



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

---

---

"Dance with the pain of it":

El cuerpo/texto femenino violado, fragmentado y desestabilizador

en *A Girl Is A Half-Formed Thing* de Eimear McBride

T e s i n a

que para obtener el título de  
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas  
(Letras Inglesas)

P r e s e n t a

Yunuen Viani Rosas Estudillo

A s e s o r

Mtro. José Maximiliano Jiménez Romero

Ciudad Universitaria, CDMX, 2021





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.

A mí, a mi yo de seis años, a mi yo de 14, a mi yo de 17 y a mi yo de 21.

A las mujeres Estudillo y Abad.

A mi hermana.



## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>1. “For you. You’ll soon. You’ll give her name”: conceptos y discusiones para hablar el mismo idioma</b> .....	7
1.1. Discusiones y estado del arte.....	9
1.2. Encuerpar.....	12
1.3. Cuerpo.....	16
1.4. Cuerpo ficticio vs cuerpo real.....	19
1.5. Texto.....	23
1.6. Cuerpo/texto.....	24
<b>2. “Put yourself on me then, in me”: la relación del cuerpo con el texto</b> .....	27
2.1. El texto expresando al cuerpo.....	29
2.2. El texto encuerpando al cuerpo.....	33
2.3. El texto es el cuerpo.....	42
<b>3. Conclusión</b> .....	50
<b>4. Bibliografía</b> .....	56
<b>5. Agradecimientos</b> .....	63



# Introducción

*A Girl Is a Half-Formed Thing*, la primera novela de la escritora irlandesa Eimear McBride, publicada en 2014, se sitúa en la literatura *Post-Celtic Tiger*. El *Post-Celtic Tiger* es un periodo de la economía irlandesa principalmente; sin embargo, se utiliza también este término para el arte, que sigue al boom económico del *Celtic Tiger* de los 90. Oficialmente este boom termina en 2008 con la caída de la bolsa (Bracken y Harney-Mahajan, 2017); no obstante, realmente la decadencia económica de Irlanda empezó desde 2001 (International Monetary Fund, 2002). Así, el periodo *Post-Celtic Tiger* es una recesión de ese boom económico y una post-recesión. Este momento está marcado por un auge en la escritura por mujeres, en donde se vuelve a visitar el pasado con ojos políticos y cuestionadores (Bracker y Harvey-Mahajan, 2017). Algunos de los temas más relevantes de este periodo son los cuerpos y el género, las estructuras que disciplinan estos cuerpos, los afectos y la marginalización social, entre otros (Bracker y Harvey-Mahajan, 2017). Además de lo anterior, la literatura por mujeres de este periodo está marcada inevitablemente por la experimentación con las estructuras y las maneras de escribir y expresar. *A Girl Is a Half-Formed Thing*, escriben las autoras Claire Bracken y Tara Harney-Mahajan (2017), ocupa un lugar especial en este periodo literario al ser una de las novelas que exponen una gran cantidad de los motivos y temas que son lugares comunes para el *Post-Celtic* y al ser de las primeras novelas con su nivel de experimentalidad en cuanto a cómo se expresa y se escribe la propia novela.

La obra de McBride está ambientada en la Irlanda de finales de la década de los ochenta. Trata de Girl, la protagonista sin nombre, y de su vida en una casa extremadamente católica y con un hermano enfermo de cáncer; habla del dolor y del trauma de la violencia sexual repetida, y del peligro de la internalización e incorporación de las ideologías patriarcales, específicamente en el cuerpo femenino y en el núcleo familiar. Ésta es una novela experimental que juega con el lenguaje y su forma para desestabilizar sistemas internalizados socialmente. Como dije anteriormente, por su naturaleza y especialmente por los temas que toca, la obra de McBride entra en consideración de la literatura *Post-Celtic Tiger* irlandesa al poner en duda cuestiones como lo que significa vivir y ser parte de esta nación,

la identidad y niñez —en especial la niñez femenina y su proceso de crecimiento—, el género, el cuerpo, la fragmentación y el lenguaje. Además de esto, McBride juega de distintas maneras con la estructura y forma del texto añadiendo varias capas de significado que analizo en esta tesina.

La estructura textual de la novela es peculiar porque a veces no sigue las reglas gramaticales tradicionales. Es una obra con una estructura (tanto sintáctica como narrativa) extremadamente fragmentada, tanto así que en varios momentos parece no tener sentido y cuesta entender qué es lo que está pasando. Además, la novela tiene características visuales muy impactantes, como mayúsculas en medio de las palabras, palabras cortadas, en gaélico y en inglés antiguo, entre muchos otros. Por su misma estructura, la novela está normalmente identificada con el *stream of consciousness* joyceano (como lo hace Gina Wisker (2015)) y con la *bildungsroman* irlandesa, categorización (con sus precauciones y especificaciones particulares) que hace Katarzyna Bazarnik (2018). La identificación con el *stream of consciousness* parte de la percepción del estilo de *A Girl Is a Half-Formed Thing* como algo que describe “the moments before thought and expression” (Wisker, 2015: 61), es decir, un lenguaje antes de ser un pensamiento (Cohen, 2014: s.p.), un momento pre-lingüístico (Téllez, 2018: 3), o una pre-consciencia (Cahill, 2017: 158).

La relación con Joyce, además de las razones anteriores, proviene de las diferentes entrevistas en las que McBride lo menciona como una de sus influencias e inspiraciones junto con Edna O’Brien (Hibrow, 2019), Beckett y el modernismo irlandés (faberandfaber, 2014). Algunos artículos toman esta inspiración, que se refleja en el estilo de McBride, como una continuación del trabajo del autor de *Ulysses*, como lo hace Leszek Drong (2019), o incluso una imitación del mismo (Walsh, 2017). Con esto quiero aclarar que, aunque no analizo esta influencia y me parece que no es de los aspectos principales de la novela, McBride sí tiene una influencia de Joyce innegable. Sin embargo, esta inspiración no es la de un impulso de trabajar de manera similar al escritor modernista, como lo aclara la autora en su entrevista con Highbrow (2019), sino que es un punto de partida que le da a McBride

la idea de trabajar en una forma diferente de expresar e impartir experiencias a lxs lectorxs. En la misma entrevista la autora también habla de cómo su propia carrera en actuación y en especial el *method acting* —una técnica que implica que la actriz se sumerja en el personaje completamente (Highbrow, 2019) por medio de lo emocional, corporal y mental a partir de sus propias experiencias— tuvo una gran influencia en el libro. Esta influencia es vital de mencionar porque McBride quería que lo que se experimentara en la novela fuera “not just what the girl thinks or what she says or what she does, but how she reacts and how she feels and what she smells; and all of these things how they feed into what happens, and how all of these things, you know, influence her and then push the story forwards” (Highbrow, 2019). Con esto en cuenta, a lo que deseo apuntar volviendo a la inspiración joyceana es a que, aunque claro que Joyce es parte importante de su ser escritora, lo que McBride escribe también se puede ver más allá del legado de este autor. La escritura de la autora que nos ocupa también puede ser pensada en maneras distintas, como hago aquí al tomar una perspectiva desde la corporalidad. La importancia y presencia de las perspectivas que tomo en la lectura de la novela son incluso más claras tomando en cuenta el sumergirse en la protagonista que insta McBride desde su escritura a partir de su propia experiencia en *method acting*, ya que esta forma de encontrarse con el arte requiere de la fisicalidad de manera esencial como lo anuncia su nombre (corporalidad).

La corporalidad está presente siempre en la literatura. La mayoría de las cosas que nos rodean (sí no es que todas) tienen un cuerpo; incluso el material en donde leemos la literatura es un cuerpo. Karin Littau aborda este tema cuando habla de la relación entre lxs lectorxs y los libros al describirla como “una relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro, de carne y hueso. En otras palabras, el libro tiene un cuerpo, lo que se hace evidente incluso en expresiones tales como notas *al pie* y *encabezamientos*” (Littau, 2008). Con esto en mente, me parece importante hablar de los cuerpos (humanos) rebeldes en la literatura. Cuando digo esto, como se podrá ver a continuación y a lo largo de este trabajo, no sólo me refiero a los cuerpos como los conocemos usualmente, como la carne y

los huesos, aunque éstos sí están necesariamente incluidos en lo que argumento. Nuestra corporalidad está en todos lados porque finalmente todo puede ser una extensión de nuestros cuerpos y puede existir de muchas maneras: en la tecnología,<sup>1</sup> en las emociones, en los objetos, en los textos. En la novela de McBride podemos empezar a ampliar nuestra vista de la literatura como algo que, claro, se piensa, pero también, incluso académicamente, se siente, se ve, se percibe. Este tipo de literatura y lectura corporal son artes que mueven y se mueven con los cuerpos, que critican sistemas y que proponen maneras distintas de ver la fisicalidad, a nosotrxs mismxs y a los sistemas ideológicos que se manifiestan y se critican dentro de las tramas de sus libros y fuera de ellas, en la materialidad de los libros, sus lectorxs y la sociedad en general.

Para continuar desarrollando lo anterior, analizo *A Girl Is a Half-Formed Thing* a partir de los estudios culturales, en específico los estudios del cuerpo y género con perspectiva feminista. Haré una mezcla de *close reading* (de manera muy libre e intermitente, ya que me parece que estaría forzando una lectura en un texto que creo que se debe leer con otras herramientas) con *surface reading*, que es el principal método de lectura que utilizaré ya que va de acuerdo con lo que argumento en este escrito. Esta investigación proviene de una necesidad de abrir cada vez más la discusión académica de estudios literarios al cuerpo; específicamente, me sumo a la discusión sobre qué cuerpos son representables y representados, y cuáles no lo son.

Esta tesina tiene como objetivo explorar la relación directa entre el cuerpo de la protagonista de *A Girl Is a Half-Formed Thing* y el texto en sí. Para esto, en este trabajo defiendo que, en la novela de McBride, el texto expresa, encuerpa y *es* el cuerpo de la protagonista, lo que resulta en un cuerpo/texto. Así, el resultado de juntar los dos elementos mencionados (el cuerpo como texto y viceversa)

---

<sup>1</sup> Es importante entender que ahora la corporalidad se manifiesta de maneras en las que antes no lo hacía, y probablemente seguirá cambiando. Como analizo en esta tesina, el cuerpo es como el lenguaje en ciertas maneras: si hay distintas maneras de hablar, vivir, expresar y entender el lenguaje, también las hay de ser y tener un cuerpo.

problematiza, cuestiona y desestabiliza la corporalidad femenina y su relación de profunda violencia, trauma, dolor y opresión internalizada con la religión católica irlandesa y el patriarcado. Estos cuestionamientos y desestabilizaciones se logran por medio de la inefabilidad y fragmentación del lenguaje, además de las experiencias violentas de disciplina, de abuso y de dolor que sufre la protagonista. De esta forma, la novela deja al cuerpo hablarse y contarse a sí mismo, no desde un ideal de lo femenino sino desde una realidad del cuerpo femenino abusado, violado y disciplinado.

Para lograr argumentar mi postura de manera clara he decidido dividir esta tesina en dos capítulos. Dedico mi primer capítulo, “‘For you. You’ll soon. You’ll give her name’: conceptos y discusiones para hablar el mismo idioma”, a discutir el trabajo previo hecho por varixs críticxs y académicxs sobre la novela mientras describo los aportes de mi análisis a las discusiones de la primera novela de McBride; también aclaro y defino los conceptos que utilizaré a lo largo de esta tesina para así poder empezar la discusión con las mismas bases. El segundo y último capítulo, “‘Put yourself on me then, in me’: la relación del cuerpo con el texto”, aborda la relación del cuerpo de la protagonista y el texto. En él explico cómo es que se da esta situación en tres niveles: expresar el cuerpo, encuerpar el cuerpo y ser el cuerpo.

# Capítulo 1

“For you. You’ll soon. You’ll give her name”:

conceptos y discusiones para hablar el mismo idioma

Para esta tesina es importante que, como hablo de lenguaje, mis lectorxs y yo usemos y entendamos las mismas definiciones de los conceptos que utilizo, puesto que, como todos, éstos pueden ser significados y resignificados infinitamente. Es por ello que he decidido dedicar mi primer capítulo a hacer una suerte de glosario o explicación de lo que hablo cuando menciono algunos términos recurrentes y esenciales para este escrito tales como “cuerpo”, “texto” y “encuerpar”, además de que explico a lo que me refiero con la noción del “ideal del cuerpo” y comienzo a dilucidar sobre qué es un “cuerpo/texto”. Estas definiciones me ayudan a ser más clara, precisa y directa en la presente tesina. Esto es necesario puesto que son conceptos clave en mi texto: aunque a primera vista parecen en extremo básicos, es necesario aclarar cómo son entendidos en este texto porque durante mi análisis me dedico a cuestionarlos y a expandir sobre ellos con la novela de McBride como centro.

Comienzo este capítulo por discutir el trabajo que se ha hecho alrededor de *A Girl Is a Half-Formed Thing* e indico las aportaciones que estas investigaciones hacen al análisis de la novela mientras defino los vacíos que pretendo llenar o al menos comenzar a iluminar con mi tesina. Después de esto empiezo con mi pequeño glosario explicando el concepto central del presente escrito: cuerpo. Este concepto lo defino principalmente con base en las ideas del fenomenólogo y existencialista francés Maurice Merleau-Ponty, aunque hago algunas anotaciones y diferenciaciones desde la teoría feminista, principalmente con Meri Torras. También hago un breve rastreo de las ideas generales que, socialmente, se tienen sobre el cuerpo. Después de esto defino el concepto de texto con base en las ideas de Genette y W. T. J. Mitchell, lo cual me ayuda a asentar el término que utilizo para referirme a la obra de Eimear McBride: cuerpo/texto. Finalmente regreso a la fenomenología, pero con un salto a la danza cuando explico el último concepto que concierne a este capítulo —el concepto de encuerpar y encuerpo—. Traslado esta idea de las artes y rebeldías performativas a la crítica literaria para poder terminar de explicar la relación entre el texto y la corporalidad.

