narrativa parece evitar que los/las lectores/as le asignemos un sexo e identidad sexual estables al problematizar categorías como “mujer”, “lesbiana”, “bisexual”, entre otras. Puedo empezar señalando que, si se toman en cuenta otras voces narrativas autodiegéticas de diferentes tradiciones literarias occidentales, esta voz es distinta. En general revelan información acerca de sí mismas/os o algún otro personaje lo hace en algún momento del relato. Un ejemplo de ello es la voz narrativa de *Moll Flanders*, una novela del siglo XVIII, escrita por Daniel Defoe: “It is enough to tell you, that as some of my worst Comrades, who are out of the Way of doing me Harm, having gone out of the World by the Steps, and the Strings as I often expected to go, know me by the name of Moll Flanders” (9).

En esta novela nos encontramos con que, desde el inicio, sabemos el nombre y el género de la protagonista. En este caso, el objetivo de la narradora no es problematizar algún aspecto de su identidad, sino relatar la historia de su sobrevivencia. Si bien algunas/os narradoras/es pueden mentir y/o no revelar cierta información deliberadamente —como el nombre propio, la edad, raza, etcétera—, por lo común no suelen desorientar a las/los lectoras/es con ciertos aspectos de la personalidad percibidos como estables, como es el caso

del género. En este sentido, es pertinente preguntarnos cuándo y cómo etiquetamos a los personajes literarios, y cuál es la importancia de imponer o rechazar las etiquetas sexuales y/o genéricas o de adoptar nuevas etiquetas (McConnell-Ginet 69).

La voz narrativa de esta novela, que se caracteriza por la inconsistencia o indiferenciación de sus prácticas sexuales y por la ambivalencia de sus acciones, relata una historia de amor y, como ya mencioné, en primera instancia parecería necesario discernir si representa una subjetividad sexuada (“mujer/hombre”); aunque conforme se desarrolla la novela, estas categorizaciones resultan limitadas para definirla:

In general, conventions of reading fiction require knowing whether “I” is a man or a woman. Because *Written on the Body* focuses on romance, it especially compels a choice of sex for “I”, so that the reader may enter the novel at the simplest level of “love story”. The reader depends on conscious and unconscious psychic preferences and on the more overt context of the novel’s composition including its historical moment and the biography of the author, to make such a choice. (C. Allen 48)

Como señala Carolyn Allen, ante la naturaleza de la voz narrativa, la/el lectora/or puede llenar los vacíos de varias formas. Se puede valer de sus preferencias y proyecciones para configurarla y de su conocimiento sobre la autora para crear un retrato menos indeterminado. Así, puede decidir que se trata de una “mujer” al vincularla con la biografía de

Winterson o de un “hombre”, si relaciona la convención del anonimato con la autoría masculina tradicional (Butler, *Bodies that Matter* 146).

Tal vez lo que nos lleva a intentar estabilizar sus disertaciones semánticamente ambiguas como parte de una subjetividad lo más homogénea y unitaria posible sea nuestro sesgo interpretativo y la costumbre de etiquetar, organizar, racionalizar, llenar los huecos y hacer lo más concretos y determinados los lugares de indeterminación de una obra o mundo conceptual propuesto (Moi 168). Otra causante puede ser nuestra mirada misma, que hasta cierto punto está estructurada a través de la construcción hegemónica del género (Butler, *Bodies that Matter* 132). De esta manera, cada lectora/or la construye con elementos distintos y decide a qué sexo y etnia pertenece, cuál es su edad aproximada, su apariencia física, entre otras características. En pocas palabras, el sexo y la identidad sexual de la voz narrativa depende de quien lee la novela.

Es importante considerar que la imagen que de la voz narrativa va dibujando la/el lectora/or tiende a estar mediada, en mayor o menor grado, por la imagen de la autora, la cual tiene un perfil que embona fácilmente con el de la voz narrativa (Pimentel 174):

Winterson’s self identification as a lesbian together with her fame as the author of *Oranges Are Not the Only Fruit*, an explicitly lesbian narrative about the coming out of its protagonist “Jeanette”, drives the decision to imagine “I” as Louise’s woman lover. The many references to mirrors, twins, and other

occasions of doubling in *Written on the Body* playfully encourage such a reading without fully determining it. (C. Allen 49)

Como se menciona en la cita, la abierta sexualidad de la autora ha sido un factor fundamental para la interpretación de la voz narrativa-personaje como una subjetividad orientada a una sexualidad “lésbica”. Si bien en la novela hay numerosas imágenes que podrían justificar esta lectura y apreciación, es necesario considerar que la inestabilidad en el género de la voz narrativa obedece a una intención precisa, ya que la autora pudo haber elegido una voz con una identidad sexual aparentemente más estable, como lo hizo en su primera novela, *Oranges Are Not the Only Fruit*. En otras palabras, considero que el hecho de que el género de la voz narrativa no sea explícito obedece a una elección estética y política que debe ser interpretada como tal. Como veremos más adelante, la voz narrativa de *Written on the Body* representa una experimentación retórica con las convenciones de la textualidad ligadas a la identidad sexual, pues en ella el género es tratado como transgresor de las fronteras sexuales y como un aspecto que vacila dentro del sujeto.

No obstante, una gran parte de la crítica que ha abordado esta novela ha tratado de indagar cuáles son el sexo y el género “reales” de la voz narrativa detrás de las máscaras textuales, a pesar de que reconocen la importancia de su rechazo de las identidades de género convencionales (Makinen 127). En inglés, idioma en el que fue escrita esta novela, el género lingüístico está limitado a la distinción entre “he/she”, “his/her”, “his/hers”, “him/her”, por lo que vale la pena señalar

que en ningún lugar de la novela hay evidencia textual o pista gramatical que indique si la figura protagónica representa a una “mujer” o a un “hombre” (Livia 149).

En este sentido, tal vez sea necesario reflexionar sobre qué tipo de ansiedad provoca en las/los lectoras/os una voz cuyo género no satisface la fantasía normativa (Butler, *Undoing Gender* 34). Es significativo que la mayoría de las/os lectoras/es tomen una decisión acerca del “sexo” e “identidad sexual” al cual podría pertenecer la voz narrativa, a pesar de que tratar de ordenar e interpretar las ambigüedades, la fluidez de la identidad y del deseo sexual como parte de una sola “identidad sexual”, es tal vez dejar de lado uno de los aspectos más importantes de la novela.

Considero que en esta novela Winterson eligió no colocarse en una posición completamente legible ante el lesbianismo, por lo que leer su novela *sólo* como un texto lésbico probablemente implique ejercer cierta violencia hacia él y tal vez hasta reducirlo y paralizarlo (Butler, *Bodies that Matter* 116). La voz narrativa parece estar constituida de múltiples maneras y, por ende, podría no representar *única* o *sencillamente* una subjetividad “lésbica”. Este tipo de sexualidad es un constructo al igual que cualquier otra forma de sexualidad en los regímenes sexuales contemporáneos y, aparentemente, para que una sexualidad lésbica mantenga su supuesta coherencia, la actividad sexual entre personas del mismo sexo parecería ser el *sine qua non* para la atribución de la etiqueta de “lesbiana” (Harvey 455). En otras palabras, un aspecto del “lesbianismo” que parece fijarlo de una manera

inmutable es su dependencia en la igualdad de las personas o, en este caso, personajes involucrados en una relación (Jason 29). Igualmente, la heterosexualidad debe permanecer como un lugar rechazado, pues la congruencia de la identidad lésbica se produce mediante la producción, exclusión y repudio de aquellas posibilidades que amenazan sus límites constitutivos. Es necesario señalar que mediante esta serie de rechazos de alguna forma se refuerza el sistema de creación de las identidades sexuales (Harvey 113-114).

En este sentido, una elección de este tipo de etiqueta para la voz narrativa podría llevarme a preguntar: ¿El género del objeto de deseo determina la identidad sexual de la voz narrativa? ¿Hay una relación clara entre sus actos sexuales y una identidad sexual en particular? (Jason 65) ¿Su deseo y conducta sexual necesariamente deben reflejar y expresar una identidad sexual? ¿La voz narrativa realmente está representada por el término “lesbiana”? ¿Qué tan efectiva es su representación de esta identidad sexual? ¿Es lo suficientemente coherente como tal? ¿Qué tipo de “lesbiana” representa: *butch*, *femme* o ambas? (Butler, *Bodies that Matter* 115 y 227) ¿Esta voz nos ofrece un rango de posibilidades o requiere que tomemos una decisión en los términos binarios de “esto” —lesbiana— o lo “otro” —heterosexual—. Y finalmente, ¿cómo se puede responder a la pregunta de su “sexo” e “identidad sexual” de manera inequívoca? ¿Es posible encontrar evidencias incontrovertibles tanto si decidimos que es “lesbiana”, “bisexual” o “*queer*”? ¿Esta voz puede ser algo más que “bisexual”, “*queer*”, “lesbiana”?