## 1. Discusiones y estado del arte

Como esta novela es muy reciente, hay muy pocos análisis críticos sobre ella. Lo que se ha escrito tiene como unidad de análisis principal el lenguaje del texto como un tipo de *stream of consciousness* joyceano, como dije en la introducción. Esto a su vez es visto como una reflexión de la identidad (y la pérdida de ésta) de la protagonista. El punto de inflexión no es normalmente el abuso sexual que sufre cuando tiene trece años, que es también cuando el lenguaje comienza a fragmentarse y a perder estructura, sino la pérdida de su hermano (Bazarnik, 2018; He, 2019; Costello-Sullivan, 2018; Wisker, 2015).<sup>2</sup> A pesar de ser un momento importante en la obra, la violación de la protagonista es analizada muy superficialmente, además de que normalmente se basa en lo que pasa después de ésta, es decir, en el lenguaje post-violación, en vez de la violación misma. Tras analizar este abuso como algo secundario, muchxs críticxs se enfocan en el lenguaje como elemento que representa la identidad de la protagonista sin detenerse demasiado en la corporalidad, que es lo que se pone en juego en primer plano con la violación. Con esto quiero decir que, aunque la violación se extiende en todos los niveles de existencia de una persona, la primera instancia en donde pasa es en los cuerpos. Esto no significa que haya una jerarquía entre la identidad, la voz, la experiencia psicológica, el físico, entre otras cosas. Es más bien una señalización de una invisibilización de lo corporal, que es el foco de mi tesina. Quienes sí tratan este abuso terminan perdiendo al cuerpo en favor del trauma mental que Girl sufre (por ejemplo, al terminar hablando de una “imagen del cuerpo” [Walsh, 2017], en vez del cuerpo en sí), perdiendo una parte esencial del texto: la corporalidad femenina como protagonista. Ahora, la perspectiva más popular plantea algún tipo de dualidad mente-cuerpo, una lucha constante en la novela entre la protagonista y su físico como casi un estorbo: Téllez (2018) describe el cuerpo de Girl “as an

---

<sup>2</sup> Esta pérdida es vital puesto que con ella el lenguaje se fragmenta aún más y la protagonista tiene una crisis, pero no figura dentro del análisis de mi tesina puesto que creo que la relación con su hermano es una relación muy compleja que requeriría más espacio del que dispongo.

anchor that drags herself to darkness and depict[s] her world as a suffocating place” (8). Como respuesta a esta dualidad, lxs académicxs parecen evitar el tema del cuerpo como protagonista, pero terminan evidenciando su importancia para poder obtener una lectura lo más completa posible. Los textos que analizan esta novela privilegian el concepto de identidad por sobre el cuerpo para referirse a la protagonista. Esto es problemático porque la novela expresa sensaciones y situaciones que son clara e inequívocamente corporales. Si bien es válido e importante hablar de identidad, la reticencia a hablar del cuerpo es muy notoria en varios ensayos. Así, es posible ver el rechazo que no solamente la protagonista parece tener de su corporalidad, sino también la reticencia que lxs propixs criticxs tienen para hablar de ésta.

No obstante, hay algunos textos que han comenzado a tratar el trauma corporal de *Girl*, como el artículo “Physical Responses to Trauma: Examining Behavioural Reactions in Brian Friel’s *Give Me Your Answer, Do!* and Eimear McBride’s *A Girl Is a Half-Formed Thing*” de Chun He, quien defiende que, con la repetición del trauma corporal, la protagonista se puede reapropiar de sí misma o al menos tener un poco más de agencia. Hablar de encontrar agencia en el trauma y por ello repetirlo es problemático de varias maneras: en principio, si asumimos esto, podemos preguntarnos si también tendríamos que asumir que ella en parte tiene responsabilidad o busca estos actos para reafirmarse como ella misma. O incluso podemos preguntar si desde esta perspectiva la protagonista nace con su mismo trauma o si bien, el trauma la hace ser protagonista, entre muchas otras preguntas que no son centrales al tema de esta tesina; sin embargo, también He hace aportaciones muy valiosas con este punto de vista. Peter Walsh (2017) cita a Cahill diciendo que *Girl* “realises the power of sex and her desire and utilises sex as a site of resistance” (85). Por su parte, Anne Fogarty (2015) escribe que *Girl* “takes charge of her sexuality and perversely seeks out the role of the victim” (23). Téllez (2018) comenta que en estos mismos encuentros la protagonista está “expressing her agency, which should be more accurately defined as a sort of passive agency” (7). Por último, Susan Cahill (2017), al igual

que He (2019), habla de cómo la venganza es una forma de agencia de la protagonista que se expresa en su propia destrucción. En específico para He, la venganza aparece en los encuentros sexuales posteriores a la violación de la protagonista por parte de su tío; incluso McBride habla de que, en el final de la novela, Girl “has, undeniably, become herself” (Collard, 2014: s. p.). A pesar de que variixs críticxs e incluso la propia autora parecen encontrar algún tipo de agencia, fuerza o recuperación, yo no concuerdo con esto, y más bien me posiciono con la perspectiva de Kathleen Costello-Sullivan (2018), quien dice que la novela no ofrece recuperación ni esperanzas de ella, sino que más bien se enfoca en recrear “the dislocations and reverberations of trauma” (24). *A Girl Is a Half-Formed Thing* no habla de una recuperación o de sanar, sino más bien de todas las maneras en las que el dolor y el trauma se producen y reproducen en el cuerpo de la protagonista. Se enfoca en los ecos, gritos y susurros del trauma en presente, no lo que pasa después de éste. Incluso, diría que esto podría llevar a una idea de que realmente no hay un “después del trauma”.

Chun He (2019) también identifica esta novela como narrativa del trauma cuando dice que la obra de McBride “bears certain traumatic symptoms in its narrative structure” (78), como también la identifican Peter Walsh y Gina Wisker, lo que se asemeja a mi lectura en algunos niveles. Aunque recurro al ensayo de He en varias ocasiones, no comparto su opinión por completo puesto que, al hacer varias de sus aseveraciones, no toma en cuenta el género de la protagonista y las consecuencias de éste en el contexto social de la novela.<sup>3</sup> Con este escrito podemos ver que otro vacío importante es la historia y el contexto desde donde se escribe la novela. Hay escritos que se enfocan en estos

---

<sup>3</sup> En este ensayo, Chu He habla de Girl y equipara su trauma con el de Tom, el personaje principal de *Give Me Your Answer, Do!*, obra de Brian Friel en donde el trauma del personaje principal reside en la institucionalización a una temprana edad de la hija del protagonista. Cabe mencionar que Tom hace pornografía. Chu He no hace una distinción entre el género de lxs dos personajes incluso cuando habla del cuerpo de lxs dos. Es importante resaltar esto porque Tom, de una manera u otra, es el perpetrador de la violencia que su hija sufre por terceros mientras que Girl es justamente víctima de la violencia sexual del patriarcado del que Tom es sujeto.

contextos (la religión católica o la novela como parte de la tradición irlandesa),<sup>4</sup> pero muchas veces no se toman en cuenta en el análisis otros temas en la obra de McBride. En especial el catolicismo irlandés no se aborda tan profundamente ya que, aunque es una parte central para la identidad, corporalidad, familia, subjetividad y contexto de la protagonista, es tratado como un asunto menor por parte de la crítica.

En suma, esto desemboca en una falta de politización del discurso sobre la novela de McBride. Me parece que faltan posicionamientos claros en las lecturas de esta novela a partir de teorías feministas que logren cuestionar las estructuras y problemáticas que se exponen en la obra. *A Girl Is a Half-Formed Thing* desestabiliza varios ejes y sistemas base (como el patriarcado, la institución religiosa, los ideales sociales hacia las mujeres, entre otros sistemas e ideas pre-establecidas) para la sociedad actual, para Irlanda y para el género femenino. Es cada vez más necesario politizar las opiniones, y mucho más en una obra que parece sugerir que esto se haga todo el tiempo. Esta politización es importante porque la novela cuestiona por medio de mecanismos y cuerpos poco ortodoxos y visibilizados que, sin embargo, logran decirse y decir lo que creativa y académicamente muchas veces es acallado.

## 2. Encuerpar

Ahora que he discutido los antecedentes del análisis de la obra y que está un poco más contextualizada al igual que mi posicionamiento en el presente texto, sigo con la explicación de los términos base que uso en esta tesina. El primer concepto que discuto en este capítulo es encuerpar. Utilizo este término para referirme a la relación entre el cuerpo de la protagonista y el texto. No uso la palabra corporeizar para referirme a tal relación por dos motivos: el primero es que corporizar significa “dar cuerpo” (Real

---

<sup>4</sup> Como “‘It was like a baby crying’: Representations of the Child in Contemporary Irish Fiction” de Anne Fogarty y “A Girl Is a Half-formed Thing?: Girlhood, Trauma, and Resistance in Post-Tiger Irish Literature” de Susan Cahill.

Academia Española), en específico dar cuerpo a algo no material; sin embargo, lo que defiende en esta tesina es que necesariamente el cuerpo de la protagonista es material en tanto que es el texto y viceversa; su físico no es una idea ni una representación. El segundo motivo es que encuerpar proviene de una corriente de artes performativas necesariamente politizadas que defienden a la existencia subjetiva como inherentemente corporal, por lo que el cuerpo pasa a ser no sólo importante, sino centro de partida de lxs sujetxs para ser en el mundo. Así, el término evoca lo necesaria que es la corporalidad en el arte no sólo para crearlo, verlo o sentirlo sino más bien para vivirlo y experimentarlo como un momento en unx mismx a partir de la vivencia corporal y no como algo externo a nosotrxs. El concepto aquí utilizado se usa principalmente en la danza contemporánea, aunque también es un término citado en revistas de *performance* y teatro (Caboalles, 2018) en donde el “[e]ncuerpo es un atrevimiento, una necesidad, es observar y expresar lo que hay, es permitir lo expresivo del cuerpo (todo), es saberse cuerpo” (La Tacones, 2018: s.p.). Encuerpar —en el caso de la danza, por ejemplo, encuerpar a la música— es una manera rebelde de encontrar al mundo desde la corporalidad, de habitarse como cuerpo y, como tal, vivirse y expresarse así. Es un término que se usa desde la fenomenología, la cual (aplicada a la danza contemporánea) “tiene como objetivo describir acontecimientos y eventos desde el primer contacto con el fenómeno antes de la cognición, y centrándose en las experiencias subjetivas” (Gutiérrez Hernández, 2017: 5) de lxs participantes de la interpretación.

Se trata de un concepto que dispone de los afectos, la visceralidad cruda y del físico (con la menor cantidad de filtros sociales) como aspectos centrales para ser y vivirse como cuerpo, y así relacionarse con el mundo. “El encuerpamiento<sup>5</sup> supone una realidad interna del individuo” que se vive y refleja en los movimientos corporales, y juntos “implican movimientos que como fenómeno

---

<sup>5</sup> Algunas personas utilizan la palabra encuerpamiento y otras la palabra encuerpo intercambiabilmente para hablar de este concepto. Yo he elegido la última.

simultáneo y construido crean un discurso del que derivan actos vitales de transferencia transmitiendo memoria y sentido de identidad, que a su vez entra en una tensión dinámica con el punto de vista del exterior” (Preston y Sánchez citadxs en Gutiérrez Hernández, 2017: 6). Esto quiere decir que la identidad del individuo y su interioridad<sup>6</sup> como tal (sus emociones, su contexto, sus experiencias y vivencias) se mezclan y tensan con el discurso dancístico y artístico que intenta ser comunicado para así crear los movimientos y la danza que la audiencia ve y recibe como arte. En otras palabras, la danza contemporánea como arte encuerpado es la interiorización de la colisión de la música, del papel dado, de las posiciones e intenciones de la puesta en escena con la propia realidad interior de lxs ejecutorxs de la pieza. Con el encuerpo, entonces, lxs bailarinxs dejan de ser un objeto de arte o un catalizador de éste y se convierten en el arte mismo, en un “acontecimiento humano participativo” (Gutiérrez Hernández, 2017: 6). El encuerpo no es estático, sino que es una fluctuación dentro-fuera que se mueve y remueve en cada movimiento, pieza e interpretación, lo que hace que cada puesta en escena sea diferente aunque parezcan, técnicamente, las mismas.

Al ver el arte dancístico como un acontecimiento con el cuerpo al centro, la danza contemporánea encuerpada se vuelve una productora de discursos (como lo proponen Bojana Cvejic y Marina Garcés, citadas en Alonso-Buenaposada del Hoyo, 2017). Es así que encuerpar también conlleva un sentido político:

hacer discurso encuerpado [implica] hablar para ser vistos, para reivindicar una visibilidad que desvele el armazón ideológico sobre el que se organiza la precariedad y en sentido inverso, la agencia política; y hacerlo a través de la consideración central del cuerpo como aquello que se

---

<sup>6</sup> Cuando me refiero a la interioridad del individuo, hablo de su propio contexto, de sus afectos y emocionalidad; en este texto se habla del interior pensando en lxs bailarinxs en sí, siendo el exterior su conversación con el público, lo que se refleja al final de la cita siguiente. Por consiguiente, esta interioridad a la que me refiero está en el cuerpo y es parte de él, sólo que por cuestiones de claridad lo enuncio de esta manera.

hace continuamente por el contacto con otros, es decir, políticamente, y que define la relación con el mundo. (Alonso-Buenaposada del Hoyo, 2017: 68)

En este vivir y habitar el cuerpo, la corporalidad no es observada en el escenario para que hable y se exprese por medio de esta visibilización, sino que el cuerpo habla por medio del arte para ser visto como tal: no un objeto sino un momento, esa mezcla de afectos y técnica. Con esto se develan varias estructuras ideológicas y políticas<sup>7</sup> que rigen tanto a este arte como a los cuerpos, y se cuestionan de distintas formas al definir de varias maneras (dependiendo de cada interpretación y cuerpo) la relación que la corporalidad tiene con la identidad temporal y performática de lxs bailarinxs, su identidad como sujetxs sociales, el arte e incluso la audiencia.

Con esto se puede notar que el encuerpo es un concepto sumamente político y rebelde contra las estructuras sociales ideológicas, por lo que no es una sorpresa que este término sea utilizado en otros ámbitos en donde el cuerpo es un centro de lucha y rebeldía, tal como en textos de feminismo punk español (especialmente lo usa Diana Torres en varios escritos sobre pornoterrorismo feminista, el más representativo siendo su libro *Pornoterrorismo* (2011)), en diferentes textos de feminismo popular (Korol, 2016), y en curadurías de arte fotográfico (Galvadón y Segade, 2019). Lo que todas estas instancias tienen en común es que usan el cuerpo como centro de percepción y encuentro con el mundo de maneras “crudas” que recuerdan la propia fisicalidad y su importancia en el proceso no sólo de hacer arte, sino de socialización y subjetivación, cosa que muchas veces puede ser olvidada o relegada. El cuerpo es vivido como una parte inherente del ser, como propone la fenomenología de Merleau-Ponty, y, como tal, el cuerpo es una *performance* continua de arte, rebeldía, tensiones, discursos, afectos, visceralidades, entre muchos otros elementos. Así, encuerpar no es corporizar pues no es

---

<sup>7</sup> Algunos ejemplos de éstas son las diferentes maneras en las que los cuerpos se disciplinan en el arte y la sociedad, el patriarcado, las propias reglas sobre qué es arte y cuáles son los menesteres de los cuerpos artísticos entre muchos otros espacios sobre los que, por el objeto de mi tesina, no puedo expandir.

tener o dar cuerpo, sino que es entenderse a sí mismx y a otrxs como cuerpos, de manera que lo “privado” e interior sea lo físico y que esto, a su vez, sea político, pues siempre estará en contacto, por su naturaleza material, con el mundo exterior. Así, en esta “tensión” interior-exterior se pintan el uno del otro en movimiento constante e inacabable. Este concepto lo traslado entonces de la *performance* a esta tesina, poniendo al texto como actante en lugar de lxs bailarinxs. Incorporar este concepto me permite expresar cómo el texto viste a la corporalidad en su trama, en su superficialidad, y de maneras emocionales y afectivas.<sup>8</sup>

### 3. Cuerpo

Sigo pues, con el concepto de cuerpo, que tiene muchas caras y es muy vasto. Para hablar de este concepto me parece apropiado esclarecer primero sobre qué hablo cuando escribo de la idea que se tiene de los cuerpos a modo de una pequeña introducción y diferenciación del concepto de corporalidad que uso aquí. Con esto me refiero a la idea que Susan Bordo (2001) retoma del poema el “oso pesado” de Delmore Schwartz: “[e]l cuerpo como animal, como apetito, como engañador, como prisión del alma, el que confunde sus proyectos: éstas son imágenes comunes dentro de la filosofía occidental. Esto no quiere decir que una construcción negativa del cuerpo ha dominado sin ser desafiada” (12). El cuerpo como oso pesado es un acompañante indeseable del “yo” verdadero en cada unx de nosotrxs (Bordo, 2001). Esta corporalidad es algo que pesa, es decir, que nos aturde, nos hace lentxs y que, por esto mismo, es incluso corrupto para nuestro ser, al no dejar que nuestro espíritu, mente o alma (dependiendo de la afiliación filosófica o espiritual) navegue a su velocidad y conveniencia por el mundo. En esta manera de ver el cuerpo hay un deseo de deshacerse de él (a veces

---

<sup>8</sup> Me parece pertinente ir del arte del *performance* a los estudios literarios porque primeramente me quiero acercar al texto de McBride desde la corporalidad no sólo de la lectura sino también de la teoría. También hago esto porque me parece necesario encontrar los conceptos adecuados a mi análisis, y en un libro como éste, que rompe con muchos esquemas, es importante abrir la teoría que utilizo para así abrir las interpretaciones y las maneras de pensarlo.

implícito y otras explícito), puesto que es sólo una calamidad y no una parte inherente de nosotrxs. Sin embargo, como dice Bordo, esta idea occidental del físico como algo negativo, secundario y sin nada que ofrecer, ha sido desafiada muchas veces y de distintas maneras por el arte y la academia, como es el caso de los estudios culturales, los feminismos, la novela que me ocupa y esta tesina.

Con esto comienzo a abordar mi concepto de cuerpo. Para esto tomo el concepto de *embodied subject* de Merleau-Ponty explicado por Nick Crossley y le hago ciertas acotaciones por otras autoras feministas como Meri Torras y Barbara Brooks. A lo que me refiero por cuerpo en esta tesina no es algo fijo, no es sólo un objeto, sino que es un sistema complejo, compuesto por varios elementos y que tiene diferentes dimensiones. Merleu-Ponty propone que el cuerpo es el lugar desde donde nos expresamos; es decir, no hay una dualidad, sino que nuestra identidad está en y es el cuerpo, por lo que todo lo que hacemos, pensamos y expresamos es a partir de él. Con este cuerpo entonces las experiencias son encuerpadas, sensuales; el mundo ya no sólo se piensa, sino que se siente (Crossley, 2012). Primeramente, el cuerpo es lo físico o a lo que Descartes (1641) llama la materia, lo externo; es decir, los brazos, las piernas, los músculos, los órganos, la sangre, todos los sistemas que lo conforman, como el sistema nervioso, etcétera. Esta primera definición viene con ciertos prejuicios; el más importante es el dualismo mente-cuerpo que hace Descartes y que se encuentra en otros lugares como el cristianismo con el enfrentamiento entre el alma y el cuerpo (Connor citado en Hillman y Maude, 2015). Este dualismo es lo que se elimina en el concepto que Merleau-Ponty propone, como se verá a medida que avance esta explicación.

Además de lo exterior, el cuerpo también es el sitio de la “sensuous apprehension, [the] perception . . . of the world” (Crossley, 2012: 132). Es decir, los sentidos y las sensaciones hacen que el físico, que a primera vista es sólo material, se convierta en un “sensuous, perceiving subject of experience” (Crossley, 2012: 133). También las emociones y sentimientos son parte de esta corporalidad porque son maneras “of being-towards the world and in particular towards others”

(Crossley, 2012: 139). Así, nos relacionamos con el mundo y con otros cuerpos: es otra manera de aprehenderlos. De igual forma, está la mente: el pensamiento para Crossley y Merleau-Ponty es una actividad corporal muy parecida a las emociones. Lo anterior se puede notar cuando Crossley (2012) recalca que “[t]houghts and feelings are shaped” y se convierten en lo que son “through their expression”, la cual es necesariamente un proceso encuerpado, puesto que “we express through sounds, movements” (139), entre otras maneras de expresión. Además, esta expresión está “culturally and socially situated . . . within a context whose conventions form the basis upon which its meaning is possible” (139), como lo es el lenguaje.

Al llegar a este punto podemos notar que la palabra “percepción” es un término clave en este concepto. Para Merleau-Ponty nuestro punto de vista tiene que venir siempre de algún lado y ese lugar es la fisicalidad. Con esto llego a la última parte del concepto de este autor: las estructuras, los hábitos. Estos hábitos que menciono son una referencia a Bourdieu, quien explica que son disposiciones del ánimo, de la conducta, la práctica y del cuerpo que son mediadas por estructuras sociales e históricas, e indican formas de ser y externalizar nuestra individualidad y subjetividad. Son cualidades adquiridas que pautan y condicionan nuestra manera de ser. Además, originan prácticas individuales y colectivas y, por ende, historia y cultura (Bourdieu, 2008). Merleau-Ponty utiliza este término de Bourdieu para explicar que los seres humanos no tenemos instintos sino hábitos, lo que finalmente habla de cómo “culture reflects a plasticity and capacity for innovation and transformation within nature” (Crossley, 2012: 138). Es así que la identidad, el ser y el cuerpo en Merleau-Ponty son uno solo: “[o]ur subjective lives . . . are embodied . . . and as such are public. Our intentions, thoughts, feelings, etc., are not something that occurs deep within us . . . they exist in and through our conduct. We might learn to be strategic in relation to those conducts . . . but that only shows that human conduct sometimes assumes complex and compound forms” (Crossley, 2012: 141). Esta manera de ver el cuerpo como algo completo, público y como una subjetividad además de objeto me ayuda también a cimentar las bases

para mi lectura de la novela de McBride a partir de las superficialidades de su materialidad y corporalidad, como haré más adelante.

Para terminar esta definición de cuerpo, regreso un poco a las percepciones y los hábitos del párrafo anterior. Esto es importante si pensamos que Merleau-Ponty no habla del género en su teoría, por lo que me parece importante añadir algunas especificaciones en cuanto a los cuerpos en el feminismo. Como explica Bourdieu, los hábitos son actitudes dentro de estructuras históricas y culturales. Estas estructuras, cuando hablamos de los cuerpos, son todos los discursos, juicios y maneras de verlos puesto que esos juicios también moldean a la fisicalidad social e individualmente. Muchas de estas maneras de pensar son internalizadas y regulan nuestra corporalidad, sus representaciones, expresiones, formas, etcétera. Estas luchas y discursos que regulan a las corporalidades hacen que esta identidad encuerpada sea doble; es decir, se es un cuerpo desde que se nace, como lo señala Merleau-Ponty, pero al mismo tiempo, gracias a los discursos alrededor de éste, también se deviene cuerpo al negociarnos dentro de las clasificaciones y coordenadas que nos identifican y constituyen como cuerpos pertenecientes a la sociedad y cultura (Torras, 2007). Socialmente hablando, pero también en el arte y en la literatura, el físico, y en especial el cuerpo femenino, es “a site on which major social, political and cultural issues [are] fought out” (Turner, 2012). Es por esto que “feminists have been and still are, engaged not only in thinking through what happens to bodies that are ‘female’” en cuanto a estos discursos exteriores que se internalizan, “but also in what ways our bodies actively construct and write ourselves” (Brook, 1999). Estos cuestionamientos y temas son lo que me dedico a analizar enfocándome en la protagonista de McBride.

#### **4. Cuerpo ficticio vs cuerpo real**

En la literatura, parece que todos los cuerpos que leemos son ficcionales, es decir que no pertenecen a lo “material” o a lo “real”. Sin embargo, en esta tesina yo prescindo de la división entre lo real y lo

ficticio en cuanto al cuerpo se refiere. Además de que los cuerpos reales ya se codifican e interpretan socialmente, un cuerpo ficcional, al ser un cuerpo inventado, invita a la interpretación de sí ya que forma parte integral de los contenidos de la obra que son igualmente interpretados por lxs lectorxs. Las mujeres especialmente somos constantemente atravesadas por interpretaciones que se hacen de nuestros cuerpos materiales por la sociedad patriarcal y que terminan por invisibilizarnos. Con los cuerpos ficticios de las mujeres, nuestra presencia se atenúa y se va borrando al tratarse de algo que “disfigures and conceals women beneath a veil of invisibility” (Walker King, 2000: viii). Nos convertimos en objetos de interpretación (Walker King, 2000), volviendo a la dicotomía sobre la que se sienta el sistema patriarcal sujeto-objeto en el que se nos posiciona como el segundo incluso en el acto de la lectura. Lo que queda de los cuerpos femeninos es únicamente este velo en vez del cuerpo del personaje que realmente debió de haber estado ahí. Hay varias maneras de desprenderse de este borramiento dentro de las mismas novelas y en las interpretaciones que como lectorxs damos a los textos; sin embargo, en el caso de *A Girl Is A Half-Formed Thing*, esta diferencia debe ser y es meramente borrada.

Para explicar más sobre cómo en la novela se rompe esta ficcionalidad me parece prudente tomar de la propuesta de Denisse Cobello sobre *Arde brillante en los bosques de la noche* de Mariano Pensotti. Cobello habla de una escena en la película de Pensotti en donde se muestra la vagina de la actriz y una marca en la pierna de la misma, lo que hace que lo ficcional (lo que se quiere mostrar y está en el guion que sería la vagina) y lo real (la marca en la actriz) sean una sola en el cuerpo de ésta. Así Cobello (2018) dice: “[e]sta escena hace surgir el acontecimiento, algo que está por fuera de toda representación, ilusión o ficción escénica. De esta forma, el contrato tácito entre artista y espectador se rompe y el público se ve confrontado a un real, a una carga de presencia que parece desbordar del marco escénico” (2). Los diferentes niveles de relación entre el texto y el cuerpo en la novela y las sensaciones a lxs lectorxs que esto ocasiona resultan en algo similar: en un momento en el que no

existe la representación y sólo hay una presencia que inevitablemente desborda a su creador (la trama) para posicionarse en la misma materialidad que el texto mismo, es decir como algo real, visto desde lo fenomenológico.

La novela de McBride ha sido adaptada al teatro por Annie Ryan. Aquí no trato esta adaptación, pero me parece importante tenerla en cuenta ya que es un cimiento para este borramiento entre la distancia de lo real y lo ficcional en la lectura. Al hablar de la novela y su adaptación, su autora establece que no sabía si su libro sería escenificable pero sí que es algo que se puede decir (Crompton, 2016). La actriz, Aoife Duffin, describe su visión de su performance como una danza (Crompton, 2016), aun cuando la obra es un monólogo con una duración de 80 minutos en donde realmente no baila. Esto es importante porque incluso desde la descripción que hace la actriz, el encuerpo del texto es visible. Ben Brantley (2016), en su crítica de la obra, escribe: “Keep listening, and keep looking. Little by little, the speaker and her speech assume concrete and coherent form. ... And by the end of a timeless 80 minutes, you’ll have grasped the dimensions of an entire individual life, in all its confused clarity” (s.p.). En esta cita —que en ningún momento habla del propio cuerpo de la actriz— también se puede ver la corporalidad de las propias palabras. ¿Por qué esto no puede aplicar a la novela?

Henri Lefevre (1983), en sus aportaciones a la teoría de la representación, habla de la presencia, la ausencia y la representación. En pocas palabras, y en una gran simplificación (ya que elaborar más profundamente daría paso a discusiones más grandes), la presencia es aquello que determinamos como real a partir de lo fenomenológico, la ausencia es el vacío de ésta, y las representaciones “llenen ese vacío” que es la distancia entre las primeras dos “y disimulan tanto la presencia como la ausencia” (Cobello, 2018). “En el teatro, el movimiento se construye en torno a una presencia que hay que dar. Presencia múltiple (el texto, el decorado, las iluminaciones, el actor, el espectador, el autor). En tanto que el relato novelesco se construye en torno a una evocación por lo imaginario, lo de una ausencia” (Lefevre, 1983). Pero esta novela parece que es los dos, al igual que su propia obra de teatro. La

ausencia que es la representación (como el primer subtítulo del segundo capítulo) termina por ser erradicada con la presencia corporal (lo que se puede ver en el último apartado del segundo capítulo). El movimiento del que habla Lefevre es incluso visible desde el nivel de la representación porque lo vemos en la forma y la textualidad para lograr la estructura peculiar del texto. En el mismo texto Lefevre (1983) escribe sobre los momentos e instantes lo siguiente: “Los instantes. Rasgadura, fractura. Entrada brusca de alguien o de algo (acontecimiento, intuición). Superficie rota. Brote. Eso no puede durar mucho tiempo. Relámpago-videncia, luego la superficie vuelve a formarse como una piel, pero sucedió algo que modificó...” (264). Esta novela no es una evocación, sino que es una serie de emociones, es un momento lleno de instantes de presencia. Esto significa que la novela misma, el cuerpo/texto es un instante, una rasgadura en la burbuja del acuerdo autor-lector que transgrede y atraviesa la distancia que hay en la representación como una especie de sombra de la presencia en la ausencia, para ser realidad, presencia y, por lo tanto, un cuerpo material.

Duffin dice sobre su actuar a Girl: “I feel you have somebody who is trying to be seen, trying to exist, but all of these things come in on top of her, all these other voices push her down.” (Crompton, 2016). Sobre esto, Ryan establece que “There is something radical about it just being from a girl’s point of view. I think that alone is so unusual” (Crompton, 2016). Me parece importante enfatizar la frase “punto de vista”. Indudablemente, la novela pasa desde el punto de vista de Girl; ¿por qué no pensamos ese punto de vista de manera geográfica también? Es decir, de manera material en vez de meramente un punto de vista X en una ecuación que, por definición, es una abstracción. Hay algo realmente rebelde y radical en la manera en la que el cuerpo de Girl es escrito, ya que termina por ser un cuerpo existente dentro de una historia inventada. Es el monstruo de Frankenstein superando a su creador e historia. Hay algo rebelde en tratar a este cuerpo como un cuerpo real y verlo como tal, con la seriedad con la que trataríamos a uno. ¿Cambiaría nuestra visión de él si alguien se apropiara de la historia y dijera que es suya? Éste es un cuerpo que fue lastimado, violado, fragmentado.

El hecho de que sea un cuerpo sin nombre amplifica su poder como corporalidad material, ya que me parece que es un indicio no sólo de que existe y no es la historia X, sino que establece que es la historia de muchas y de ella. Esta tesina va en esta dirección: visibiliza esto y uno de mis objetivos principales en ella es exponer que este libro, su texto y su protagonista son un cuerpo, un cuerpo que importa.

## 5. Texto

Después de hablar del concepto de cuerpo, por la naturaleza de la hipótesis de mi tesina, necesariamente tengo que escribir a qué me refiero cuando hablo del texto. En este trabajo, cuando me refiero al texto, hablo de tres elementos en específico; para explicarlos utilizo algunos conceptos que Genette emplea para abordar el relato narrativo. La acepción central para mi tesina de este concepto es la que refiere a “narrative” en la segunda definición de acuerdo con el teórico francés, quien describe esto como “the signifier, statement, discourse or narrative text itself” (Genette, 1988). Cuando hable de esta acepción, usaré entonces la palabra texto, para hacer referencia a la superficie y lo material. De acuerdo con W. T. J. Mitchell (1980), esta misma palabra significa, literalmente, “that which is being woven; web, texture” (xx). En otras palabras, Genette habla de “narrative” en su segundo concepto como la superficie, como el lenguaje, aquello que leemos, por lo que al referirme a esto con la palabra texto hago hincapié en esa textura visual, material, que se forma en la página. Este primer concepto se relaciona con el “Rhythmos” que menciona Mitchell (1980), y que significa para él “‘form,’ ‘shape,’ or ‘pattern’” (280): las formas negras (o de cualquier otro color) que se distinguen del fondo, o la manera en la que las letras se ven en la página. El texto se diferencia de las otras dos significaciones al ser separado (momentáneamente) de su contenido, es decir, de sus significados.