La etiqueta que elijamos para darle un sentido aparentemente coherente al deseo de la voz narrativa no es un refugio seguro. Al parecer, designar a la voz narrativa con el significante “lesbiana” para darle un núcleo a su “identidad”, traducirla al ámbito de lo inteligible y hasta cierto punto de lo legítimo, legible y viable dentro de la matriz heterosexual sería esencializarla (Salih 89). Esto se debe a que convencionalmente este término se refiere a una identidad sexual aparentemente estable, permanente e inherente, cuando parece ser que esta categoría no abarca todas las posibilidades planteadas por la voz misma (Blackwood y Wieringa 18):

I had a girlfriend once who could only achieve orgasm between the hours of two and five o'clock. (75)

Bathsheba had always insisted that we use their marital bed. I had to sleep on his side. (83)

It reminded me of a pair of shorts a boyfriend of mine had once worn [...] (143)

I had a boyfriend once, his name was Carlo, he was a dark exciting thing. (143)

Al referirse tanto a sus “novias” como “novios” a lo largo de la novela, ella parece sugerir que excede dicha categoría al señalar que es difícil predecir qué direcciones tendrá y perseguirá su deseo, y mediante esta estrategia tal vez busque evitar que la capturemos en una identidad sexual reconocible. Probablemente, esta voz representa una trayectoria erótica que privilegia la sexualidad y el deseo, abierto de manera



contingente a varias posibilidades, sobre una identificación sexual o genérica en particular. Es, en otras palabras, una voz cuya aparente identidad se desintegra en una serie de deseos móviles (citado en Jason 37 y 43).

Si aun así el/la lector/a decide asignarle una identidad sexual fija y predisponer a la voz a permanecer en alguna parte del sistema sexual, esta identidad podría funcionar como una ficción que da cuenta de su propia crisis de referencialidad e incapacidad descriptiva ante la variabilidad de la voz narrativa (139). Esto quizá se deba a que el concepto mismo de identidad sexual y la opción “lesbiana” están lejos de ser exhaustivos al negar la posibilidad de la diferencia en deseos, personas y objetos (69). Es decir, no agota el rango de sentimientos, sensaciones y relaciones que parecen componer la sexualidad de la voz narrativa/personaje (Cameron y Kulick 105). También podría considerar que, si la voz narrativa representa a una “lesbiana”, su “lesbianismo” es tal que confunde y redistribuye los elementos constitutivos de esta categoría, reitero, al exponer su deseo por personajes que representan tanto “hombres” como “mujeres”.

Estos relatos de sus relaciones breves con personajes “femeninos” y “masculinos” aparecen narrados con relativa constancia a lo largo de la novela, en muchas ocasiones a través del recurso de la digresión como evocación de un recuerdo, y parecen funcionar como un contrapunto ante la historia amorosa más significativa de la novela. En *Written on the Body*, la voz narrativa parece experimentar una serie de cambios en su orientación sexual y esto constituye la representación de

una narrativa muy específica que difícilmente puede ser capturada en una categoría, o tal vez sólo pueda serlo por un tiempo (Butler, *Undoing Gender* 80). Acaso, esto se deba a que la relación entre sus actos e identidad(es) sexual(es) no sea fija, a pesar de que en momentos sus identificaciones con un personaje “femenino” y la manera en que ejerce su sexualidad sugieran que podríamos categorizarla como “mujer/lesbiana” (Wekker 119).

Siguiendo esta vena, tal vez la categoría “lesbiana” sea una “taxonomía para la ocasión” que es provisional y se está construyendo y destruyendo constantemente en relación con las otras taxonomías disponibles como “bisexual” o “*queer*”. De esta manera, aunque podría considerarla “lesbiana” o “bisexual” en términos del supuesto género de sus parejas, hay un número potencialmente infinito de maneras en las que podría definirla eróticamente (citado en Jason 29 y 68). Aunque parezca tener una orientación hacia personajes de un “sexo” en particular —quizá por “mujeres”—, podría diferenciar su erotismo al señalar su predilección por diferentes tipos de personajes, como “mujeres” casadas: “‘You bloody idiot,’ said my friend. Another married woman” (32), y algunos “hombres” quizá tan variables como la voz misma:

I had a boyfriend once called Crazy Frank. [...] He didn't want to settle down. His ambition was to find a hole in every port. He wasn't fussy about the precise location. Frank believed that love had been invented to fool people. His theory was sex and friendship. 'Don't people always behave better towards their

friends than their lovers?’ He warned me never to fall in love, although his words came too late because I had already fallen for him. (92-93)

En el caso de esta voz narrativa, parece ser que lo que categorías como “lesbiana” y “bisexual” ganan en inmediatez pierden en especificidad (citado en Jason 67). Tal vez los prefijos “hetero” y “homo” y “bi” no dividan de manera tan efectiva el universo de las orientaciones sexuales (36). Esto se debe a que estas categorías no abundan en los matices, variaciones y particularidades de su deseo y sexualidad. En este sentido, el riesgo de emplear estos sistemas descriptivos para su identidad cambiante es que, al reconocer sus similitudes con las de una categoría preestablecida —por ejemplo, “lesbianismo”—, se puede llegar a interpretar el comportamiento y personalidad de la voz narrativa en términos de un grupo de atribuciones aplicadas a grupos completos. Esto puede tener como resultado ignorar, rechazar o minimizar los momentos en que la voz desarrolla características menos familiares a dicha identidad sexual, es decir, diferencias irreducibles y potencialmente importantes en la caracterización de la voz narrativa (Talbot 468).

El relato de esta voz es una historia de transformación y, probablemente, las categorías que le imponamos pueden actuar en ocasiones para congelar este proceso y limitar el potencial disruptivo y subversivo de la representación de su ser fluido. Los cambios en su sexualidad parecen obedecer a las parejas en particular, de manera que no siempre emerge como coherentemente “lésbica”, pues, como ya

señalé, ella misma sugiere que su deseo permite zonas medias y formaciones híbridas que no parecen tener nombres tan claros (Butler, *Undoing Gender* 108).

En esta novela lo que parece estar realmente suspendido es la decisión acerca del estatus de género de la voz narrativa, el cual permanece como una pregunta irresoluble y diferida, pero no hasta un momento futuro en el que todo se revela (citado en Royle 131). En este sentido, es necesario tener en mente que el interés novelesco está en el enigma y no en la clave. Dicho de otra forma, la pregunta políticamente provocativa sobre el sexo o género de la voz narrativa quizá no está hecha para recibir una respuesta, sino para permanecer como pregunta (Genette 372).

La novela, por su parte, parece sugerir que si no puede crear un tercer, cuarto o quinto género, bien puede desafiar estas categorías. Esto lo lleva a cabo al evitar información sustancial sobre la voz narrativa y construir un personaje “flotante”, en tanto que es difícilmente asible por las/los lectoras/es. En este sentido, se podría pensar, considerando la filosofía posmoderna, que tiene un sexo, género e identidad(es) sexual(es) única, permanentemente transitiva y transicional, creada sólo para el/ella, construida con base en sus experiencias y preferencias, y empleada según sus intereses narrativos: “For us there are, not one or two sexes, but many, as many sexes as there are individuals” (citado en Butler, *Gender Trouble* 118).

Como espero haber sugerido, esta voz parece haber sido construida para confundir y desestabilizar las expectativas del/a lector/a en cuanto a la coherencia de su presunto “sexo”, “género” e “identidad sexual”. En este sentido, las citas pasadas — “I had a girlfriend” y “I had a boyfriend once”— sugieren que es posible leer a la voz narrativa de una manera alternativa, es decir, como un sujeto tal vez “bisexual” o “*queer*”, en el sentido de que no sólo parece oponerse a las formaciones esencialistas de la identidad “lésbica” y “heterosexual” y a las suposiciones que conllevan en el ámbito de la sexualidad, sino al modelo de identidad mismo (Harvey 455). Sin embargo, es preciso señalar que tampoco opta explícitamente por la etiqueta “bisexual” o “*queer*”.

Aunque esta categoría puede concebirse como otra forma de esencialismo, al igual que las categorías más normativizadas, es necesario tener en cuenta la multiplicidad subversiva del erotismo “*queer*”, el cual representa muchas experiencias y conceptos que trascienden los géneros y sexualidades. Una de las características del erotismo *queer*, que se puede vincular con la representación de la voz narrativa, es que no parece tener ninguna relación directa con la procreación y ciertas convenciones burguesas hegemónicas tales como el matrimonio y la familia (citado en Jason 60, 62 y 66): “I have no desire to reproduce but I still seek out love. [...] I don’t want to reproduce, I want to make something entirely new” (108). Sin embargo, es preciso señalar que es posible ser crítica/o ante estas convenciones y rechazarlas sin ser necesariamente “*queer*”.

Como ya he mencionado, la ambigüedad de la voz puede estar construida a partir de la representación de su sexualidad indiferenciada, las diferentes posiciones de sujeto que la voz habita y mediante la inscripción de una mirada codificada culturalmente como “masculina”, pues en la tradición literaria, filosófica y artística occidental una “mujer” es mirada por un “hombre” (Brooks 9): “If I were painting Louise I’d paint her hair as a swarm of butterflies” (28) y “Her hair was down, warming her neck and shoulders, falling forward on to the table-cloth in wires of light” (49).

Aunque la voz narrativa presenta al/a lector/a un convencionalismo de género, lo desestabiliza al sugerir más adelante que esta mirada que desea, describe y pintaría al personaje de Louise no es exclusiva de un personaje “masculino” al ser expropiada por una conciencia móvil cuyas posiciones de sujeto rebasan la fantasía normativa de género.

Puede ser pertinente señalar que estos pasajes también parecen ser ecos intertextuales visuales de algunas obras del movimiento artístico pre-Rafaelita, en especial de los cuadros *The Bridesmaid* (1851) y *Ophelia* (1851-2) de John Everett Millais, y *Fazio’s Mistress* (1863) y *Bocca Baciata* (1859) de Dante Gabriel Rosetti. Estas pinturas representan a mujeres pelirrojas, jóvenes y hermosas, según el canon de belleza pre-Rafaelita y tal como la voz narrativa a menudo describe al personaje de Louise. Esta asociación se refuerza cuando la voz narrativa asevera “Louise is a Pre-Raphaelite beauty but that doesn’t make me a medieval knight” (159). Este pasaje señala que *Written on*

*the Body* no sólo establece un diálogo con imágenes textuales, sino también visuales, vinculando la imagen Louise con ciertas representaciones victorianas de lo femenino, las cuales oscilaban entre dos polaridades: la mujer pasiva relacionada con conceptos como el amor, el hogar y la espera, y la mujer activa y sexualizada, que se representa en medio de una atmósfera que resalta su belleza y erotismo, y está más cercana al retrato que la voz narrativa hace de Louise (Prettejohn 103, 218-220).

Otro aspecto relevante de la caracterización de su ambigüedad sexual son los pasajes en que la voz cita y explota el cliché social de la bisexualidad como una especie de falla a la lealtad o falta de compromiso (Butler, *Bodies that Matter* 112). Esto lo lleva a cabo sobre todo al aludir, en diferentes momentos de la narración, a sus múltiples parejas de ambos sexos: “I had a girlfriend once, we used to play that game” (59), “I had a boyfriend once called Crazy Frank” (75) y “I had a boyfriend once, his name was Bruno” (152) y a la corta duración de sus relaciones:

Did I say this has happened to me again and again? You will think I have been constantly in and out married women’s lumber-rooms. (17)

I’m addicted to the first six months. It’s the midnight calls, the bursts of energy, the beloved as battery for all those fading cells. (76)

Another failed relationship, another hurt human being. When was I going to stop? (87)

Al representarse a sí misma según una interpretación normalizada de la bisexualidad, la voz narrativa ofrece su “retrato moral” —“I’m addicted to the first six months”— como un personaje poco comprometido que pierde el interés en sus parejas después de unos meses. Sin embargo, después de esta serie de relaciones efímeras y tal vez fallidas, el significado y la experiencia de su bisexualidad también parecen cambiar.

En otros pasajes de la novela, cuando la voz narrativa se refiere a Louise, ésta parece alejarse de este cliché social de la bisexualidad para acercarse a la definición de *otra bisexualidad*, planteada por Hélène Cixous y caracterizada por ser múltiple, variable, eternamente cambiante y por “no rechazar ni la diferencia ni un sexo” (citado en Moi 119):

When I look in the mirror it’s not my own face I see. Your body is twice. Once you, once me. Can I be sure which is which? (99)

Thus she was, here and here. (130)

She was my twin and I lost her. Skin is waterproof but my skin was not waterproof against Louise. She flooded me and she has not drained away. (163)

En las citas precedentes la voz narrativa sugiere una importante identificación con el personaje de Louise al plantear una suerte de igualdad entre ambos personajes —“Your body is twice. Once you, once me”—, lo que se alinea con la conceptualización de la *otra bisexualidad*,



en el sentido de que ésta se centra en animar, perseguir y aumentar la presencia de la/el otra/o y sus diferencias en la creación de un universo erótico (Cixous 46).

La identificación de la voz narrativa con el personaje de Louise ha sido un argumento central de la crítica y los/las lectores/as para inferir que la voz narrativa representa a una “mujer”. Sin embargo, esta deducción puede ser problematizada, pues esta identificación no se puede entender como un “logro” complemente estable o permanente (Butler, *Undoing Gender* 142). Esto no es porque la voz narrativa tenga “problemas de identidad”, como si estos esencialmente tuvieran solución o como si hubiera alguien que no tuviera un “desorden de identidad”. Su identidad no es algo dado, recibido o que ella misma pueda lograr, pues lo único permanente es su interminable e indefinido proceso de identificación, que no parece detenerse o extinguirse al reconocerse en Louise (citado en Royle 59):

I felt like the girl in the story of Rumpelstiltskin who is given a cellar full of straw to weave into gold by the following morning.  
(44)

We're dancing together tightly sealed like a pair of 50s homosexuals. (73)

I felt we were Dr Watson and Sherlock Holmes. (60)

I put my arms around her, not sure whether I was a lover or a child. I wanted her to hide me beneath her skirts against all menace. (80)

I quivered like a schoolgirl. (82)

I never thought to be Cassandra plagued with dreams. (179)

Esta voz parece ser una figura espectral que por momentos habita una posición de sujeto —“the girl in the story of Rumpelstiltskin”, “a pair of 50s homosexuals”, “Dr Watson and Sherlock Holmes”, “a child”, “a schoolgirl”, “Cassandra”— tal vez para abandonarla o para incorporarla simultáneamente con sus identificaciones coexistentes precedentes y futuras, sin llegar a “ser” ninguna por completo, a pesar de que su identificación con Louise parece ser la más relevante y la única que reitera como tal. De esta manera, sus identificaciones operan como sedimentos fantasmales o sitios imposibles que nunca ocurren o se logran de una manera definitiva; se constituyen insistentemente, se negocian y se refutan (Butler, *Bodies that Matter* 76): “Who do I think I am? Sir Launcelot? Louise is a Pre-Raphaelite beauty but that doesn’t make me a medieval knight” (159).

En la cita anterior la voz narrativa parece cuestionar y negar su identificación con quizá uno de los caballeros más importantes de las leyendas artúricas, Sir Launcelot, y con ello, una posición de sujeto “masculina” —“that doesn’t make me a medieval knight”—. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que las identificaciones se estructuran tanto mediante los rechazos como a través de las afirmaciones, pues el rechazo de identificarse con una posición de sujeto específica sugiere que en algún nivel esta identificación ya se dio y se refutó (citado en Cameron y Kulick 139). Es decir, para que la voz narrativa refute su

identificación con un caballero medieval, la voz narrativa tuvo que haber vinculado su “yo” —“me”— con este personaje —“medieval knight”—, en primera instancia para rechazar su identificación de manera consecutiva.