“Texto” también se puede referir a la historia o al contenido de los significantes arriba mencionados. Genette (1988) se refiere a este elemento como “the succession of events, real or fictitious, that are the subjects of this discourse, and to their several relations” (25). La trama (*plot* en

inglés) es la serie de eventos que pasan en la novela, cómo está contada, de lo que se trata, entre otras cosas. Para hablar de esto utilizaré los términos de historia y trama intercambiamente. El tercer elemento que Genette (1988) indica es el de *narrating* o “acto narrativo”, que es la “narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place” (27). Este último elemento es el acto de contar la historia, cómo es contada, el estilo, las figuras, etcétera. El texto, entonces, está constituido por estas dimensiones a las cuales me referiré individualmente: texto como superficie, trama o historia como lo que es contado y narración como el acto y la manera en la que la historia se cuenta. Añado que cuando haga referencia a la novela como tal entonces hablaré de *A Girl Is a Half-Formed Thing* globalmente, es decir, de todos estos aspectos que la conforman como texto narrativo.

## 6. Cuerpo/texto

Por último, quiero comenzar a dilucidar sobre el concepto de cuerpo/texto que desarrollo en esta tesina, que se construye poco a poco mientras el análisis avanza y que pretendo consolidar en la conclusión de este trabajo. Un cuerpo/texto es simplemente el texto encuerpando al cuerpo, o sea que el texto es lo que terminamos percibiendo como cuerpo al no tener a una persona biológica como tal enfrente nuestro; al tiempo que el cuerpo encuerpa al texto, es decir que el físico sale de los contenidos de estas letras, envuelve al texto y consigue hacer del texto parte viviente de la corporalidad.<sup>9</sup> En este concepto lo que busco proponer finalmente es que en la novela de McBride no hay una separación entre un cuerpo “ficcional” y un cuerpo “real” ya que, a partir de la relación de expresión y encuerpo entre la corporalidad de la protagonista con el texto, el físico de la protagonista se vuelve tangible físicamente a nosotrxs al existir y ser el texto mismo en toda su definición. Propongo

---

<sup>9</sup> Esto se verá más a fondo en el siguiente capítulo, en donde explico a profundidad esta relación de encuerpo.

que la protagonista de McBride no puede ser relegada como un cuerpo puramente ficcional ya que éste se termina desbordando de la trama y llega a la superficie en donde, finalmente, termina siendo el texto mismo como defiende en mi tesina. Es decir, tanto la superficialidad, la tinta negra sobre las hojas, como la historia y la narración son y se descubren el cuerpo de la protagonista, mientras que el cuerpo de la protagonista es el texto, puesto que es lo que tocamos, vemos, leemos y sentimos, lo que defiende como uno de mis objetivos principales en esta tesina.

Así, ésta es una relación encuerpada puesto que hay una tensión dentro-fuera, constante y siempre en movimiento. Esto quedará más claro mientras avanzo en esta lectura. Adelanto desde ahora que esta relación entre el cuerpo y el texto se asemeja a la que aborda Meri Torras en sus ensayos “El delito del cuerpo” y “El cuerpo ausente”, en donde propone ver la corporalidad como texto (Torras, 2012). “El cuerpo se lee, sin duda: es un texto” (Torras, 2007: 20),<sup>10</sup> dice la autora, en cuanto a que el cuerpo está codificado, moldeado y por lo tanto es construido y leído con base en los códigos sociales que lo rigen. Así el cuerpo, de acuerdo a la autora, “es fronterizo, se relaciona bidireccionalmente con el entorno sociocultural; lo constituye pero a la vez es constituido por él” (Torras, 2007: 21). Esta bidireccionalidad existe porque, “por un lado, para ser reconocido como cuerpo humano no basta con ser un organismo biológico y funcional y, por otro lado, los cuerpos se constituyen como una suerte de metáforas de la sociedad a la que pertenecen” (Torras, 2007: 21). Estoy en completo acuerdo con la lectura de Torras del cuerpo atravesado y codificado por la cultura que incorporo ya en mi concepto del mismo. La única diferencia entre el concepto de Torras y el mío es que mi concepto de cuerpo/texto no tiene como centro esta idea, sino que este texto cultural (lo que quiere decir que usa la palabra texto como un concepto metafórico para indicar una codificación que es entendida por la sociedad) al que se refiere Torras ya es incorporado en el concepto de

---

<sup>10</sup> Es necesario aclarar que cuando Torras refiere al cuerpo como texto no lo hace de manera literal. Se refiere a la fisicalidad como texto porque la sociedad lo “lee” a partir de códigos y sistemas tal como leemos un texto.

corporalidad, ya que el texto del que hablo en mi concepto es el texto en términos de Genette. Realmente el cuerpo/texto tiene como centro la materialidad. Mi concepto trabaja con las superficies y los afectos de las dos partes, mezclándolas y haciéndolas una, teniendo en cuenta en el lado corporal a la cultura y lo tangible, y del lado textual a la técnica y la trama. Esto se vuelve más claro en el siguiente capítulo en donde me dedico a desarrollar por completo este concepto que nace y analizo en la novela de McBride, por lo que esta pequeña explicación me parece suficiente por lo pronto. Ahora que he definido los conceptos, he sembrado las bases para mi análisis, y hablamos en los mismos términos, me parece prudente seguir con la discusión del objeto de mi tesina.

## Capítulo 2

“Put yourself on me then, in me”: la relación del  
cuerpo con el texto

Anteriormente, la lectura se consideraba ejercicio físico con características benéficas para la salud (Littau, 2008); sin embargo, un tiempo después el cuerpo fue relegado y quedó fuera de la literatura, y cuando no, quedó contenido de manera usual en la narrativa, lo que está dentro del texto. Esto cambió con el posmodernismo y el giro afectivo que le han dado visibilidad al cuerpo y han cuestionado nociones alrededor y sobre él. Aun así, las literaturas que tratan sobre la corporalidad, como la poesía confesional, por ejemplo, han sido históricamente repudiadas por ello. A pesar de esto, el cuerpo se ha hecho cada vez más presente en la literatura: en su contenido, su forma y su materialidad (como en los libros, el cuerpo en la lectura entre otras cosas que trata Karin Littau en *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*). Uno de los textos que cuestiona y presenta al cuerpo de maneras diferentes, como las descritas hace algunas líneas, es *A Girl Is a Half-Formed Thing*.

En este capítulo propongo que en *A Girl Is a Half-Formed Thing*, el texto en sí expresa, encuerpa y es el cuerpo de la protagonista de la novela. Esto se logra de tres maneras. Primero, la expresión del cuerpo y sus experiencias a través del texto y su contenido; segundo, la falta de mediación racional entre estas experiencias y el escrito; y, por último, la forma y estructura de la novela. Así, el texto responde a la corporalidad de la protagonista, y ésta misma existe y se crea por medio del texto. Sin el cuerpo de la protagonista el texto sería otro, ya que la corporalidad le da la forma y la estructura al mismo para que tenga los efectos que tiene y que comunique las experiencias corpóreas de las maneras en las que lo hace. Al construir este cuerpo/texto, la novela cuestiona la idea de cuerpo, ya que traspasa las barreras usuales que separan a la corporalidad material de los textos como la idea de que sólo se puede comunicar el cuerpo a partir de la abstracción de éste y su contención en una trama y lenguaje con las reglas y estructuras que éstos tienen. Para analizar esto, el capítulo está dividido en tres secciones que paralelan las tres maneras en que lo escrito es la fisicalidad. Primero explico cómo el texto expresa al cuerpo y cómo el cuerpo habla a través del texto. En una segunda sección analizo

cómo lo físico es encuerpado por el texto. En la tercera sección muestro de qué manera la novela es el cuerpo de la protagonista.

### **1. El texto expresando al cuerpo**

El primer nivel de complejidad de la relación entre el texto y el cuerpo en esta novela es la expresión de lo corporal por medio de lo escrito. Esto se logra hablando de lo físico. En esta sección defiendo que el contenido del texto (tanto la narración como la trama) es cuerpo, el cuerpo de Girl. Esto se puede ver durante toda la novela, pero para propósitos de análisis me centro en un momento específico: cuando Mom<sup>11</sup> golpea a la protagonista y a su hermano. El primer obstáculo para esta interpretación es la siguiente pregunta: ¿cómo imaginar un cuerpo en donde no hay descripción mientras esta fisicalidad es el centro del libro? Es una pregunta válida, puesto que normalmente los cuerpos se pueden construir con base en una descripción, y cuando no es así, los cuerpos son obviados y no son el centro. Sin embargo, esto no pasa en esta novela.

La respuesta a la pregunta es relativamente simple: aunque no hay descripción, el cuerpo existe en la novela y sus superficies, puesto que todo lo que es narrado en la novela tiene que ver con él porque parte de él, como defiendo durante este texto. Si bien también es válida la idea de que es difícil imaginar a una persona sin cuerpo puesto que es lo único realmente tangible que se tiene de los individuos, lo que hace este argumento es obviar el cuerpo. Es decir, es tan obvio y tan aceptado el hecho de que las personas tienen una corporalidad que normalmente no se le presta atención después de, por ejemplo, su descripción en los libros. Éste no es el centro del personaje, como lo son sus

---

<sup>11</sup> En la novela, los nombres de los personajes son su posición en cuanto a la protagonista y su hermano (digo que son sus nombres porque estas posiciones están escritas con la primera letra en mayúscula). Esto hace ver la importancia que tiene la familia y la posición que se ocupa en ella para la novela y el desarrollo de los personajes. Esto es significativo en este análisis al notar también que la protagonista no tiene nombre ni es llamada por su lugar en la familia; sólo se le señala por su género y muchas veces de forma infantilizada (“girl”). Esto enfatiza el lugar de la protagonista como “otra” en su sociedad y familia al no tener una posición explícita como los demás personajes, a la vez que hace ver la infantilización social femenina y la falta de agencia que ella tiene en consecuencia de esto.

pensamientos y personalidad. En la novela de McBride, no se describe al cuerpo por una razón muy simple: porque, cuando se tiene un cuerpo enfrente, no hay necesidad de hacerlo. Es decir, al estar frente a otra persona, no es necesario describirle nuestro cuerpo puesto que puede verlo. Esto se traduce en la novela de la misma manera: el cuerpo se entrevé en las letras, como si cada parte del texto fuera una fotografía, cada letra, cada tinta, un elemento de la corporalidad de la protagonista. Este cuerpo ya no es necesariamente una réplica de la forma corporal humana, sino que por medio del lenguaje (y su rompimiento), de la forma, la trama, entre otros elementos, percibimos la prevalencia del cuerpo de la protagonista en el texto. El texto no es la forma humana, sino que el cuerpo de la protagonista, a falta de esta materialidad, se manifiesta a través de él. No se expresa la forma de la corporalidad, más bien, el estado material de la protagonista se hace presente en la propia materialidad del texto de manera que ella ya no es una abstracción sino una corporalidad que puede ser sentida en el texto y expresada a través de él.

Esto se ve más claramente cuando la mamá de Girl la golpea a ella y a su hermano:

Take one and two. Crack my eyes are bursting from my head with the wallop. Blood rising up my nose. Drips my head forward. Drip of that. She gets my hair. Listen. To me. Listen. What you've done. Shaking me smack and smack my head. Dirty brat. Shivering. Sharp with rage . . . Slap you harder. Slap and slap and slap. Push you in the corner. Mammy. Mammy. Getting red face. Getting sore face. Slap again she. Slap again. Screaming. You imbecile. You stupid. I cupping all my blood nose in my jumper.

(McBride, 2013: 20)

El cuerpo de Girl entonces la hace a ella y es su identidad. Esto es de suma importancia porque la corporalidad de la protagonista es su propio centro y el de la novela; es lo que importa y lo que se lee. Lo primero a notar en este fragmento es que lo corporal y lo que está pasando entre los cuerpos permea toda la cita: desde los golpes que se dan y se reciben hasta lo que se dice. Tenemos sangre,

golpes y reacciones corporales sin ningún tipo de reflexión intelectual de ellas. Lo único que hay en este párrafo es experiencia física pura. En la primera parte de la cita, cuando la protagonista habla de sí misma, lo hace desde su cuerpo al centrarse en los golpes que recibe y no tanto en el porqué de éstos. La causalidad de las acciones (en este caso los golpes), siempre se encuentra en algún tipo de pasado ya que es lo que antecede a la acción que se vive en el presente: el golpe. La corporalidad está siempre en tiempo presente, puesto que es lo que confirma nuestra existencia espacial y temporal. Esto quiere decir que el cuerpo, y por lo tanto la narración que lo expresa, está en este tiempo verbal porque es material; no puede estar en ningún otro tiempo, ya que éstos no existen físicamente. La protagonista no ve venir otro golpe: únicamente lo siente y se lee cuando pasa; no piensa en agarrar su overol antes de hacerlo, sino que sólo lo toma.

Además, no hay verbos de reporte que separen lo que está pasando del cuerpo o que reflejen una reflexión sobre lo que pasa (como “dijo” o “tomé”). Lo que contiene el texto no es la intención de hacer sino la acción pura. Esta temporalidad y con ella la presencia del físico en la narración se refuerzan porque se utilizan palabras cortas como “Slap”, “Drip” “Crack” y “Take”, que por su longitud enfatizan la inmediatez y que refieren al movimiento físico. Además, estas palabras hacen ver la materialidad del texto al ser onomatopéyicas y establecen una relación directa con el sonido (que infiere ya la acción corpórea de lo que pasa en la trama en su pronunciación igualmente física), y con acciones o imágenes. Los sonidos que se emiten al pronunciar estos verbos son fuertes y de alguna manera violentos con las consonantes que se tienen por lo que, aunque no son una onomatopeya *per se*, sí son palabras que imitan el sonido y la violencia de la acción a la que refieren. Al usar los verbos de movimiento en presente para hablar de lo que está pasando, y no de las razones de lo sucedido, se enfatiza aún más la corporalidad de la protagonista como centro de la trama y de su discurso. Esto es diferente, por ejemplo, al *stream of consciousness* de Virginia Woolf porque, por la naturaleza corporal y

agresiva de las palabras, éstas no evocan el sentido de un discurso mental sino de una comunicación corporal. En todo caso, sería esto algún tipo de *stream of the body* o *stream of bodily emotions*.