Como se puede ver en esta y varias de las citas anteriores, sus identificaciones y/o su rechazo a éstas cruzan las fronteras de género. En otras palabras, sus identificaciones con un género no implican el repudio de otro, pues esta voz se identifica tanto con figuras marcadas como “femeninas” —Louise— como “masculinas” —Sir Launcelot—, lo que señala la presencia estructurante de la alteridad en la formación de su yo (Butler, *Bodies that Matter* 91, 105 y 197). En este sentido, es importante señalar también que cuando la voz narrativa se refiere al personaje de Louise no siempre la identifica con lo convencionalmente “femenino”, a pesar de que Louise parece representar a una “mujer”:

She was more of a Victorian heroine than a modern woman. A heroine from a Gothic novel, mistress of her house, yet capable of setting fire to it and fleeing in the night with one bag. I always expected her to wear her keys at her waist. (49)

She was a Roman Cardinal, chaste, but for the perfect choirboy. (67)

Louise against the purple sky looking like a Pre-Raphaelite heroine. (99)

You are a knight in shining armour. (123)

El que la voz narrativa equipare a Louise con figuras que convencionalmente están relacionadas con lo “masculino” —“Roman Cardinal”, “knight in shining armour”— y lo “femenino” —“Victorian heroine” — puede ser interpretado de muchas formas. Una de ellas es que la representación de la identidad de Louise aparece problematizada a pesar de que ella tiene un nombre fijo y está marcada con el “sexo/género” de “mujer/femenina”. De esta manera, aunque en un primer momento Louise parece tener un anclaje identitario más sólido, su figura resulta en cierta medida desestabilizada al ser asociada con personajes de sexos/géneros e identidades sexuales distintos. Lo anterior puede operar para relativizar el hecho de que, cuando la voz narrativa se identifica con Louise, se identifica con una noción de “mujer” estable y unitaria, pues estos variados anclajes identitarios implican la contradicción de la estabilidad de esta identidad.

En otras palabras, esta serie de identificaciones se pueden interpretar como proyecciones que remiten a la manera en que la voz narrativa percibe a Louise a través de la fluidez de sus propias identificaciones o la forma en que la voz puede expresar, nombrar e interpretar su deseo a través de posiciones de sujeto tanto “femeninas” como “masculinas”. Tal vez también señale las maneras en que lo que comúnmente se conoce por “masculino” puede emerger en personajes aparentemente “femeninos” o viceversa, y que lo “femenino” no pertenece únicamente a las “mujeres” ni lo “masculino” a los “hombres”.

De esta manera, no existe la identidad de la voz narrativa sino sus identificaciones, las cuales se relacionan siempre con lo fantasmático y

lo imaginario (citado en Royle 59). Probablemente el proceso de identificación de la voz narrativa de *Written on the Body* está motivado por un deseo de transfiguración y la búsqueda de su identidad es un ejemplo de actividad transformativa en desplazamiento permanente, cuyo final no está a la vista y quizá nunca lo esté (Butler, *Undoing Gender* 8 y 92).

De esta manera, esta voz parece descentrarse a través de sus identificaciones que no se llevan a cabo a expensas de otras al no implicar el rechazo ni la inclusión total. Permite muchas identificaciones coexistentes y tal vez inconsistentes en un estado de tensión creativa (136). En este sentido, la voz se transforma permanentemente a través de su encuentro con la alteridad, pero no para volver a sí misma, sino para convertirse en un ser que nunca había sido, pues su ser siempre es otro para sí mismo (148 y 149). La persistencia de su desafío a una identidad unitaria quizá constituya su resistencia a las estructuras de poder y una cierta libertad.

Para concluir este apartado, me gustaría señalar ciertas peculiaridades en cuanto a la recepción de *Written on the Body*. Un aspecto relevante es que algunas/os críticas/os han usado los siguientes pronombres para referirse a la voz narrativa: “s/he” “I” y hasta “it”, tal vez porque esta voz se desarrolla en un universo diegético donde todos los demás personajes, excepto el/ella, tienen un género:

I feel like a kid in the examination room faced with a paper I can't complete (41)

I am a creature who feeds at your hand. (124)

They got to call me the Hospital Ghoul down at the Terminal Ward. (149)

'I got something to tell you kiddo,' she said leaning down at me the way a zoo keeper drops a fish at a penguin. (158)

Como se puede ver en las citas anteriores, nadie, ni la voz misma, se dirige a el/ella o habla de el/ella con apelativos que revelen más que un "tú/you" o un "yo/I", o sustantivos de género neutro como "creature", "kid" o "ghoul". Esto es relevante porque la manera en que ella misma y los demás personajes se refieren a la voz parece funcionar como un recurso para sostener la ambigüedad de género a lo largo de la novela. También señala la plasticidad del lenguaje, el cual puede ser adaptado para eludir ciertas convenciones o crear nuevas y así referirse a una subjetividad que parece trascender el binario de género. En este sentido, también es notable que la crítica emplee el pronombre "it", porque pareciera que al no tener un género estable, la voz narrativa carece de su estatus como personaje humano: "Persons cannot be signified within language without the mark of gender. According to Wittig, gender not only designates persons, "qualifies" them. The mark of gender, according to grammarians, concerns substantives" (Butler, *Gender Trouble* X).

Como sugiere Butler, el "género" figura como una condición anterior a la producción y el mantenimiento de una humanidad inteligible y establece que la personalidad coherente ha sido lograda (Butler, *Undoing Gender* 11 y 67). En este sentido, el "yo" está asegurado por su

posición sexual, pero este “yo” y su “posición” sólo pueden ser aseguradas al ser repetidamente asumidas, pues asumir el “sexo” es cuestión de reiteración, citación e imitación de la norma. En este sentido, Butler sugiere que: “sexed positions” are not localities but, rather, citational practices instituted within a juridical domain —a domain of juridical constraints. The embodying of sex would be a kind of ‘citing’ of the law but neither sex nor the law can be said to preexist their various embodyings and citings” (*Bodies that Matter* 108).

Como mencioné anteriormente, la voz narrativa no parece citar las normas de género de manera coherente y su “yo” es tan fluido que puede llegar a estar amenazado por la inviabilidad al dejar de incorporar la norma de manera que su “yo” siga siendo inteligible (Butler, *Undoing Gender* 4). En otras palabras, no se ha convertido en una con la norma, y aun así representa a alguien que habla e insiste en referirse a el/ella mismo/a: “I felt like a thief with a bagful of stolen glances” (49).

Esto tal vez se deba a que algo de ella es inteligible fuera del marco de inteligibilidad aceptada (Butler, *Undoing Gender* 72 y 73). Aunque su fluidez lleva la marca de la imposibilidad, actúa lo imposible dentro de lo posible y, a través de medios narrativos, concibe lo aparentemente inconcebible una y otra vez (Butler, *Bodies that Matter* 236). El hecho de que esta voz narrativa desarrolle una relación crítica con las normas de género presupone una distancia hacia ellas y una habilidad para suspender o diferir la necesidad de ellas (Butler, *Undoing Gender* 3).

Ella parece oponerse a las normas de género binario no sólo al tener un punto de vista crítico acerca de ellas, sino al incorporarlas de una manera crítica, como en la siguiente cita: “I used to read women’s magazines when I visited the dentist. They fascinate me with their arcane world of sex tips and man-traps. [...] If Mrs Right is having an affair it will be harder to spot, so the magazines say, and they know best” (74). La voz parece establecer una distancia irónica hacia el discurso de estas revistas al señalar tal vez lo insustancial de sus planteamientos, basados en estereotipos —“so the magazines say, and they know best” —.

En este sentido es válido preguntarse, ¿puede esta voz oponerse a lo humano —la convención de género y su fantasía normativa— y permanecer como representación humana? Si su humanidad se entiende con base en su “sexo” y lo verificable a nivel de percepción de ese “sexo”, entonces la voz narrativa emerge en los límites de la inteligibilidad, donde la reproducción de las convenciones hegemónicas no es segura, sino contingente y transformable, lo que significa que ella puede trastocar lo que se ha convertido en un conocimiento establecido o una realidad cognoscible (Butler, *Undoing Gender* 2). Esta voz representa aquello que no todas/os sabemos cómo nombrar o aquello que pone un límite ante todo nombramiento al exponer la crisis de referencialidad de gran parte de las categorías sexuales, pues su erotismo fluctuante permanece en el límite de lo aceptable, decible y legal (Jason 104). Es la condición anónima y crítica de lo humano cuando habla de sí mismo en los límites de lo que creemos saber (74). En este sentido, tal vez sea precisamente en las maneras en que no es



completamente inteligible y categorizable donde emerge su humanidad como una nueva humanidad (Butler, *Undoing Gender* 73).

### 3. ¿Cómo es su discurso?

We are (always) (still) to be invented

**Jacques Derrida**

Everything remains open, still to be thought

**Jacques Derrida**

La finalidad de este último capítulo es analizar algunas de las marcas de género en el discurso de la voz narrativa, para así vincularlas con la inestabilidad de su(s) identidad(es) sexual(es). Debo empezar señalando que, en la llamada “cultura occidental”, se encuentra profundamente arraigada la idea de que sólo existen dos sexos, y el lenguaje mismo pareciera negar otras posibilidades (Fausto-Sterling 30-31). Entonces, ¿cómo trascender estas categorías si aparentemente son una parte fundamental en el habla, si para ser un sujeto primero se es una “mujer” o un “hombre”? ¿Cómo se puede hablar de una/o misma/o sin referirse al género? (citado en Butler, *Gender Trouble* 21).

Para desafiar la convención de género, el primer reto es el lenguaje, entendido como el medio fundamental para estructurarnos culturalmente y volvernos seres sociales y la fuerza primaria para producir y reproducir la ideología aceptada como parte del sentido común (Lamas 98 y Bucholtz 57). Es además un complejo sistema significativo cuyo estudio implica analizar la materialidad de aquello que la sociedad considera como un medio de comunicación (citado en Moi 158). En otras palabras, el lenguaje es necesario para percibir un cuerpo

material, ya que sólo interactuamos mediante signos —verbales o de cualquier otro tipo— y sin ellos no existirían las nociones mismas de cuerpo e identidad (citado en Butler, *Gender Trouble* 273).

Para problematizar la interpretación mayoritaria de que la voz narrativa representa a una “mujer/lesbiana”, considero relevante preguntar: ¿En realidad su identidad sexual es reconocible a través de la construcción de frases o la elección de estrategias retóricas? (citado en Moi 52) ¿Usa las palabras de una manera perceptiblemente particular? ¿Sería exacto inferir que, al ser una voz con una identidad sexual fluida, refleja modelos lingüísticos internalizados y expectativas conversacionales tanto de “mujeres” como “hombres”?

En otras palabras, además de las imágenes que sugieren que la voz narrativa representa una subjetividad cuya identidad sexual parece orientarse hacia lo “lésbico” —*twins* (gemelas), *mirrors* (reflejo)—, y en ocasiones a lo “bisexual”, hay otros pasajes donde es válido preguntarse si su discurso realmente está relacionado con una identidad sexual y de género. Es decir, es necesario cuestionarse si se puede inferir de manera inequívoca el sexo de la voz narrativa —“mujer”— e identidad sexual —“lésbica”— a partir de las características del discurso narrativo y figural, y si es preciso interpretar y asimilar todas sus disertaciones únicamente con base en esas imágenes. Después de todo, su identidad como “mujer lesbiana” u “hombre/mujer bisexual” no es lo único que la voz narrativa puede estar comunicando en su discurso (Cameron y Kulick xi).

En otras palabras, es necesario preguntarse si siempre que la voz narrativa relata lo hace como una “mujer/lesbiana/bisexual” o un “hombre/bisexual” y, de ser así, cómo es el discurso de una “mujer/lesbiana/bisexual” o un “hombre/bisexual”. ¿La idea que cada lector/a tiene de los respectivos estilos comunicativos refleja una realidad lingüística o nos remite a un estereotipo o a una comunidad imaginaria? (Holmes y Meyerhoff 8).

Las oraciones ambiguas de la voz narrativa la proyectan como un sujeto ambiguo, un sujeto que no es temporal sino permanente e irresolublemente ambiguo, que oscila ontológicamente (MacHale 32). De esta manera, el sexo/género/identidad sexual que cada lectora/or elige para la voz narrativa opera como una categoría que impone una unidad artificial en su discurso, que de otra manera resultaría discontinuo (Butler, *Gender Trouble* 61). Así, la voz narrativa es como la monstruosidad que nunca se presenta a sí misma, pues tan pronto como una/o percibe un monstruo comienza a domesticarlo, en este caso, mediante la categorización (citado en Royle 113).

El modelo primario de las identidades “femeninas” y “masculinas” está representado mediante conceptualizaciones rígidamente dicotomizadas. Es decir, las oposiciones binarias caracterizan sendos estereotipos lingüísticos, aunque no haya datos biológicos ni lingüísticos que sustenten estas suposiciones (Freed 713). En este sentido, si la voz narrativa representara al estereotipo de “mujer/femenina” su discurso aparentemente tendría una tendencia a transmitir empatía y compenetración, a generar un sentido de privacidad e intimidad, a

establecer una conexión y dar apoyo. Si, por el contrario, representara al estereotipo de un “hombre/masculino”, su discurso se enfocaría en la solución de problemas, a proporcionar información, disertar, desenvolverse en la esfera de lo público y buscar estatus; además, de ser competitivo e independiente (Talbot 475-476).

Otra caracterización del lenguaje “femenino” fue elaborada en 1920 por el lingüista danés Otto Jespersen en su libro *Language, its Nature, Development and Origin*. En su capítulo “The Woman” presentó varias características que presuntamente pertenecen a las “mujeres” como usuarias del lenguaje: cambio irracional de tema, volubilidad, vacuidad y tono de voz suave (citado en Talbot 469). Casi cien años después, cuando este estereotipo continúa vigente en muchos medios de comunicación, es necesario cuestionarse si la voz narrativa, en tanto que parece tener algunos rasgos “femeninos”, refleja estas expectativas lingüísticas: ¿presenta indicios de falta de competencia lingüística al expresarse en un “lenguaje masculino”? ¿Se comunica mediante oraciones incompletas? ¿Es incapaz de construir su discurso con base en las normas de la lógica? ¿Estructura las oraciones como preguntas buscando aprobación? ¿En las conversaciones recordadas utiliza estrategias cooperativas más que las competitivas, como aparentemente lo haría un personaje masculino?.

En realidad, no hay evidencia textual que demuestre que la voz narrativa carece de competencia lingüística y prueba de ello es que emplea un registro literario para estructurar su discurso. Las oraciones que emplea son en su mayoría completas y, aunque su narración no es

cronológica, no resulta exenta de lógica, a pesar de que las combinaciones lingüísticas que forma no son necesariamente estables. En ocasiones sí emplea *tag questions*, que defino como una estructura gramatical en la que un enunciado afirmativo se transforma en una pregunta: “You want love to be like this everyday don’t you?” (12) y “If you get this please answer, I’ll meet you in the café and you’ll be there won’t you. Won’t you?” (181).

En la primera cita la voz narrativa parece haber estructurado así su discurso para confrontar a su interlocutora —Louise—, mientras que en la segunda la formuló probablemente para expresar su añoranza ante la pérdida de una amiga. Este tipo de estructura lingüística está relacionada con un habla “femenina” que indica tentatividad y opera como una manera de atenuar una enunciación afirmativa (McElhinny 35). Sin embargo, ¿el uso de *tag questions* constituye una evidencia lo suficiente sólida para inferir que se trata del discurso de una “mujer”? No necesariamente. La creencia de que el lenguaje corresponde al sexo constituye un mecanismo muy efectivo para reforzar y mantener la impresión de que la diferencia de género es un aspecto normal y fundamental de la experiencia humana (Freed 708). Sin embargo, la conexión entre el uso del lenguaje y el sexo cromosómico es a menudo inexistente e insignificante (Jason 34).

Esto puede significar que, empleado de una forma creativa, el lenguaje también es una herramienta para crear identidades alternativas, inventar convenciones y referirse a aquellas personas que no pertenecen al género “masculino” ni al “femenino”, o forman parte de

ambos. De esta manera, es posible crear identidades alternas o aludir a ellas al subvertir las convenciones de género que operan en el lenguaje.

En el caso de esta novela, la voz narrativa parece manifestar su agencia lingüística mediante la elección creativa de un lenguaje y un contexto que resignifican, revitalizan y desestabilizan algunas expresiones y estilos lingüísticos que convencionalmente se han relacionado a sendos géneros. Por ejemplo, al inicio de la novela, reproduce y representa paródicamente un discurso que tiende a lo “activo/masculino” al apropiarse de una retórica de la agencia de manera provisional (citado en Salih 67):

I had come to this feeling myself. One does after years of playing the Lothario and seeing nothing but an empty bank account and a pile of yellowing love-notes like IOUs. I had done to death the candles and the champagne, the roses, the dawn breakfasts, the transatlantic telephone calls and the impulsive plane rides. I had done all of that to escape the cocoa and hot water bottles. And I had done all of that because I thought the fiery furnace must be better than central heating. (20-21)

With Jacqueline I settled into a parody of the sporting colonel, the tweedy cove with a line-up of trophies and a dozen reminiscences about each. I have caught myself fancying a glass of sherry and a little mental dalliance with Inge, Catherine, Bathsheba, Judith, Estelle... Estelle, I haven't thought about Estelle for years. (77)

El lenguaje que la voz narrativa emplea refleja cómo desea presentarse o cómo quiere que las/os lectoras/es la perciban (Freed 714). En los pasajes anteriores, la voz cita dos posiciones de sujeto codificadas culturalmente como “activas/masculinas” para representarse a sí misma: “sporting colonel” y “Lothario”. En la primera cita la voz refiere que juega a actuar como un estereotipo masculino —“playing the Lothario”— que en inglés es un hipocorístico cuyo uso se refiere a “successful womanizer; a man who behaves selfishly in his sexual relationships with women” (Stavans 86). Esta posición de sujeto quizá también tenga un correspondencia intertextual con el hablante “masculino” de algunos de los poemas escritos por John Donne, en especial los que pertenecen a *Songs and Sonnets* y *Elegies*. Este hablante se caracteriza por ser arrogante y emocionalmente distante, por hacer alarde de su libertad sexual y rehusarse a comprometerse. También se distingue por invertir los valores amorosos tradicionales, pues es un personaje que se jacta de su inconstancia y falsedad, como lo hace la voz narrativa de *Written on the Body* al inicio de la novela (Guibbory 137).