Cuando Girl habla del “you”, que es su hermano,<sup>12</sup> además de hablar desde y de su cuerpo, la protagonista habla sobre la fisicalidad de su hermano en los mismos términos: “Slap you harder . . . Push you in the corner” (McBride, 2013: 20). Esta forma de articular al “you”, que remarca lo corpóreo, deja ver que la única manera en la que una se puede relacionar con lxs demás es el cuerpo. Esto es importante porque de esta manera no sólo la protagonista es cuerpo sino que todo a su alrededor también lo es y la afecta a ella desde esta fisicalidad, lo que resalta cada vez más la manera en la que lo corpóreo permea cada parte de esta novela. La relación, emoción y acción entre personajes y su entorno es posible solamente con el cuerpo como el medio de la protagonista para relacionarse con lxs demás. Incluso cuando la protagonista “cita” lo que su mamá dice, no lo separa de las demás oraciones: “Screaming. You imbecile. You stupid. I cupping . . .”. Esto también indica la homogeneidad del habla con las acciones, y por lo tanto, del discurso con el cuerpo; con esto me gustaría recordar que los procesos mentales, como el lenguaje y el discurso, también son corporales, como he explicado en el capítulo anterior con ayuda de las teorías de Merleau-Ponty. También esto refiere a lo difícil que es realmente encontrar el final de un cuerpo y otro por la falta de separación entre la narración y el diálogo en toda la novela y que se puede apreciar en el fragmento que nos ocupa. Aunque en la cita estas palabras las dice Mom, son frases que están dirigidas a la protagonista y que se quedan en ella y su propio concepto de sí misma. El efecto entonces de la falta de separación es la internalización de las palabras de los demás en la corporalidad de Girl. El habla en la novela se considera entonces un acto corporal, puesto que, además de que es una acción para la cual se mueven distintos músculos (como el movimiento de los labios), está también cargada de emoción (que,

---

<sup>12</sup> En esta parte es posible notar que esta palabra se refiere al hermano de la protagonista porque su madre y la gente alrededor lo insultan con palabras similares al tener dificultades de aprendizaje.

usualmente, se vincula con el cuerpo, ya que las reacciones a éstas son inherentemente físicas) mientras acompaña y es acompañada de acciones del cuerpo, como los golpes que da Mom mientras habla. Además de esto, la escucha es también un acto corporal puesto que lo que parecen decir los demás personajes (que muchas veces no es claro si lo dicen o no, o cuándo comienza y termina lo que dicen) se incorpora al texto sin ninguna marca de distinción o separación de lo que dice, hace o piensa la protagonista.

En el fragmento todo es materialidad. Cada palabra transpira y expresa cuerpo. Todas las acciones tienen que ver con lo físico: se golpea a un cuerpo con las manos, la sangre brota de una herida en la piel, las manos toman la sangre que cae de la nariz, el cuerpo tiembla con el contacto violento de la palma. Además, como dije anteriormente, la fisicalidad es justo lo que se puede ver, por lo que también lo corpóreo se encuentra en el texto a modo de color. El rojo permea toda esta escena gracias a la sangre, un elemento que recuerda la corporalidad de una manera íntima y grotesca, añadiendo a la violencia del pasaje y, con esta violencia, el rojo se salpica por toda la cita. Así, con todos estos elementos mencionados anteriormente, aunque en la novela no se describe el cuerpo y no se sabe en ningún momento cómo se ve la protagonista físicamente, se puede leer y advertir su corporalidad a cada momento, en cada experiencia y en todo lo que se lee por medio de sensaciones. A través del texto, el cuerpo se expresa y relaciona con lxs lectorxs. Este texto entonces tiene un cuerpo que lo expresa.

## **2. El texto encuerpando al cuerpo**

Éste es el segundo nivel de complejidad en el texto: al mismo tiempo que, como he argumentado, la novela expresa la fisicalidad, también la encuerpa. La novela actúa a lo físico a través de la palabra escrita para que así la corporalidad se perciba por medio de las sensaciones y emociones en lo que se lee, por lo que también hablaré de los afectos. Esto se puede ver en cómo la mediación del lenguaje

entre el texto y la corporalidad de la protagonista va difuminándose considerablemente al no tener una narradora que los separe porque quien hace la narración es el cuerpo y éste, finalmente, se materializa en el texto. Encuerpar lo corpóreo consiste en que la atención está entre el contenido y la forma de lo escrito; y más que esto, el texto en este momento se convierte en una suerte de segunda piel del cuerpo de la protagonista, volviéndolo visible y perceptible físicamente. En la acción de encuerpar, normalmente lxs bailarinxs encuerpan a la música. En este caso quiero llevar este encuerpe más lejos y entender al texto como bailarín y al cuerpo como la música. Así, el texto es el que hace una *performance* del cuerpo de Girl. Además, lo esencial ya no es el significado, sino lo que el cuerpo siente y nos hace sentir y percibir por medio del acortamiento (y finalmente borramiento) de la distancia entre la corporalidad y el texto.

Entonces ¿cómo se siente al cuerpo si, como ya se dijo, no se puede ver? El texto en este momento sirve como algún tipo de ropa: cuando éste encuerpa al cuerpo es como si lo vistiera para que podamos percibirlo. Es así que la distancia entre la forma y el cuerpo se acorta: lxs dos están tan cerca que se tocan, como un cuerpo y su vestimenta, porque sólo así pueden existir; necesitan el uno del otro para comunicarse a sí mismos. En la novela de McBride, el cuerpo invade la distancia entre el contenido y la estructura, permeándolo todo a su paso. Así, el texto y la narración encuerpan al físico y viven la corporalidad.

Para entender mejor la acción de encuerpar que se ejerce en la novela, lo relaciono con la explicación que Elizabeth Grosz (1994) da de la perspectiva de Merleau-Ponty sobre el cuerpo y su noción de vivirlo:

In so far as I live the body it is a phenomenon experienced by me and thus provides the very horizon and perspectival point which places me in the world and makes relations between me, other objects and other subjects possible . . . I am not able to stand back from the body and

its experiences to reflect on them; this withdrawal is unable to grasp my body-as-it-is-lived-by-me. I have access to knowledge of my body only by living in it. (86)

Esto quiere decir que cuando el texto encuerpa a la fisicalidad de la protagonista para que así, a través de él, esa corporalidad pueda comunicar y enunciar lo que el lenguaje no puede contener, lo que está haciendo es difuminar esa línea de mediación entre el cuerpo de Girl y el texto para acercar a lxs lectorxs a la experiencia corporal de la protagonista y posicionarnos en su perspectiva (ésta vista desde la fenomenología). Al hacer lo anterior, el texto es el límite y la posición desde la que Girl se relaciona con su entorno y los seres en él, como expliqué en el capítulo anterior. Entendida así, la posición desde la que se expresa y leemos a la protagonista está situada por el cuerpo. Si la cita se entiende literalmente, al vivir un cuerpo, una tiene límites físicos (como la piel) al igual que una perspectiva (posición, género, altura) que son las maneras más importantes en las que los cuerpos se pueden relacionar y existir.

Con base en lo que Grosz interpreta sobre la teoría de Merleu-Ponty, se puede decir que Girl, como cualquiera de nosotrxs, no puede separarse de su cuerpo en la experiencia; y la experiencia y la fisicalidad no pueden separarse de lo escrito. Dentro de la trama, la fisicalidad es vivida por Girl misma, quien, como todxs, sólo vive en el cuerpo y a través de él, pero deja de estar contenida y se vuelve ya la forma misma. Ella como corporalidad es encuerpada por el texto y así, la protagonista puede *ser* de manera material a través de y en el texto (tanto dentro como en su superficie y fisicalidad). De esta manera esta corporalidad vivida hace sentir a lxs lectorxs, ya que es percibida por medio de nuestra propia afectividad y fisicalidad. Además de esto, es importante recordar que, como dice el concepto de cuerpo que utilizo en este escrito, la cita propone que no se puede salir del cuerpo y lo que éste experimenta para poder verle desde otra perspectiva. O sea que, tal como la protagonista no puede alejarse de su cuerpo, el texto, al constituir la materialidad del cuerpo de la protagonista para lxs lectorxs, no puede alejarse de esta corporalidad ni ella del texto, puesto que uno es esencial para que el otro exista; así, el texto se constituye como un elemento clave para el entendimiento de la experiencia

de *Girl*. Por lo tanto, si se quisiera separar el texto de la dimensión física de la protagonista, se negaría la existencia de uno de los dos y, por consiguiente, el otro estaría incompleto y no tendría significado. Es decir, la novela depende de la existencia de lo escrito y lo corpóreo que, en la obra de McBride, son uno y lo mismo.

Para percibir y entender lo que el cuerpo siente y experimenta, es necesario tener en claro que la lectura y el análisis de *A Girl Is a Half-Formed Thing* tiene que ser diferente a uno que se centra sólo en el contenido porque realmente, en la lectura, éste no se puede separar de la forma. Al analizar una relación entre la trama y la narración de la novela y su forma utilizaré *surface reading* junto con *close reading* ya que sería contradictorio sólo utilizar el último método para analizar algo que también es piel y superficie. Como expliqué en la introducción, *surface reading* es un tipo de lectura que fija su atención en lo que es “evident, perceptible, apprehensible in texts” (Best y Marcus 2009). Esta manera de leer observa entonces la piel y carcasa de lo que se lee ya que, como apuntan Best y Marcus (2009), “[a] surface is what insists on being looked *at* rather than that what we must train ourselves to see *through*” (9). La lectura que defienden estxs dos autorxs se centra en lo externo y no en lo que pudiera esconder o estar detrás del texto, por lo que también es una lectura que, como propone Susan Sontag, está en contra de la interpretación.

Al interpretar, muchas veces se le puede dar al texto un significado diferente al que parece tener en la superficie; se le buscan implicaciones, palabras y significados ocultos a lo que se lee.<sup>13</sup> Al hacer esto, ya no se centra en la piel, en el contacto de superficies de lector a texto, sino más bien en el contacto mente-significado oculto, lo que le quita al texto su capacidad corpórea y sensible: “interpretation amounts to the philistine refusal to leave the work of art alone. Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames

---

<sup>13</sup> Aunque no estoy del todo de acuerdo con esta visión sobre la interpretación, me es muy útil para poder hablar del cuerpo sin las restricciones que normalmente imponemos en el cuerpo y en los libros y textos.

the work of art. Interpretation makes art manageable, comfortable” (Sontag, 1994: 5). Al negar la interpretación, Susan Sontag defiende una postura que propone que lo que está dado (lo que yo equiparo con la piel) tiene significado. Lo que más me interesa de esta cita es la segunda oración (“Real art has the capacity to make us nervous”), puesto que habla de una reacción emocional y sensorial inmediata hacia el arte, la cual no tiene una necesidad de ir hacia lo profundo, es decir, el contenido. El arte, cuando es experimentado, no se puede analizar de manera tan concienzuda normalmente. El arte tiene que poder activar reacciones emocionales y corporales en un primer momento.

Volviendo a la novela, la relación entre lxs lectorxs y la obra se da por medio del encuerpo, que es entonces lo que causa “nerviosismo” (entre otras emociones). Entonces, para que estas emociones se despierten, solamente se necesita de un primer contacto, un roce con el texto que se da por medio de la *performamce*, es decir, encuerpo, que éste hace del cuerpo, y no únicamente del contenido. Claro que se puede diseccionar y analizar esta novela de diferentes maneras y con varias profundidades; no obstante, la reacción por parte de los afectos se despierta desde este encuentro entre superficies (la superficie del texto y la corporalidad de lxs lectorxs con los afectos). La cita de Sontag también apunta a cómo la interpretación del contenido (lo que deja de lado la forma y estructura) hace al arte, en este caso el texto, algo “manejable”, “contenido” y “disciplinado”, cosa que el cuerpo, y más el cuerpo/texto de la novela, no es, y, por lo tanto, resiste a la interpretación.

Para ilustrar cómo sucede la relación de encuerpo y así poder explicar la afectividad en la obra, analizo el momento en el que la protagonista regresa a su departamento en la ciudad después de saber que su hermano morirá, y se encuentra con su tío:

Where were you? For. What? This. He pull up my skirt. Put his hand between my legs. Well I'm here doing what you want. Put yourself on me then, in me. Pull all other things out. It's no interest to me and. Throw me. Smash that all up. Do whatever you want. The answer to

every single question is Fuck. Stitching up my eyes and sewing up my lips. Will you do that?  
Say.

That. Do that. To me. Yes. Fuck. Yes. Save me from all this. (McBride, 2013: 148)

En este momento, Girl está sufriendo un colapso emocional en el que no puede controlar sus emociones y busca un escape, que encuentra en su tío. Lo más importante en la vida de la protagonista es su hermano porque es su igual y el único con quien ella puede estar segura. Saber que morirá es un golpe emocional fuerte que se refleja en su cuerpo, cosa que podemos percibir gracias al encuerpo de éste que hace el texto. Ese actuar a la corporalidad se puede observar al notar que muchas oraciones y frases o palabras no están completas. Si las oraciones fueran más largas entonces serían necesariamente más complicadas, lo que indicaría un proceso de racionalización y traducción del cuerpo; aquí apenas hay algunas oraciones completas. El lenguaje no parece seguir una lógica formal, por lo que sólo se puede entender si se observa lo sensorial y lo afectivo de manera conjunta con el pensamiento. El hecho de que las oraciones tengan esta estructura expresa la confusión y el miedo de la protagonista a enfrentarse a sus emociones y a la fuerza de éstas. Cada punto y cada frase cortada indica una emoción en dos momentos: en lo que dice, es decir, en lo que significa la palabra o frase de manera textual; y en el momento justo en que las oraciones o palabras se cortan, en ese silencio que deja la interrupción y, con eso, la forma que tiene el texto. En estos momentos podemos experimentar cómo el texto baila con su tinta, performando así al cuerpo en la página.

La confusión se puede ver muy claramente al inicio de la cita cuando la protagonista dice: “Where were you? For. What? This” (McBride, 2013: 148). Primero, no se sabe a quién le está hablando, lo cual, como dije en la sección anterior, indica el estado continuo del cuerpo en presente verbal mientras comunica la confusión cuando se combina con que Girl está haciendo preguntas que no parecen estar siendo contestadas (ni por ella misma ni por el “you”), lo que añade un sentimiento de frustración. Después, la fuerza de las emociones y la necesidad de la protagonista de evadirlas se

puede advertir cuando dice: “Will you do that? Say. / That. Do that. To me. Yes. Fuck. Yes. Save me from all this” (McBride, 2013: 148). Hacia el final de la cita ya casi no hay frases; las ideas y lo que se quiere decir es más corto y parecen no tener mucho significado por sí mismas. Sin embargo, el cúmulo de ellas —en tanto palabras e imágenes— separadas por silencios expresa la incapacidad emocional de la protagonista de terminar una oración o de pensar “correctamente”. Es en estos momentos, en lo que no está dicho y que se indica con una pausa o un punto, en donde se encuentran las emociones que podemos percibir. Después de la pausa gráfica más grande entre “Say” y “That” hay sólo palabras cortas que se suceden para terminar en una oración coherente que indica la necesidad de control y la falta de éste que la protagonista tiene. Incluso parece que las palabras luchan por salir de su garganta, que parece cerrada, y encuentran una salida al final. Por medio de una oración completa se logra entender que eso que la protagonista buscaba ha sido dado y se puede advertir alivio gracias a la falta de pausas y la coherencia.