En este sentido, la voz activa esta posición de identidad probablemente para expresar su deseo por las “mujeres” y describir sus estrategias para evitar una relación amorosa duradera —“I had done to death the candles and the champagne, the roses, the dawn breakfasts, the transatlantic telephone calls and the impulsive plane rides”—. En la segunda se representa como la parodia de un personaje —“I settled into



a parody of the sporting colonel”— y la emplea quizá para referirse a su aparente satisfacción por sus numerosas aventuras amorosas.

Como ya he sugerido, la voz nunca realmente “es” ninguna de estas identificaciones y siempre parece “ser” sólo su parodia porque, si bien es cierto que la voz reitera convenciones que ya existen, una reiteración nunca es una reiteración de lo mismo, pues esta acción implica tanto “repetir” como “cambiar” (Butler, *Bodies that Matter* 226). Como se pudo observar en el apartado sobre la dimensión intertextual de *Written on the Body*, el lenguaje opera porque es citable, es decir, las formas convencionales del lenguaje ya existían antes de que la voz narrativa las empleara (Cameron y Kulick 127). De esta manera, la voz cita los códigos de “Lothario” y “sporting colonel” y los parodia al problematizar la posición de sujeto masculina y agentiva que convencionalmente representan. Es decir, su repetición de estas posiciones de sujeto está marcada por la singularidad porque las cita en el contexto de su identidad fluida, desestabilizándolas y parodiándolas. En otras palabras, al citar estas posiciones de identidad las abre a un proceso de rearticulación y redefinición de sus límites, pues, insisto, una identidad consiste en una serie de signos que se pueden citar y recitar de manera subversiva o insertar en otros contextos, por lo que no se agota en cada uno de los contextos en los que se produce (Córdoba). De esta manera, la voz narrativa parece crear una distancia irónica y recontextualizar estas posiciones de identidad al no citarlas o repetir las con fidelidad a los estereotipos normativos, una estrategia que puede

operar como un recurso para su desnaturalización y resignificación (Butler, *Bodies that Matter* 124).

Las prácticas lingüísticas están inherentemente disponibles para que cualquier persona o personaje las use con una gran variedad de propósitos y efectos estéticos y sociales (Cameron y Kulick 104). Al ser una novela con un discurso cuidadosamente planeado, es preciso señalar el ser de artificio de *Written on the Body*, la cual carece de la espontaneidad de la lengua hablada y, por ende, no revela lo que las/os hablantes hacen naturalmente. Es decir, como ya he mencionado en varias ocasiones, esta voz cita deliberadamente convenciones discursivas culturalmente marcadas como “femeninas” y “masculinas” para lograr cierto efecto estético o narrativo. Esto impide aseverar que este/a narrador/a *representa* a un “hombre” o una “mujer” simplemente porque usa una u otra estrategia lingüística. Ejemplo de ello es la siguiente cita: “She nodded. ‘When I saw you two years ago I thought you were the most beautiful creature male or female I had ever seen’” (84). En ella, la elección de la información narrativa opera para hacer un énfasis deliberado en la ambigüedad de la apariencia e identidad del yo narrado en cuanto al binario de lo “femenino” y lo “masculino”. En otras palabras, esta representación del yo narrado es un artificio lingüístico específicamente construido para llamar la atención del/la lector/a en cuanto a la indeterminación genérica de la figura protagónica.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que, aunque la voz narrativa sea un artificio estético, la elección lingüística que lleva a cabo para representarse a sí misma puede reflejar modelos lingüísticos

internalizados y expectativas conversacionales relacionadas con los patrones de discurso basados tanto en el binario de género como en las identidades no heterosexuales. Un ejemplo de un patrón discursivo convencionalmente marcado como no heterosexual es la inversión de términos vinculados a la convención de género —la estrategia de apropiarse de un nombre marcado como “femenino” en el caso de los “hombres”— (Harvey 450). Otro ejemplo sería el interés irónico en los códigos de comportamiento moral, por ejemplo, las frecuentes referencias a la institución del matrimonio heterosexual:

What sane sensible lives. Did those people lie awake at night hiding their hearts while giving their bodies? Did the woman at the window quietly despair as the clock pushed her closer to bed-time? Does she love her husband? Desire him? When he sees his wife unlace herself what does he feel? In a different house is there someone he longs for the way he used to long for her? (58)

El discurso de la voz narrativa de *Written on the Body* tal vez también refleje la significativa heterogeneidad que, en los años recientes, la sociolingüística ha reportado en cuanto a las prácticas lingüísticas de las “mujeres” y los “hombres”. Es decir, la sociolingüística se ha percatado de las similitudes del lenguaje de muchas “mujeres” y “hombres”, y de que las diferencias tienden a ser superficiales y situacionales (Freed 699 y 703). De hecho, si hay un dato consistente en la sociolingüística actual es la presencia de una gran variabilidad y complejidad en las prácticas lingüísticas de “niñas”, “niños”, “hombres” y “mujeres”, que no tienen un solo estilo y forma (702 y 706). De esta

manera, la idea de un supuesto discurso compartido por una comunidad de “mujeres”, “hombres”, “lesbianas”, “homosexuales” es más bien un constructo ideológico que simboliza a las comunidades imaginarias de “mujeres”, “hombres”, “lesbianas”, “homosexuales”, entre otros grupos (citado en Cameron y Kulick 138). Este argumento en sí mismo dificultaría la categorización de la voz narrativa como una “mujer/lesbiana” con base en sus características discursivas.

De esta manera, los/las hablantes y sus representaciones pueden no limitarse simplemente a reproducir estereotipos lingüísticos familiares, sino que tienen la posibilidad de usar el lenguaje de una manera creativa y divergente, dependiendo de una gran variedad de factores como el escenario y contexto, el tema de conversación, canal de comunicación, público y la naturaleza de la relación con la/el destinataria/o, entre otros (Freed 706). Por ello, en cuanto al discurso de la voz narrativa puedo señalar que la estructura de su narrativa, su uso de preguntas, su empleo de formas de prestigio, su uso de habla íntima y amistosa, su ocurrencia de formas de discurso vernáculas, sus elecciones léxicas, sus formas agresivas y educadas de dirigirse a otro personaje o al/la lector/a, no se correlacionan con ningún “sexo”, “identidad sexual” o “género” de manera consistente (705).

Puesto que se trata de un discurso literario, el lenguaje de la voz narrativa no deja de ser vital, cambiante y flexible, en tanto que es una representación y creación humana. De esta manera, algunas veces sus disertaciones se pueden interpretar como forzadas, otras educadas, ocasionalmente vulgares, alternadamente llenas de expresiones

coloquiales—"I've never been a knicker-sniffer" (50), "I went to pee" (70)—, lugares comunes—"And they all lived happily ever after" (10)— o formas literarias—"You are still the colour of my blood" (99)—. Esta voz emplea el lenguaje de diferentes maneras en varios momentos y es capaz de alterar su discurso, cambiar la imagen que proyecta de sí misma, dar nuevas formas a sus "identidades" y afectar la manera en que la percibimos a través del lenguaje que utiliza. De esta manera, nos muestra que quizá las cosas nunca han sido como se han representado y que las conceptualizaciones y expresiones de la sexualidad y comportamiento de género son fluidas (Freed 708, 714 y 715).

#### **4. Reflexiones finales: *Written on the Body*, hacia una ontología de la transformación**

La literatura del posmodernismo se caracteriza por expresar una inseguridad ontológica radical, es decir, por la desconfianza ante la conceptualización del ser circunscrito a una identidad (Lewis 128-133). Al mismo tiempo, refleja una estética de la aleatoriedad y se distingue por ser narrativamente fragmentaria, por el uso dominante del pastiche y la parodia, y por una tendencia a superponer contextos culturales a través de recursos intertextuales. También es una literatura interesada en reflexionar sobre el presente a partir de la revisión irónica y paródica del pasado.

Lo que quizá nos dicen las formas de ficción del posmodernismo es que toda “realidad” es siempre una ficción, una construcción deliberada de sentido, producto de las convenciones del lenguaje y de los géneros del discurso (Zavala, *La ficción posmoderna* 28-29). Es una literatura metaficcional, pues su interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura, así como los mecanismos de construcción del relato y las posibilidades y límites de las estrategias de representación de la realidad (85-86).

*Written on the Body* hace lo nuevo con lo viejo y encarna la imagen del palimpsesto, en el que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que deja ver por transparencia. Es una obra que inviste de sentidos nuevos a

la antigua forma del romance, relanzándola en nuevos circuitos de sentidos mediante un diálogo intertextual con muchas de sus nociones y formas (Genette 495-497). En este sentido, la voz narrativa de *Written on the Body* nos puede hacer reflexionar acerca del lenguaje, que es una parte nuestra y al mismo tiempo es siempre ajeno, extraño e inasible.

La voz narrativa de *Written on the Body* es una voz posmoderna, es un agente o sujeto activo de la expresión que lleva a cabo una combinación abierta de significantes para satisfacer sus intereses narrativos (citado en Moi 116). No parece apropiarse permanentemente de ningún discurso o representación pues su discurso, personalidad e identidad están en una transformación y fluidez constantes, logrando evitar que asignemos un significado fijo y último a sus disertaciones (74).

En otras palabras, la voz narrativa no es sólo producto del discurso, sino que también es productora de él. Ella parece afirmarse como un agente al no hacer explícito su sexo e identidad sexual, al deconstruir y construir su identidad cambiante y al renunciar a la coherencia ontológica. Adopta la alteridad y se rehúsa a reconocerse en los términos por los que podría ser llamada por los demás personajes y por las/os lectoras/es (Salih 68 y 133). Es un agente constituido de manera múltiple y difusa que se ubica en una gran cantidad de contextos, discursos y posiciones de identidad, lo que resulta en la reconstrucción constante de su ser y en el desafío y subversión de las estructuras de género existentes (11).

Aunque este rechazo se lleva a cabo dentro de estructuras discursivas y de poder que no se pueden evadir, el género es un sistema simbólico que puede ser rebasado por “mujeres”, “hombres” y sus representaciones, pues perpetuamente reinstituye la posibilidad de su propia falla al estar conformado por una serie de normas “acechadas” por su propia ineficacia (Butler, *Bodies that Matter* 237). Esto se debe a que los cuerpos son forzados a aproximarse a ellas, y a su aparente realidad y naturalidad pero nunca pueden encarnarlas o habitarlas por completo, al ser lugares ontológicos fundamentalmente inhabitables (Butler, *Gender Trouble* 146).

De esta manera, en el proceso de articular y elaborar sus restricciones, el género proporciona la oportunidad discursiva para la resistencia, la cual podrá posibilitar, refigurar y proliferar las posibilidades de género que busca restringir (109). En el caso de esta novela, la conciencia que la voz narrativa tiene sobre la contingencia de la convención de género tiene un papel decisivo. Su “yo”, en sí mismo constituido por las normas y dependiente de ellas, logra establecer una relación crítica y transformativa hacia ellas y las resignifica al hacerlas parte de su discurso fluido. Como resultado, demuestra que el género es inherentemente inestable y manipulable al desvanecer las presuntas diferencias, multiplicar las identidades sexuales, señalar su naturaleza social y la posibilidad de alterarlo (Butler, *Undoing Gender* 4 y Freed 704).

La voz narrativa representa una subjetividad posmoderna: un ser en fuga, un sistema abierto cuyo ser siempre está cambiando en vez de



permanecer. Es una estructura lingüística construida en un lenguaje concebido como citacional, intertextual, continuo, incompleto y desprovisto de origen y final, por lo que la voz misma se caracteriza por ser un proceso abierto a la intervención y a la resignificación (citado en Salih 36 y 45).

Su(s) identidad(es) está(n) configurada(s) a través de su discurso y, aunque el lenguaje posee una estructura que está fuera de su total control y conciencia, su pertinencia como un “yo” depende de su capacidad de articular una alternativa con el discurso, lo cual es precisamente el ejercicio de su autonomía (Butler, *Undoing Gender* 3, 7 y 76). Es decir, al configurar su identidad a través de su discurso, la voz narrativa revela la interminable fluidez del lenguaje y la de aquellas categorías que se construyen con y en él (Lamas 135, 180, 55 y 81).

En este sentido, se puede establecer una relación de mutua implicación entre la inestabilidad de su género y la fluidez y falta de resolución de su discurso. De esta manera, si se hace “mujer”, “hombre” o “*queer*” mediante el lenguaje, es por ello que expone su historia y su deseo de una manera tan fluida, compleja, inconclusa, fluctuante y ambivalente (citado en Salih 49). Es, en pocas palabras, una voz que al transgredir y renovar sus posiciones de identidad incesantemente, transforma su discurso de manera simultánea (citado en McAfee 86)

*Written on the Body* es un ejemplo de que la creación literaria es un lugar donde la teoría se lleva a cabo y de que la literatura puede ser un sitio para la deconstrucción de la identidad y el género y la

construcción de posiciones de sujeto y ontologías alternativas (Salih 150). Tal vez lo más importante de esta estrategia es que debilita la convención de género en cuanto a su esencialismo, ya que revela su citacionalidad y la posibilidad de resignificarlo en nuevos contextos. Así, la voz narrativa expone lo expropiable y contingente que es, lo que tiene un impacto subversivo en esta convención, ya que se apropia de ella para desmantelarla, revelar sus mecanismos y alcanzar sus propios fines: crearse y recrearse a sí misma ilimitadamente a través del continuum del lenguaje (Salih 93 y 138).

Por último plantearé las siguientes preguntas: ¿por qué la novela se llama *Written on the Body*? ¿quién es el “yo” que narra? ¿la historia es creíble, irónica, paródica? ¿a quién está dirigida? En realidad no es posible llegar a respuestas que terminen con la discusión de estas preguntas. Lo que es críptico acerca de *Written on the Body* no es algo que algún día en principio pueda explicarse, resolverse o revelarse, como sugerí con anterioridad. Tal vez sus enunciados semánticamente ambiguos sean jugadas, hechas por el placer de inventarlas en el juego que es la literatura y no tengamos necesariamente que “ganar” al encontrar respuestas a los cuestionamientos que plantea.

En *Written on the Body* quizá el objetivo de proliferar las posibilidades del género radica en la posibilidad de rehacer la realidad y reconstituir lo humano para permitirle convertirse en algo diferente a aquello que en el discurso hegemónico se asume que es, aunque no sepamos ni podamos saber definitivamente en qué consiste lo humano (Butler, *Undoing Gender* 31-37). Las normas que gobiernan lo que es

reconociblemente humano son transformables y esta novela puede ser considerada como un esfuerzo cultural para expandir estas normas mediante la representación de una voz que siempre es una extraña para sí misma.

Probablemente esta novela nos invite a que nos quedemos en el límite de lo que sabemos e imaginemos otras posibilidades de lo humano, que ha sido elaborado y consolidado a través del tiempo excluyendo un amplio rango de minorías (228). En este sentido, esta voz puede ser la representación de un sujeto espectral, y en cierto sentido ilegible e impensable, que desestabiliza la convención de género desde dentro y la muestra como fluida, alterable y extremadamente inestable (citado en Royle 24-26 y 112). Así, se ubica en los límites de las categorías sexuales contemporáneas y las acecha al encarnar las inestabilidades que ellas mismas producen. Por ello, esta novela tal vez pueda, aunque sea en una forma mínima, cambiar nuestros hábitos de lectura y transformar nuestro contexto de recepción y la naturaleza de nuestra experiencia social y cultural, lo cual llevará su tiempo (73).