Una parte importante de la afectividad en el encuerpo de la novela es difícil de explicar, y es más fácil de percibir. Sontag (1994) llama a esto inocencia, que se refiere al estado antes de la teoría: “[n]one of us can ever retrieve that innocence before all theory when art knew no need to justify itself, when one did not ask of a work of art what it said because one knew (or thought one knew) what it did” (2). Esto quiere decir que antes de la teoría, o sea, de la interpretación, se percibe, se siente lo que el arte está haciendo y comunicando(nos). Esto es parte esencial en mi argumento: el conocimiento y percepción de lo que pasa en la novela llega por medio de lo sensorial y emocional. Así, sólo sabemos (a manera de sentimientos y sensaciones) lo que está pasando o no. El cuerpo en el texto escapa a la interpretación porque, como dije antes, al encuerpar, el texto performa su superficie, la cual no tiene profundidad para ser interpretada; sólo es, y así la percibimos.

El encuerpo del que hablo es necesariamente una apropiación del lenguaje por parte del cuerpo. La forma no es la que normalmente utilizamos para comunicarnos. La corporalidad invade al

lenguaje, lo cambia y lo apropia para poder enunciarse a través de él. Esto se puede notar cuando la protagonista va a una fiesta: “Mouths kiss on me. Someone. Faces I kiss though they’re cold though they’re slimy full of tongues. Who. What’s that? They’ll get me will they up between the legs . . . That some hurt me nails on my face. Get me up. Up the. He. Up there. Jesus. What’s that? . . . Oh. No. Blood. God. Jesus. She’s got blood coming out of her. What of her? Head” (McBride, 2013: 130). En el fragmento anterior, no hay muchas oraciones ni frases completas. Las preguntas que hace la protagonista no parecen ser respondidas. Además, hay palabras y frases fragmentadas en medio de los puntos que parecen no tener mucho sentido y que no se refieren o relacionan con nada en específico. Como expliqué antes, la fragmentación, la falta de lógica y sentido en el lenguaje, y su forma tienen que ver con la función afectiva que éste despierta gracias a la inocencia<sup>14</sup> que se tiene ante el texto encuerpando lo físico. Lo anterior denota también la necesidad del cuerpo de expresarse. La novela apunta a que el cuerpo (el cuerpo que siente, experimenta y percibe) no puede ser percibido desde un lenguaje que lo contiene.

Además de esto no hay una explicación clara de lo que está pasando; sólo hay impresiones que están dichas como el cuerpo las percibe. Esto se puede ver cuando empieza a sangrar: “Oh. No. Blood. God. Jesus”. La impresión de la sangre se expresa por medio de la forma. La palabra “sangre” está al centro de exclamaciones de sorpresa, tiene dos a la derecha y dos a la izquierda. Las primeras dos palabras son cortas y no tienen un significado fijo. Cuando se leen, hay un momento de impresión

---

<sup>14</sup> Es decir, al enfrentarse a un texto, una persona con estudios en literatura o humanidades lo hará con un bagaje de teoría (aunque sea básica) que le proporcionan sus estudios. Por lo tanto, su manera de pensar está condicionada ya con conceptos, maneras de pensar, sistemas, ideas y demás. Sin embargo, lo que yo defiendo aquí es que *A Girl Is a Half-Formed Thing* tiene un lenguaje propio y un texto que, al ser un cuerpo, es único, irrepetible, nuevo y no entra en los cánones y maneras de analizar y desmenuzar un texto. Es por esto que propongo que, al leer esta novela, los lectorxs se enfrenten a ella con inocencia, es decir, sin desmenuzar el texto y sin buscar o imponer en él ideas e historias que pudieran estar escondidas. El texto se resiste a esto y obliga a quien lo lee a volver a esa posición anterior a los métodos de ver y analizar textos. Con esto no quiero decir que se deje de lado toda la teoría, sino que más bien, se deje que la novela toque y juegue con las teorías, los métodos, los pensamientos, emociones y sensaciones en cada una de sus lectorxs sin ningún tipo de censura ni restricción por parte nuestra usando la teoría o sus métodos como prisión. De esta manera se puede teorizar, criticar y analizar sin encerrar al texto en métodos o teorías de manera rígida.

expectante porque anuncian que algo está pasando, pero no se sabe qué es. Después aparece la palabra “Blood” completamente sola entre los puntos, lo que sugiere la reacción de shock e incluso parálisis que pasa al instante de notar que Girl está sangrando. Después están las otras dos exclamaciones que ya son palabras más largas comparadas con las dos primeras y que son causadas por lo que está pasando.<sup>15</sup> Es así que se crea un lenguaje que se entiende de manera intuitiva gracias a su sensorialidad y emocionalidad que provienen del cuerpo mismo de la protagonista a través de su encuerpo, el cual necesariamente sucede por medio de la apropiación del lenguaje, lo que se ve en la fragmentación y falta de sentido, entre otras cosas.

Como dije antes, al tener cuerpo y, como Merleu-Ponty propone, vivirlo, sólo se tiene una perspectiva desde la fisicalidad. A su vez, esto lleva al encuerpo que se caracteriza por acortar la mediación entre lo escrito y lo corpóreo. La distancia entre el cuerpo y el texto se acorta y se comienza a borrar. También pasa esto con la división entre la protagonista y otros cuerpos como anuncio en el primer apartado de este capítulo al analizar las palabras de Mom en el discurso de la protagonista. Dado que Girl tiene un cuerpo, su existencia en cuanto a lxs demás es desde éste ya que comparte el entorno físico con lxs demás. Aunado a esta razón, la protagonista tiene una perspectiva únicamente desde su fisicalidad porque el texto, al encuepar al cuerpo, no puede más que vivir, respirar y hablar corporalidad. Lo último se puede ver en la primera cita de la novela en esta sección, ya que la relación de Girl con su tío (como con lxs demás, incluida ella misma) tiene como base lo físico, porque incluye una relación sexual y porque la perspectiva es desde el cuerpo. Un ejemplo de esto es cuando dice: “Put yourself on me then, in me. Pull all other things out”. Ella habla de los dos cuerpos (el suyo y el

---

<sup>15</sup> Esta parte del fragmento citado anteriormente también contiene la ironía parcialmente causante de la confusión y trauma de Girl, que es la manera en la que se mezcla la religión con los actos violentos. Mientras abusan de ella cuando está alcoholizada terminan por exclamar el nombre del dios católico y su hijo junto con la sangre, una de los componentes principales en muchas de las representaciones católicas de Jesús y en la historia de varios rituales como la eucaristía. El libro tiene varios guiños y momentos dedicados a esto; sin embargo, hablar de este tema sería ir en una tangente, por lo que opté por sólo señalarlo.

de su tío) y eso a su vez expresa y pronuncia lo que ella necesita: que la desborde para no pensar en la muerte de su hermano. Es así que, incluso dentro de la trama, el contenido depende de la forma; es decir, lo que la protagonista quiere expresar sólo puede ser dicho al borrar la distancia entre su cuerpo y los de lxs otrxs. Esto finalmente se paralela con lo que se ha dicho del encuerpo del cuerpo en el texto.

La protagonista puede enunciarse solamente al hablar desde el cuerpo sobre el cuerpo, ya que es el único momento, lugar y estado en el que ella existe. Esto pasa de la misma manera con el texto y es posible a través del encuerpo, la actuación y la vivencia del físico. Así, el cuerpo/texto ya no existe solamente dentro de las palabras y narración, sino que ahora se enuncia al apoderarse y apropiarse de las estructuras que lo contienen e intentan manejar. El texto apunta así a una comprensión afectiva, sensorial y últimamente corporal. Esto acorta aún más la distancia entre lo escrito y lo físico, puesto que no es necesario interpretar, sino que se necesita pensar, percibir, sentir y entender por medio del cuerpo y sus reacciones.

### **3. El texto es el cuerpo**

Hay una idea del cuerpo como algo fuera del lenguaje. No obstante, como ya es claro, este capítulo defiende que en realidad el cuerpo puede existir, desarrollarse y ser en el texto y el lenguaje siempre y cuando haya un proceso de apropiación de este último, como he analizado a través de este capítulo. En *The Body in Pain in Irish Literature and Culture*, las tres autoras hablan sobre esto a partir la experiencia del dolor mientras exploran diferentes perspectivas sobre la capacidad del lenguaje para realmente decirlo y no solo traducirlo a medias: “[a]s we translate bodily experience into words, grimaces and art—as we make metaphors of our inner experiences—we literally ‘figure out’ what we feel. These figures may lack definition, but they are no less evocative for that. And just as I ‘figure out’ how I feel, so my witness reads my figures . . . and, to some degree, understands” (Boddice citado en Dillane,

McAreavey y Pine, 2016: 3). El cuerpo se encuentra en las letras, en el texto o, como dice Boddice, en las figuras que se escriben. La corporalidad puede estar en el lenguaje y con ello también en sus formas, porque el lenguaje se puede partir, formar, deformar y construir para acomodar al físico. Al hacer esto, se crean nuevas figuras —palabras, frases, incluso letras— para enunciar al cuerpo, por lo que no todas las palabras y símbolos tienen el significado que comúnmente se les adjudica. Aquí el cuerpo es quien habla y es hablado ya que la consciencia de la protagonista está en y es el cuerpo, al igual que su identidad. El texto como cuerpo no está construido como los escritos que estamos acostumbradxs a leer, sino que se acomoda a la forma propia de la corporalidad y lo que ésta experimenta. Entonces, cuando Boddice dice “so my witness reads my figures”, esto puede entenderse como que lxs lectorxs pueden leer y de alguna manera entender las maneras en las que el cuerpo se expresa a sí mismo por medio de la manipulación del lenguaje. Este entendimiento sólo se puede lograr leyendo por medio de la afectividad, las emociones y el físico. Es así que la corporalidad en esta novela se debe leer desde el cuerpo, es decir desde las emociones, lo personal e individual, la carne, los instintos, la imaginación, el trauma, etcétera. Esto es porque la novela apropia el lenguaje para crear uno suyo, propio y único con diferentes herramientas como la imagen de la tinta sobre el papel o pantalla, las onomatopeyas y la forma aparentemente sin sentido, a la que, finalmente, se le puede encontrar significado leyendo corporal y afectivamente.

Como he analizado antes, el texto de *A Girl Is a Half-Formed Thing* expresa al cuerpo hablando sobre él mismo, a la vez que lo encuerpa. Sin embargo, esto no es lo único que pasa en la relación entre estos dos elementos de la obra. Como Boddice indica en la cita anterior, el cuerpo se encuentra en el texto y en él se crean nuevas figuras, es decir, palabras y maneras de escribir diferentes a las que ya se tienen en el lenguaje para poder enunciarlo. Este nuevo lenguaje a la medida se crea para que el cuerpo mismo se enuncie y, así, exista. Con esto llego al tercer nivel de complejidad en la relación entre el texto y el cuerpo: además de expresar y encuerpar la fisicalidad, el texto de esta novela, como

su protagonista, también es cuerpo. Esto se puede ver en el texto, en su contenido, y también en su estructura y su forma física: los espacios, las repeticiones, la puntuación, las palabras, su sonido, entre otros elementos.

En la novela de McBride el cuerpo es el texto y viceversa, lo cual significa que la corporalidad no está escrita a través de constructos que son comunicados muchas veces silenciosamente por medio de la ideología y la cultura, sino que, literalmente se escriben y se enuncian sus experiencias, sus traumas, sus heridas, sus partes y lo que éste dice de sí mismo. Es común que en la literatura un poco más alejada a la contemporaneidad (e incluso en algunos libros del presente), los cuerpos se encuentren filtrados y traducidos por las ideologías y la cultura que los disciplina. Esto se ve en la manera en la que los textos intentan explicar los cuerpos y los encierran en descripciones, explicaciones y palabras que únicamente traducen el cuerpo al lenguaje. Así, el físico, como he dicho antes, está limitado, censurado, aprisionado y disciplinado. Para aclarar la manera en la que los cuerpos son y se dicen a sí mismos utilizo lo que Lisa Blackman (2008) escribe acerca de los límites, o más bien, la falta de ellos en el cuerpo:

AnneMarie Mol (2002) talks about “a” body not as a singular, bounded entity or substance . . . She argues that the body is not bounded by the skin, where we understand the skin to be a kind of container for the self, but rather our bodies always extend and connect to other bodies, human and non-human . . . which produce different kinds of bodies and different ways, arguably, of enacting what it means to be human. The idea of the body as simply something that we both have and are is displaced in this perspective as the focus shifts to what bodies can do, what bodies could become. (1)

Los cuerpos no son mediados por el lenguaje, sino que más bien se convierten en el texto en el momento en que se adueñan del lenguaje para decirse y así existir. Esto quiere decir que la corporalidad de la protagonista, de manera muy parecida a lo que dice Blackman, no sólo es la carne sino que ésta

se convierte en lenguaje y, así, transforma al último en lo que el cuerpo necesita que sea para poder hablarse, sentirse y transmitirse.

Apropiándome de las palabras de Blackman para ayudarme a analizar el texto, el cuerpo de la protagonista no termina en su piel (2008) sino que su piel es la que conforma al texto. Para hablar y ser leído por otros de una manera verdadera y sin mediaciones entre él y el texto, el cuerpo de la protagonista necesita ser el texto mismo porque, de no serlo, se establecería una distancia entre ambos elementos. Además de esto, la única manera que tiene el cuerpo como ente físico de mostrarse en la página es siendo el texto, ya que es lo que existe físicamente (por medio de la tinta en las páginas, las hojas y el libro o soporte electrónico) de la literatura. La novela de McBride pone en el centro esta corporalidad de la literatura para ser discutida y la utiliza integralmente con la narración de manera que son una sola cosa y no elementos separados y no intencionales. De igual forma, es necesario notar que en este trabajo el cuerpo que es la protagonista en presente es, aunque diferente, igual de importante que el cuerpo que hace o se transforma que describe Blackman. Esto es porque el cuerpo se convierte en un texto que hace y que actúa, al escribirse y decirse, y de esa manera se reafirma como lo que es: una corporalidad. Su presencia es tan fuerte que va más allá de la aparente mediación del texto al apropiárselo, serlo y así hacer que éste sea el cuerpo de la protagonista, lo mismo que su carne.

Este cuerpo/texto está presente durante toda la novela, pero es especialmente evidente hacia el final cuando el hermano de la protagonista muere y ella es violada y agredida por un extraño, y luego por su tío, uno seguido del otro:

Stucks the fck the thing in. Me. In. Jesus. I nme. Go. Away. Breeting. Skitch. Hear the way he. Sloows. Hurts m. Jesus skreamtheway he . . . He come hecomehe. More. Slash the fuck the rank the sick up me sick up he and sticks his fingers in my mouth til I no. Stop that fuck an rip. Scin. Stop heeel. Tear my mouth. Garble lotof . . . Let me air. Soon I'n dead I'm sre. Ver

the aIrWays. Here. mYnose my mOuth I. vOmit. Clear. CleaR. He stopS uo gETs. Stands uP.  
Look. And I breath. (McBride, 2013: 217-218)

Mientras la protagonista está siendo violada, el lenguaje también. Las reglas gramaticales y las constantes formales que la misma novela tenía ya no existen porque los límites del cuerpo son traspasados. No hay una coherencia en lo que se narra o en el lenguaje, porque la violación va más allá de la lógica y el entendimiento. La violencia, en este caso de la violación, es algo central para esclarecer lo que es el cuerpo/texto. Ésta es transmitida a través de la forma del lenguaje, y al combinarla con la expresión del cuerpo a través de la trama, ésta se intensifica. La violencia es la forma del texto, lo que hace que estos momentos de tensión sean tan efectivos en comunicar el cuerpo. Aunque los sucesos no se articulan claramente, la cita refleja lo que está pasando en el cuerpo y lo que éste siente por medio de la fragmentación del lenguaje, lo que se observa en la falta de otros signos de puntuación además de los puntos —que son utilizados agresiva y libremente—, las mayúsculas entre minúsculas, las palabras sin sentido o que les falta alguna letra y la falta de espacios, por mencionar algunas cosas.

Las palabras, por ser constituyentes del cuerpo, tienen un sentido y encuentran su significado en las sensaciones. Al momento de leer el pasaje anterior, aunque no se entiendan varias palabras y frases en su sentido gramatical y lógico, es posible entender la sensación que transmiten por la violencia de la imagen del lenguaje. Un ejemplo de esto es cuando la protagonista dice: “mYnose my mOuth I. vOmit. Clear. CleaR. He stopS uo gETs. Stands uP. Look. And I breath” (McBride, 2013: 218). Las mayúsculas en medio de las palabras denotan lo violento de las acciones y comunican el proceso de violación, ya que ella está siendo penetrada una y otra vez de manera agresiva y no consensuada. Las mayúsculas marcan algo parecido a un ritmo, de la misma forma que su cuerpo sigue un ritmo —no voluntario— al ser penetrada forzosamente. Cuando su violador se levanta y la deja, las mayúsculas cesan su alteración para indicar un pequeño momento de calma; no obstante, la fragmentación persiste porque el cuerpo ha sido lastimado por éste y otros traumas.

Esta escritura y comunicación a través de la reformación y deformación del lenguaje por el cuerpo para que el lenguaje sea y se acomode a la corporalidad, que finalmente se traduce en fragmentación, tiene como explicación esta cercanía a las emociones y sensaciones. Sin embargo, también se puede analizar esto desde la teoría de las interrupciones de Maurice Blanchot, específicamente en el segundo tipo de fragmentación y la interpretación que Katina Lynn Rogers (2010) hace de ella: “Deeper than between words, this interruption is between beings, and marks the insuperable alterity between them. The distance is indeed more than vast; it is infinite, and yet it is essential to any exchange, for only through this separation can communication take place” (19). En este tipo de fragmentación hay un silencio, un espacio que no se puede llenar entre lo que dice el cuerpo/texto y lo que, como lectorxs, podemos entender, pero que, al mismo tiempo, es el lugar en donde ocurre el entendimiento y la asimilación de este cuerpo con el nuestro. Parece que en una primera lectura, el lenguaje no es suficiente para decir al cuerpo, y, en efecto, no lo es, al menos no de la manera en la que estamos acostumbradxs. Así, el cuerpo de Girl crea este lenguaje fragmentado, sin significados textuales (o al menos sin significados textuales establecidos, constantes y generales), como piel, forma y superficie, para enunciarse en sus propios términos, para enunciarse como cuerpo. Es por esto y por lo que ya he defendido antes que la novela parece no conseguir articular de una manera “correcta” al presentar las oraciones incompletas o alusiones a cosas que no se mencionan.

Un ejemplo de esta articulación fragmentada e inefable es cuando la protagonista dice: “you know. I know. I don’t” (McBride, 2013: 75). Los silencios claramente marcados por los puntos indican la fragmentación y la distancia que hay entre el “you” y el “I”. Además, comunican la distancia, la pausa, hacia lxs lectorxs porque implica que hay algo que tanto Girl como quien la lee no saben. Sin embargo, esto no tiene que ver con una falla del texto para representar este no saber, sino más bien lo opuesto. Al no poder entender qué es lo que la protagonista parece saber y no saber ambivalentemente, nos encontramos en el mismo lugar que ella. Es decir, sabemos (o no sabemos) exactamente lo mismo

que ella y sentimos la misma confusión que *Girl*. Al no poder encontrar el significado de este pasaje en referencias externas, se comprueba cómo todo el texto es la protagonista y su corporalidad. En esta fragmentación se encuentra el verdadero significado ya que habla de una apropiación única del lenguaje por parte del cuerpo, porque cada cuerpo es único a su contexto y a sí mismo. De esta manera, el lenguaje es una herramienta para enunciar el cuerpo, porque el cuerpo se apropia de éste y hace del texto, como la protagonista de McBride, otra carne.

Esto también se puede ver en la primera cita de la novela que discutí al inicio de este capítulo, en el momento en que se lee: “Listen. To me. Listen. What you’ve done . . . Slap again she. Slap again. Screaming. You imbecile. You stupid” (McBride, 2013: 20). Aunque no se dice al principio de la cita, se sabe en qué momento la mamá de la protagonista está golpeándola a ella y a su hermano gracias a la puntuación, e incluso después de que el golpe se haga explícito, el punto, la pausa que éste conlleva y la fragmentación que expresa en la lectura marcan el momento y la violencia de ese golpe anunciado. Es por esto que la forma del lenguaje es importante para ver al cuerpo/texto y para sentirlo desde nuestro propio cuerpo.

La importancia de este análisis recae no tanto en la significación textual como en lo sensorial, en las emociones que se logran transmitir de cuerpo a cuerpo. Aunque es claro que el significado textual debe ser y es tomado en cuenta, la superficie y lo que ésta siente, expresa y a su vez incita a sentir en lxs lectorxs, es central. Lo anterior se basa en que, como he estudiado anteriormente, sólo se pueden entender las formas, estructuras, palabras y expresiones de un cuerpo no traducido desde otro cuerpo. Lo sensorial denota la existencia y presencia del cuerpo/texto en esta novela, lo que permite enunciar al físico en un contexto (tanto intratextual como extratextual) en el que no es tan bien recibido. Con esto quiero decir que, dentro del texto el cuerpo es rechazado por las ideas católicas que lo satanizan y construyen como sucio, y por la sociedad patriarcal que lo minimiza, lo construye como un “otro” y lo objetiviza. Después, extratextualmente, en el contexto católico irlandés, el cuerpo

también es rechazado por gran parte de la sociedad por estas ideas patriarcales que también se han llevado a la práctica académicamente con métodos e ideas sobre la lectura y los textos que borran al cuerpo de éstos.

En esta novela hay expresión, encuerpo y ser del cuerpo en el lenguaje y, en específico, la creación de un cuerpo en el texto y de un texto como cuerpo. Este cuerpo/texto viene como un resultado de estos tres niveles antes descritos. Estos tres niveles, cabe mencionar, pasan todos al mismo tiempo y no son una sucesión o cronológicos. Únicamente los separé en estas tres etapas para poder explicar de manera más clara lo que pasa en el texto; sin embargo, los tres niveles suceden en él simultáneamente y en todo momento, durante la enteridad de la novela.

Como se ha visto, hay también una desestabilización del lenguaje y de las maneras en las que un cuerpo, en específico un cuerpo femenino, se conceptualiza, presenta y representa en el texto y, también, como una idea aceptada socialmente y apoyada por varias instituciones tales como la religión y la tradición. Así, lograré apuntar a una lectura de esta novela, su cuerpo/texto y protagonista al unísono de una manera que combina las superficies del cuerpo y la tinta en el papel con las profundidades de las emociones y la narración, que cuestiona y que, finalmente, duele y afecta no sólo a lxs lectorxs sino también al libro mismo

# Conclusión

*A Girl Is a Half-Formed Thing* expresa al cuerpo al hablar y tratarse sobre él. Incluso utiliza palabras que hacen referencia a lo físico al ser onomatopéyicas, estar en presente y ser muy cortas. Después el texto encuerpa a la corporalidad cuando se nota que la distancia entre lo que se lee y el cuerpo se va difuminando hasta ser casi nula. Así, también la distancia entre contenido y superficie se va borrando con ayuda de la falta de una narradora convencional, ya que en vez de una voz, se tiene una superficie, un cuerpo. Con eso, nos enfocamos más en los afectos, en lo que sentimos y cómo reaccionamos corporal y emocionalmente ante la novela. Ya que las personas sólo pueden hablar desde su posición como seres corpóreos de acuerdo con el concepto de cuerpo que manejo, al igual que la protagonista, la única manera de entender este texto es encararlo corporalmente, leer el cuerpo/texto desde el cuerpo. Finalmente, el texto es cuerpo. La fisicalidad se apodera de lo que se lee. En vez de traducir el cuerpo al lenguaje, el primero se apropia del segundo y lo de- y re-construye para que pueda enunciar el cuerpo sin traducción. El texto es el cuerpo de la protagonista al tener una forma tan peculiar y al no ser lógico ni correcto gramaticalmente. Es así que la novela es un cuerpo/texto complejo, que expresa, encuerpa y es los dos elementos, tanto texto como corporalidad, al mismo tiempo.

Este cuerpo/texto expresa la violencia que sufre la protagonista, aunque ella no se dé cuenta de que es abusada, violada y disciplinada. Ella se convence a sí misma de que esto es la sexualidad al ser su única referencia de un acto sexual. Ésta es la única manera de supervivencia que ella tiene, ya que tiene que procesarlo de alguna manera, explicarse a sí misma qué es lo que está pasando. Así, la protagonista logra convencerse a sí misma de que lo que pasó no fue violento sino un acto consensuado para poder sobrevivir. Lo que ella entiende por un acto sexual es que duele, tiene que doler y que, además, es violento. Lo anterior apunta a la interpelación de la protagonista o su abuso, hechos de los que Girl no es consciente gracias a la ideología patriarcal y católica internalizada y su dolor con su propio cuerpo por la violencia y fragmentación de éste. De esta manera, la construcción de las ideas sobre su cuerpo y su sexualidad se ven deformadas y entiende que, al menos para ella,

estos dos conceptos implican dolor, violencia, sangre. Girl necesita el dolor para relacionarse con los hombres y vivirse, su cuerpo y su sexualidad. Este dolor y agresiones no son algo que realmente le guste a ella, sino que son parte de su necesidad de interpelación y de explicación en medio del trauma. Sin embargo, aunque ella está convencida de que lo que pasó es un acto de amor, el cuerpo/texto nos expresa lo contrario por medio de acciones y del lenguaje. Poco a poco, mientras avanza el trauma y el dolor, el cuerpo/texto encarna esa violencia más y más por medio de la fragmentación y la forma del texto.

Por medio del trauma corporal reflejado en la superficie, en el texto, Girl desestabiliza la relación que tiene la corporalidad femenina con los ideales sociales patriarcales y la religión católica por medio de la disciplina y la violencia que esta relación ejerce sobre su corporalidad. *A Girl Is a Half-Formed Thing* es una novela que desafía los conceptos de cuerpo y texto que normalmente tenemos para desbordarlos y hacerlos uno en su estructura y fisicalidad junto con el cuestionamiento de los ideales del cuerpo femenino en una sociedad católica-patriarcal puesto que no se muestra cualquier cuerpo, sino el cuerpo doloroso de Girl, lo que implica todo lo que se encuentra dentro y fuera de la trama. Así, el dolor y el trauma en la novela residen entonces en la creación continua de este cuerpo/texto a partir de la necesidad de enunciación y creación de un cuerpo traumado y violado en el texto desde la inefabilidad del propio cuerpo doloroso siempre en tiempo presente por medio de un lenguaje y estructura común. Es de esta manera que la novela, gracias a que el cuerpo es el texto y viceversa, desestabiliza el lenguaje, al destruirlo por medio de su corporalidad de mujer cruda y sin filtros, y de la creación de uno nuevo en donde el dolor y el trauma de un cuerpo abusado se puedan representar, compartir y existir. Además, también se rebela contra la ideología patriarcal al visibilizar el cuerpo femenino “imperfecto” y traumado por los efectos destructivos de sus opresiones.

Una violación no sólo es golpes, o algo que no se quiere, sino que conlleva una destrucción de la víctima, una disrupción y con ella la fragmentación de todo el cuerpo que supone un dolor inmenso,

como el de la muerte de una misma, el ataque y la pérdida de lo único que realmente se es y que debería de ser privado y realmente propio: un robo del cuerpo como lugar propio. El cuerpo en la novela se convierte en algo distinto, en algo que leer, en una estructura fragmentada llena de interrupciones que simulan las interrupciones e irrupciones en él de parte de la violencia ejercida sobre la corporalidad y que es visible y tangible para lxs lectorxs con la superficie de este texto. Ésta es parte de la crítica de la novela: mostrar el cuerpo doloroso y traumatado por su invasión, y por la internalización de la responsabilidad de éste, así como una aceptación sumisa (que también, paradójicamente, le sirve como método de sobrevivencia en su sociedad e historia) que termina por destruir en todos los niveles, y por lo mismo, termina por crear el cuerpo/texto a partir de la necesidad de enunciación y denuncia.

Ésta novela es una crítica y un cuestionamiento a las bases de esta sociedad patriarcal que antagoniza las sensaciones, los afectos, lo subjetivo (tanto en el sentido de sujeción como en el sentido de lo que es propio, personal y no objetivo) en el cuerpo femenino y niega su propio efecto sobre él. “Trauma is ‘displayed and replayed through the body’” (Costello-Sullivan, 2018) en un presente constante y eterno por la naturaleza de la corporalidad en el que no podemos realmente distinguir un evento de otro, un sentimiento de otro y así el trauma se vive una y otra vez en y por el texto. Así, cuando el cuerpo/texto se enuncia de esta manera, destrozado, herido, violado, fragmentado, traumatado y doliente, el cuerpo se convierte en el sujeto de su propia historia y aunque la protagonista no puede sublevarse dentro de la narración, al contarse de esta manera tan cruda, su cuerpo cuestiona con su propia existencia las imposiciones, violencias y disciplinas patriarcales sobre los cuerpos de las mujeres. La propia enunciación de sí misma como cuerpo desbordado encuerpado y hecho texto a su medida la hace ocupar un lugar, incluso físico (como libro, espacio en una página o pantalla, color, materialidad) que no ofrece un alivio con una resolución a su dolor y por lo tanto un cierre a esta existencia. Al término de la novela nos encontramos con que este cuerpo/texto no termina de doler, y vuelve una y otra vez, se convierte en una presencia incómoda y sublevante y desestabilizadora a

partir de su sentir mismo y de su trauma. Así *Girl* no nos ofrece una ilusión final de cierre sino que nos enfrenta fríamente a una realidad y a un eterno presente temporal en donde el cuerpo femenino nunca termina de doler.

Esta novela logra hacer uno de los cometidos feministas que Linda Alcoff y Laura Gray buscan: “to make rape public, to ‘reposition the problem from the individual psyche to the social sphere where it rightfully belongs’” (Horeck, 2004). Esto se logra no desde la espectacularización, sino desde el adentramiento a experiencias de abuso sexual íntimas e incómodas de maneras igualmente personales y casi perturbadoras (Gunne y Thompson, 2011). Al poder leer al cuerpo —eso que nos hace seres sociales, lo que es realmente público de nosotrxs y que es tan espectacularizado— de estas maneras tan íntimas, crudas y con nuestros cuerpos y afectos, la novela logra realmente hablar del dolor, de la opresión y del trauma de ser mujer. También habla de la importancia de la experiencia individual como algo que une a los cuerpos (en este caso, de quien es el texto y quienes lo leen). Por último, al no ofrecer una resolución o sanación McBride no deja que la novela termine ahí, sino que ofrece, de nuevo, la cruda realidad de los cuerpos femeninos en esta sociedad para que los cuerpos lectores se queden con este dolor y, desde su piel, lo entiendan.