## Bibliografía

- Allen, Carolyn. "The Erotics of Risk" en *Following Djuna, Women Lovers and the Erotics of Loss*, Carolyn Allen, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1996, pp. 46-80.
- Allen, Graham. *Intertextuality*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000.
- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, UNAM, México, 2006.
- Blackwood, Evelyn y Saskia E. Wieringa. "Introduction" en *Same Sex Relations and Transgender Practices Across Cultures*, eds. Evelyn Blackwood y Saskia E. Wieringa Columbia University Press, Nueva York, 1999, 1-38.
- Brooks, Peter. *Body Work Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.
- Bucholtz, Mary. "Theories of discourse as Theories of Gender: Discourse Analysis in Language and Gender Studies" en *The Handbook of Language and Gender*, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 43-68.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter, On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Nueva York y Londres, 1993.
- . *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York y Londres, 1990.
- . *Undoing Gender*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004.
- Cameron, Deborah y Don Kulick. *Language and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, Melbourne, Ciudad del Cabo, Singapur, Sao Pablo, 2003
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa, Ensayos sobre la escritura*, prolog. y trad. Ana María Moix, trad. revisada por Myriam Díaz-Diocarets, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Anthropos Editorial del Hombre, 1993.
- "Cliché", *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin, Ed. Porrúa, 8va. edición, 3era reimpresión, México, 2001.
- Connor, Steven. "Postmodernism and literature" en *The Cambridge Companion to Postmodernism*, ed. Steven Connor, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, Melbourne, Ciudad del Cabo, Singapur, Sao Pablo, 2004, pp. 62-81.
- Córdoba García, David. "Identidad sexual y performatividad", en *Athenea Digital – Revista de ensamamiento e investigación social*, núm. 4 otoño 2003, pp. 87-96, 15 de agosto de 2011.

- Culler, Jonathan. *On Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders*, The Modern Library, Nueva York, 2002.
- “Digresión”, *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin, Ed. Porrúa, 8a edición, 3era reimpresión, México, 2001.
- Docherty, Thomas. *Alterities, Criticism, History, Representation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*, Routledge, Nueva York, 1998. Docherty, Thomas, *Alterities, Criticism, History, Representation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- Donne, John. “Elegy XIX: To His Mistress Going to Bed”, *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, Nueva York, Oxford, Toronto, 1973, p. 1023
- . “The Good Morrow”, *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, Nueva York, Oxford, Toronto, 1973, p. 1023
- Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the Body, Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, A Member of Perseus Books Group, Nueva York, 2000.
- Freed, Alice F. “Epilogue: Reflections on Language and Gender Research” en *The Handbook of Language and Gender*, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 699-721.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1, La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazu, Siglo Veintiuno Editores, México 2005.
- Fuchs, Barbara. *Romance*, Roulledge, Nueva York y Londres, 2004.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Cátedra, Crítica y estudios literarios, Madrid, 1992.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura, Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, UNAM y Programa Universitario de Estudios de Género, México, 2007.
- Guibbory, Achsah. “Erotic Poetry” en *The Cambridge Companion to John Donne*, Ed. Achsah Guibbory, Cambridge University Press, 2006, Cambridge, Melbourne, Madrid, Ciudad del Cabo, Singapur, Sao Pablo, Neuva Delhi.

- Harris, Andrea L. "A Feminist Ethics of Love: Jeanette Winterson's *Written on the Body*" en *Other Sexes Rewriting Difference from Woolf to Winterson*, Andrea L. Harris, State University of New York Press, Albany, 2000, pp. 129-147.
- Harvey, Keith. "Translating Camp Talk", *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, Routledge, Londres y Nueva York, 200, pp. 446-467.
- "Hipérbole", *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin, Ed. Porrúa, 8va. edición, 3era reimpresión, México, 2001.
- Holmes, Janet y Miriam Meyerhoff. "Different Voices, Different Views: An Introduction to Current Research in Language and Gender" en *The Handbook of Language and Gender*, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 1-18.
- Hutcheon Linda. *A Theory of Parody, The Teachings of the Twentieth-century Art Forms*, Methuen, Londres, 1985.
- . *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge, Cambridge, Massachusetts, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londres, 1995.
- Jahn, Manfred. "Focalization" en *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, Cambridge University Press, Cambridge, Melbourne, Madrid, Ciudad del Cabo, Singapur, Sao Pablo, Nueva Delhi, 2007, 95-108.
- Jason, Edwards. *Eve Kosofsky Sedgwick*, Routledge, Londres y Nueva York, 2009.
- Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* Academy Editions, Londres, 1996.
- Kulick, Don. "Language and Desire" en *The Handbook of Language and Gender*, in Holmes, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 119-141.
- Lamas, Marta. *Cuerpo: diferencia sexual y género*, Taurus, México, 2002.
- Lewis, Barry. "Postmodernism in Literature" en *The Routledge Companion to Postmodernism*, ed. Stuart Sim, Routledge, Londres y Nueva York, 2001, pp. 121-133.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

- Lipson, Charles. *Cite Right A Quick Guide to Citation Styles —MLA, APA, Chicago, the Sciences, Professions, and More* The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2006.
- Livia, Ana. "One Man in Two is a Woman: Linguistic Approaches to Gender in Literary Texts" en *The Handbook of Language and Gender*, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 142-158.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna, Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato, (6ta. Edición), Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- Makinen, Merja. "Written on the Body" en *The Novels of Jeanette Winterson*, Merja Makinen, Ed. Nicolas Tredell, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2005, pp. 110-129.
- McAfee, Noëlle. *Julia Kristeva*, Routledge, Nueva York, 2007.
- McConnell-Ginet, Sally. "What's in a Name? Social Labelling and Gender Practices" en *The Handbook of Language and Gender*, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 69-97.
- McElhinny, Bonnie. "Theorizing Gender in Sociolinguistics and Linguistic Anthropology" en *The Handbook of Language and Gender*, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 21-42.
- McHale, Brian. *Postmodern Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York, 2001.
- Millais, John Everett. *Ophelia*. 1851-2. Pintura al óleo. Tate, Londres.
- . *The Bridesmaid*. 1851. Pintura al óleo. The Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*, trad. Amaia Bárcena, Ediciones Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, Madrid, 1988.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, Siglo veintiuno editores y UNAM, México, 2002, pp. 134-178.
- Pressler, Christopher. *So Far So Linear: Responses to the Work of Jeanette Winterson*, Pauper's Press, Nottingham, 1997.
- Prettejohn, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*, Tate Publishing, London, 2007.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*, Methuen, Londres y Nueva York, 1988.
- Rosetti, Dante Gabriel. *Bocca Baciata*. 1859. Pintura al oleo. Museum of Fine Arts, Boston.

- . *Fazio's Mistress*. 1863. Pintura al oleo. Tate, Londres.
- Rougemont, Denis de. *El amor y occidente*, trad. Antoni Vicens, Ed. Kairos, Barcelona, 2002.
- Royle, Nicholas. *Jacques Derrida*, Routledge, Nueva York, 2003.
- Salih, Sara. *Judith Butler*, Routledge, Nueva York, 2007.
- "Sexual Identity", *The Dictionary of Feminist Theory*, Maggie Humm, Ohio State University, Columbus, 1995.
- "Sexuality", *The Dictionary of Feminist Theory*, Maggie Humm, Ohio State University, Columbus, 1995.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Virago Press, Londres, 1992.
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor, De Platón a Lutero*, Tomo 1, trad. Isabel Vericat, Siglo Veintiuno Editores, México, 1999.
- . *La naturaleza del amor, Cortesano y romántico*, Tomo 2, trad. Victoria Schussheim, Siglo Veintiuno Editores, México, 1999.
- . *La naturaleza del amor, El mundo moderno*, Tomo 3, rad. Carmen Arizmendi, Siglo Veintiuno Editores, México, 2000.
- Stavans, Ilan, con Verónica Albin. *Love and Language*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2007.
- Talbot, Mary. "Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge" en *The Handbook of Language and Gender*, in Holmes, eds. Janet Holmes y Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, 468-486
- Wekker, Gloria. "What's Identity Got to Do with It? Rethinking Identity in Light of the Mati Work in Suriname" en *Same Sex Relations and Transgender Practices Across Cultures*, eds. Evelyn Blackwood y Saskia E. Wieringa, Columbia University Press, Nueva York, 1999, 119-138.
- Winterson, Jeanette. *Art Objects, Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage International, Nueva York, 1997.
- . *Written on the Body*, Vintage International, Nueva York, 1994.
- Wittig, Monique. *The Lesbian Body*, trad. David Le Vay, William Morrow Company Inc., Nueva York, 1975.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*, Harcourt, Inc., San Diego, Nueva York, Londres, 1988.



Zavala, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo, Teoría y análisis de la narrativa en la literatura y en cine hispanoamericanos*, Ciudad de México, 2007, Tesis presentada en El Colegio de México para obtener el grado de Doctor en Literatura Hispánica.

----- . *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1999.