La protagonista se interpela con la religión y la ideología patriarcal por diferentes personas y situaciones. Esto se potencializa, pero también se deforma con la violación que sufre cuando es una niña. Esta desestabilización se reafirma con las violaciones y encuentros sexuales altamente agresivos en las etapas que siguen de su vida. Las ideas y los sentimientos que se contradicen y se deforman en ella dan como resultado esa estructura peculiar que he denominado su cuerpo/texto, el cual es, finalmente un cuerpo/texto femenino abusado, violado, presionado, contenido y, en consecuencia, fragmentado. Así, lo que se lee en esta novela no solamente es el cuerpo, sino todas las marcas, emociones, golpes, cicatrices, el trauma, el dolor, la confusión, el miedo y la soledad que forman y deforman a este cuerpo en específico.



# Bibliografía

- Alonso-Buenaposada del Hoyo, Marta. (2017). *Habla para que pueda verte. Análisis crítico en torno a la vulnerabilidad en Véronique Doisneau de Jérôme Bel* (Tesis de máster, UCM, UAM y MNCARS).
- Bazarnik, Katarzyna. (2018). “A Half-Formed Thing, A Fully Formed Style. Repetition in Eimear McBride's *A Girl Is a Half-Formed Thing*”. *Studia Litteraria*, 13(2), 77–88.  
<https://doi.org/10.4467/20843933st.18.007.8629>
- Best, Stephen, y Marcus, Sharon. (2009). “Surface Reading: An Introduction”. *Representations*, 108(1), 1–21. <https://doi.org/10.1525/rep.2009.108.1.1>
- Blackman, Lisa. (2008). *The Body: The Key Concepts*. Berg.
- Bordo, Susan. (2001). “El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo”. *La Ventana*, 2(14), 7–81.
- Bourdieu, Pierre. (2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bracken, Claire, y Harney-Mahajan, Tara. (2017). “A Continuum of Irish Women’s Writing II: Reflections on the Post-Celtic Tiger Era”. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 28(2), 97–114.  
<https://doi.org/10.1080/10436928.2017.1315547>
- Brantley, Ben. (2016, abril 22). “Review: ‘A Girl Is a Half-Formed Thing’ Is a Ghostly Play”. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/04/23/theater/review-a-girl-is-a-half-formed-thing-is-a-ghostly-play.html?smid=url-share>.
- Brook, Barbara. (1999). *Feminist perspectives on the body*. Pearson Education.
- Caboalles, Álvaro. (2018). “Práctica Escénica Feminista. España s. XXI”. *Anotaciones. Investigación y Creación Teatral*, II(41), 57–74.

- Cahill, Susan. (2017). "A Girl Is a Half-Formed Thing?: Girlhood, Trauma, and Resistance in Post-Tiger Irish Literature". *Lit: Literature Interpretation Theory*, 28(2), 153–171.  
<https://doi.org/10.1080/10436928.2017.1315550>
- Cobello, María Denisse. (2018, junio). "Cuerpo real - cuerpo ficcional: los hilos de una ideología en Arde brillante en los bosques de la noche de Mariano Pensotti". *Territorio Teatral*, 16, S.p.
- Cohen, Joshua. (2014, septiembre 19). "Bloody Hell". *The New York Times*.  
<http://www.nytimes.com/2014/09/21/books/review/a-girl-is-a-half-formed-thing-by-eimear-mcbride.html>.
- Collard, David. (2014, mayo). "Interview with Eimear McBride". *The White Review*.  
<http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-eimear-mcbride/>.
- Costello-Sullivan, Kathleen. (2018). *Trauma and Recovery in the Twenty-first-century Irish Novel*. Syracuse University Press.
- Crompton, Sarah. (2016, febrero 13). "Girl, Uninterrupted: Staging Eimear McBride's Chaotic Masterpiece". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/13/a-girl-is-a-half-formed-thing-eimear-mcbride-theatre-young-vic#comments>.
- Crossley, Nick. (2012). "Phenomenology and the Body". En B. S. Turner (Ed.), *Routledge Handbook of Body Studies*. Routledge.
- Descartes, René. (1641). *Meditaciones Metafísicas* (J. A. Míguas, Trad.). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

- Dillane, Fionnuala, McAreavey, Naomi, y Pine, Emile. (2016). *The Body in Pain in Irish Literature and Culture*. Palgrave Macmillan.
- Drong, Leszek. (2019). “Between Innovation and Iteration: Post-joycean Heteroglossia In Eimear McBride's *A Girl Is a Half-Formed Thing*”. *Studia Litteraria*, 14(1), 1–8.  
<https://doi.org/10.4467/20843933st.19.004.10081>
- faberandfaber. (2014). “Eimear McBride Talks about A Girl is a Half-formed Thing” [Archivo de video]. *YouTube*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=VFxhd7ISvmM&list=LLqhkptKq62N9cFuwBvMGgKw&index=4>.
- Fogarty, Anne. (2015). “‘It Was Like a Baby Crying’: Representations of the Child in Contemporary Irish Fiction”. *Journal of Irish Studies*. 30, 13–26.
- Gavaldón, Sabel, y Segade, Manuel (2019). *Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical*. Cultura UNAM.
- Genette, Gérard. (1988). *Narrative discourse*. Cornell University Press.
- Grosz, Elizabeth A. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.
- Gunne, Sorcha, y Thompson, Zoë Brigley. (2011). *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*. Routledge.
- Gutiérrez Hernández, Mónica Adriana. (2017). *Él es Dios* (Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Danza Folklórica, México). INBA

- He, Chun. (2019). “Physical Responses to Trauma”. *Critical Survey*, 31(3), 70–84.  
<https://doi.org/10.3167/cs.2019.310307>
- Hibrow. (2019). “Eimear McBride – Interview” [Archivo de video]. *YouTube*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=-wYyP29ZGJo&list=LLqhkptKq62N9cFuwbvMGgKw&index=2&t=0s>.
- Hillman, David., y Maude, Ulrika. (2015). *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge University Press.
- Horeck, Tonya. (2004). *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. Routledge.
- International Monetary Fund. (2002, agosto 7). “IMF staff Country Reports Volume 2002 ISSUE 170: Ireland: Staff report for the 2002 Article IV Consultation (2002)”. *IMF eLibrary*.  
<https://doi.org/10.5089/9781451818741.002>.
- Korol, Claudia. (2016). “Feminismos populares. Las brujas necesarias en los tiempos de cólera”. *Nueva Sociedad*, (265), 142–152.
- La Tacones. (2018, Julio 29). “Taller De Creación (Danza Contemporánea) Con Bea Vergés: Encuerpo (Primera Persona Del Verbo Encuerpar)”. *La Tacones*. <http://latacones.es/2018/07/29/taller-de-creacion-danza-contemporanea-con-de-bea-verges/>.
- Lefevre, Henri. (1983). *La presencia y la ausencia: Contribuciones a la teoría de las representaciones* (2da ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Littau, Karin. (2008). *Teorías de la lectura: Libros, cuerpos y bibliomanía*. Manantial.

- Mitchell, W. J. T. (1980). "Spatial Form in Literature; Toward a General Theory". En *The language of images* (pp. 271–299). University of Chicago Press.
- Real Academia Española. (n.d.). corporeizar. *Diccionario de la lengua española*  
<https://dle.rae.es/corporeizar#4Z9xL2O>
- Rogers, Katina L. (2010). *Trauma and the Representation of the Unsayable in Late Twentieth-Century Fiction*  
 (Tesis de doctorado, Universidad de Colorado, Estados Unidos).
- Sontag, Susan. (1994). *Against Interpretation*. Vintage.
- Téllez, Shadia Abdel-Rahman. (2018). "The Embodied Subjectivity of a Half-Formed Narrator: Sexual Abuse, Language (un)Formation and Melancholic Girlhood In Eimear McBride's A Girl Is a Half-Formed Thing". *Estudios Irlandeses*, (13), 1–13. <https://doi.org/10.24162/ei2018-8060>
- Torras, Meri. (2012). "El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente". *Estudios Digital*, 27, 107–118.
- Torras, Meri. (2007). "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia". En *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad* (pp. 11–36). Edicions UAB.
- Torres, Diana J. (2011). *Pornoterrorismo*. SurPlus.
- Turner, Bryan S. (2012). "Introduction: The Turn of the Body. En B. S. Turner" En *Routledge Handbook of Body Studies* (pp. 1–17), Routledge.
- Walsh, Peter. (2017). "Mimetic Desire and Abjection: The Social Construction of Woman in Winterson's *The Passion* and McBride's 'A Girl Is a Half-Formed Thing'". *Hecate*, 43(1-2), 78–94.

Wisker, Gina. (2015). "I Am Not That Girl': Disturbance, Creativity, Play, Echoes, Liminality, Self-Reflection and Stream of Consciousness in Eimear McBride's A Girl Is a Half-Formed Thing".

*Hecate,*

41(1-2).

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsglr&AN=edsgcl.467672123&lang=es  
&site=eds-live.

# Agradecimientos

A Wicha por enseñarme sobre el amor y la inocencia. Gracias por acompañarme y quererme silenciosamente. Gracias por hacerme sentir perteneciente.

A Yael, hermanito, por enseñarme a vivir. Gracias por empujarme hacia lo que quiero y por enseñarme a pasarla bien incluso cuando todo está valiendo. Te extraño carnalito.

A Ollin, mi hermana, por acompañarme toda mi vida, en la locura, el dolor, la felicidad y la confusión y nunca juzgarme. Gracias por creer en mí. No estaría aquí sin ti.

A mi jefa, Diocelina, por amarme y enseñarme todo lo que sé. Gracias por la creatividad, el amor y el naranja. Sin tí no sería yo.

A Lola por haber estado ahí siempre aunque me desaparezca y por ser mi confidente. Te amo siempre.

A Kass porque siento que somos almas gemelas y podemos ser juntas. Gracias por estar y comprenderme siempre que desaparezco. Espero estar juntas siempre.

A Emilio por acompañarme en silencio todos estos años. Gracias por quererme y dejarme quererte a mi manera. Gracias por entenderme y escuchar con amor cada vez que te leí mi tesina.

A Leonardo por agarrarme de la mano y guiarme por la ciudad. Gracias por el amor, el cariño, las conversaciones y el libro. Gracias por ayudarme a salir del capullo.

A Daniel por acompañarme en la vida en las buenas y en las malas desde lejos. Sin ti no hubiera podido. Gracias por ser conmigo incluso cuando ha sido más que difícil.

A Gomas, Quarla, Sol, Leo, Nati, Ale, Abuela, Iván, Jona, Azu, Paco y David por salvarme la vida.

A Aquelarre de Tinta por creer en mí y acompañarme en mi proceso de escritura.

A Tletl, Luna y King por amarme y enseñarme a amar. Siempre están conmigo.

A Guillermina por darme un lugar al que llegar y una chance incluso cuando nadie me la dio.

A Paco Monroy por la compañía silenciosa en medio del caos.

A Camilo por la letra y la escuela, por los juegos, el amor y el trabajo. Gracias por enseñarme.

A mis tías y tíos por ser mis referentes, por ayudarme, a mi mamá y a mi hermana en todo. Gracias por amarme incondicionalmente.

A César Luis por ser mi figura paterna, mi inspiración y mi música. Te agradezco por existir y por estar a mi lado cada que lo he necesitado. Gracias por el soundtrack para mi vida.

A Anabel por entenderme. Gracias por darme regalos siempre y acompañarme mientras descubro quién soy. Has sido mi guía y mi admiración.

A Roberto por las risas y el amor. Gracias por llevarme a todos mis exámenes de la universidad y por traernos siempre pedazos del pueblo.

A Rosa Delia por el trabajo, las risas, la comida y tu inocencia.

A Elpidio por cuidar de Camilo y Wicha cuando nadie podía y por las historias. Nunca terminaré de darte las gracias.

A mis primas y primos por quererme y apoyarme durante toda mi vida. Todxs son mis hermanxs. Gracias por siempre estar ahí.

A César por ser un hermano mayor, por guíarme y quererme. No te puedo terminar de agradecer. Me has salvado la vida, me has inspirado.

A Indira, Nina, porque somos hermanas pase lo que pase.

A Nancy, por la música y el arte.

A Samantha por enseñarme que no estoy sola.

A Alexa por enseñarme a ser niña y vivir ligero incluso a los 22 años.

A Guiedana por ser. Me inspiraste a ser también

A Ana Laura por luchar. En mis momentos difíciles pensé en tí.

A Marcelo por la inteligencia y la responsabilidad. Te quiero.

A Zyanya por siempre estar ahí para nosotras y mi jefa.

A Zitzitlini por entendernos sigilosamente.

A Hilda por las risas con mis tíos.

A Hanzel por la música y los juegos.

A César Fernando por la diversión y el amor. Te extraño.

A Rosa Miriam por ser mi mamá también. Gracias por estar cuando nadie más ha estado, incluso cuando no estás de acuerdo con lo que hago. Te amo.

A Antonio por nunca dejarnos solas incluso cuando no es tu trabajo estar ahí para nosotras.

A mis sobrinos por enseñarme a amar incondicionalmente. Daría la vida por ustedes.

A Itzel por ser mi primer sobrina y hermana. Te voy a cuidar y amar siempre.

A Oscar por la ternura y la inteligencia. Siempre vas a tener con quien ir.

A Carlos, Kiwi, por las risas y la ternura.

A lxs Estudillo por darme un hogar, por amarme, alimentarme y por darme siempre un lugar a dónde regresar y del qué estar orgullosa. Vengo de aquí.

A Estación Almoloya por enseñarme la familia, el amor, la felicidad y el cambio. Gracias por ser mi casa, mi hogar, mis tradiciones, mi música y mi corazón.

A la CDMX por soltarme el alma y darme la libertad de perderme y encontrar pedazos de mí. Gracias por darme un lugar en donde ser, estudiar y escribir esta tesina.

A Maximiliano Jiménez por decirme que alzara la voz, que fuera valiente, diera la cara y hablara en primer semestre. Gracias por guiarme en este proceso, por tu paciencia, cariño y meticulosidad. Lo que hiciste por mi durante este proyecto es más de lo que alguna vez podré agradecer.

A David Pruneda por la paciencia y la apertura. Gracias por la guía cuando estaba perdida y en crisis. Gracias también por haberme acompañado y ayudado incluso cuando fui tan terca para y al escribir sobre esta tesina.

A Julieta Flores, por enseñarme mi poema favorito y los caminos por los que me interesaría en la carrera.

A Irene Artigas, por inspirarme en un momento en el que sentía que la inspiración se me iba entre los dedos.

A Aurora Piñeiro por mostrarme este maravilloso libro. Este libro me salvó la vida y me acompañó cuando me sentí sola. Gracias por ponerlo en mi camino, nunca podré agradecerte lo suficiente.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por enseñarme tanto y darme la oportunidad de crear, dudar, crecer y explorar.

A esta tesina por ayudarme a verbalizar lo que antes no podía.

Finalmente, a Yunuen Viani, a mí. Gracias por no darte por vencida y levantarte siempre. Gracias por sobrevivir y vivir. Gracias por escribir y alzar la voz. Gracias por cambiar, por comer, por amar y por no saber. Gracias por la ternura, el enojo, la pasión, el caos y el arte. Gracias por el amor y por el dolor.

Gracias por ser. Gracias por haber llegado hasta aquí.