



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD  
FEMENINA EN *CUERPO NÁUFRAGO* DE  
ANA CLAVEL Y “EL ORIGEN DEL MUNDO”  
DE MARÍA TERESA PRIEGO

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO  
DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA  
ESTEFANÍA ALARCÓN NAVA



ASESOR  
DR. JOSÉ ROBERTO CRUZ ARZABAL



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.

Diseño de forros: Daniela Vanessa Alarcón Nava

Ilustración en portada: *Needleshaped Silence*, øjeRum

*A mi familia y a quienes ya no están presentes,  
sepan que los llevo en mi corazón en todo momento.*



## AGRADECIMIENTOS

A lo largo de este camino me he rodeado de personas que me ayudaron a concluir con esta etapa de mi vida. Cuando decidí estudiar en esta universidad sabía todo lo que dejaría lejos. Sin embargo, saber que mi familia estaba ahí brindándome su apoyo y su amor me dio la fortaleza necesaria para continuar con mi sueño. Ustedes son mi mayor inspiración.

Agradezco a mi papá y a mi mamá, por darme el ejemplo de esfuerzo, constancia y responsabilidad. También, porque a su manera los dos despertaron en mí el amor por la lectura hace muchos años: ella, porque cada noche me leía cuentos infantiles aunque ya me los supiera de memoria, en especial mi favorito, el de “La sopa de botón”; él, por compartir siempre con nosotras sus lecturas favoritas. Quiero creer que con ustedes comenzó todo.

A Dany, mi mini, por ser la única persona que sabe cómo poner mis pies sobre la tierra (aunque digas que ya no vas a opinar nada), y al mismo tiempo, con quien puedo artistearle, ver series, platicar de nuestros problemas, cantar karaoke...en fin, por ser mi mejor compañía.

A David, por su infinita paciencia y su apoyo en estos años que la vida nos ha regalado juntos. Gracias por los consejos y las pláticas compartidas. En especial, te agradezco por escucharme y motivarme cuando tenía ganas de abandonar todo.

Quiero agradecer de manera muy particular a mi asesor, Roberto Cruz Arzabal, por su disposición a escucharme cuando aún no tenía claro lo que quería hacer, y por guiarme en este proceso. Sin duda, tus sugerencias y comentarios fueron indispensables para que esta investigación tomara el rumbo que buscaba.

Agradezco también a mis sinodales: A la Dra. Pilar Mandujano, por brindarme su apoyo desde que me integré al equipo del DEM y por sus agudas observaciones sobre este trabajo; a la Mtra. Laura Bejarano, porque en su clase encontré la motivación que necesitaba para abordar este tema desde la perspectiva de género y porque su conocimiento sobre

feminismo fue fundamental para la realización de esta tesis; a la Dra. Yanna Hadatty, por todas las enseñanzas que me dejaron sus clases y por sus valiosos comentarios con respecto a este tesis; y a la Dra. Ivonne Sánchez, por sus observaciones tan atinadas que me ayudaron a concluir de la mejor manera este trabajo.

Para finalizar, y no por ello menos importante, me gustaría agradecer a Ana Clavel y a María Teresa Priego, a quienes tengo la fortuna de conocer en persona y de compartir una que otra tertulia. Su obra, como la de otras escritoras, me ha permitido (re)conocerme y aceptarme en mis contradicciones, ambigüedades y secretos más oscuros.

Esta tesis se realizó gracias a la beca otorgada por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM por mi participación en el proyecto “Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX, en línea” (IN400616), dirigido por la Dra. Pilar Mandujano Jacobo en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas.

¡Mentira que somos frescas quiebras  
cintilando en el agua!,  
que un temblor de castidad serena  
nos albea la frente,  
que los luceros se exprimen en los ojos  
y nos embriagan de paz.

¡Mentira!  
Hay una corriente oscura disuelta en las entrañas  
que nos veda pisar sin ser oídas  
y sostener equilibrio de rodillas,  
con un racimo de luces extasiadas  
sobre el pecho.

Enriqueta Ochoa, "Las vírgenes terrestres" (fragmento)

Debe haber otro modo que no se llame  
Safo ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.  
Otro modo de ser humano y libre.  
Otro modo de ser.

Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral" (fragmento)





## Índice

Introducción .....	2
Capítulo I. La identidad femenina como problema cultural.....	7
1.1 La lógica binaria de la identidad y el modelo tradicional de feminidad.....	8
1.2 La identidad femenina desde el feminismo .....	13
1.2.1 Feminismos de la diferencia .....	15
1.2.2 Feminismo posestructuralista.....	18
2. La teoría de la performatividad en el pensamiento de Judith Butler .....	25
Capítulo II. La identidad femenina en la literatura mexicana escrita por mujeres .....	32
Capítulo III. La obra literaria de Ana Clavel y María Teresa Priego .....	49
3.1 Un acercamiento a Ana Clavel .....	50
3.1.1 Obra .....	51
3.1.2 Recepción crítica .....	55
3.2 Un acercamiento a María Teresa Priego .....	62
3.2.1 Obra .....	63
Capítulo IV. Análisis de la identidad femenina en dos textos .....	76
4.1 “El origen del mundo” de María Teresa Priego .....	78
4.2 <i>Cuerpo naufrago</i> de Ana Clavel .....	93
Conclusiones.....	110
Bibliohemerografía .....	115



## INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas del siglo xx surge una tendencia en la lectura de la narrativa escrita por mujeres que retoma algunos debates teóricos del posestructuralismo, los estudios de género y la teoría *queer* para reflexionar sobre la identidad femenina. Dicha tendencia problematiza las categorías de género y sexo, heterosexualidad y homosexualidad, y normalidad y anormalidad al poner en tela de juicio su estabilidad. La tesis *El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel* (2015) de Yolanda Medina Haro; y los artículos “Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo naufrago*” (2006) de Natalia Plaza Morales y “Language, desire and identity in *Shipwrecked body*” (2012) de Leticia Isabel Espinoza son algunos trabajos que se aproximan a la obra *Cuerpo naufrago* (2005) de Ana Clavel desde esta perspectiva. Esta novela cuestiona los parámetros rígidos de la identidad y la sexualidad a través de la transformación de la protagonista en hombre. Aunque todavía no existe un estudio crítico de la narrativa de María Teresa Priego, se puede decir que comparte con Clavel un tratamiento similar de la identidad de género en cuentos como “El origen del mundo”.<sup>1</sup> Al igual que en la novela de Clavel, los personajes de este cuento desestabilizan y cuestionan las identidades normativas por medio de distintas estrategias discursivas que impiden categorizar a un personaje a partir de términos binarios como hombre o mujer y heterosexual u homosexual. Entre estas estrategias destacan la descripción de corporalidades en las que se funden atributos físicos de ambos sexos, así como de comportamientos asociados a estereotipos femeninos y masculinos, y la alternancia entre pronombres masculinos y femeninos para referirse a un mismo personaje.

Mi primer acercamiento a la escritura de Priego estuvo condicionado por el formato dentro del cual se encontraban sus textos, tres antologías de cuento erótico: *Atrapadas en la*

---

<sup>1</sup> Pertenece a la antología *Almohada para diez: relatos eróticos* (Cal y Arena, 2004).

*cama* (Alfaguara, 2002), *La lujuria perpetua* (Cal y Arena, 2004), *Almohada para diez: relatos eróticos* (Cal y Arena, 2004). Con la salvedad de la primera antología, ninguna ofrece un estudio introductorio que aporte información adicional para acercarnos a los cuentos de esta autora. En el caso de las antologías de Cal y Arena, son las colecciones a las que pertenecen (“Las armas de venus” y “La rebelión de la intimidad”) los únicos indicios del contenido de los textos: el erótico. Si bien las editoriales se sirven de este tipo de estas estrategias para atraer al lector, a mi parecer, también lo conducen hacia un sólo camino de lectura. En las tres antologías se exaltan de manera sistemática las prácticas del cuerpo dentro de los textos, con lo cual se corre el riesgo de limitar un contexto de significación. De ahí que, en múltiples ocasiones, las escritoras que no han sido estudiadas o por lo menos no de manera puntal, sean encasilladas, injustamente, dentro del género de “literatura erótica”.

Algo similar sucede con Ana Clavel, pues, aunque existen artículos y ensayos sobre sus cuentos y novelas, las divagaciones de las investigadoras se dirigen hacia otras zonas del texto. Principalmente, se enfocan en la función del deseo y el erotismo y en el papel de la intermedialidad, de modo que la identidad de los personajes femeninos se analiza tangencialmente.

Si bien es cierto que el erotismo ocupa un lugar central en la obra de estas escritoras, considero que éste sirve de punto de partida para señalar otro tipo de problemáticas relacionadas con la identidad de género. Como se verá, los personajes alternan entre distintas prácticas eróticas según la posición identitaria que ocupan en un determinado momento, lo cual refleja la imposibilidad de encasillarlos dentro de un esquema heterosexual.

Por un lado, la intención de realizar esta investigación surge de la escasez, y en el caso de Priego de la ausencia, de estudios referentes a la identidad femenina en *Cuerpo naufrago* y “El origen del mundo”, respectivamente. Considero, por otro lado, que es importante hablar de

estos textos porque visibilizan y dan reconocimiento a nuevas configuraciones identitarias en el terreno literario.

Tanto en el cuento “El origen del mundo” de María Teresa Priego como en la novela de Ana Clavel, *Cuerpo naufrago*, encontramos personajes cuya identidad es inestable en términos de género y sexualidad. En la novela de Clavel, el conflicto principal se deriva de la transformación del sexo de la protagonista. Antonia despierta con cuerpo masculino, por lo que debe adaptarse a su nueva condición recurriendo a un *performance* de la masculinidad hegemónica. En el cuento “El origen del mundo”, es la metamorfosis del protagonista masculino lo que provoca una crisis identitaria en Miranda. Conforme avanza la narración, estos personajes principales, y otros que aparecen sin una aparente filiación con la historia principal, se vuelven cada vez más ambiguos, ya que se les atribuyen rasgos, comportamientos y prácticas sexuales que escapan a cualquier construcción sexogenérica fija.

Miranda, el personaje masculino/Ruth y Antonia comparten un conflicto de identidad que parte de una transformación física y psíquica. Su principal búsqueda es la de mantener una identidad fija que esté en correspondencia con su sexo, género y deseo frente a los demás personajes. Como se comprobará, ninguno lo consigue, pero la manera en la que enfrenta cada uno/a esta imposibilidad es distinta.

En este trabajo se llevará a cabo un análisis de la construcción identitaria de los protagonistas de dichos textos con el fin de observar cómo se problematiza el género femenino y cuáles son las estrategias narrativas implicadas en esa tarea. Me interesa demostrar, sobre todo, que la identidad de género de estos personajes se presenta en un proceso de construcción y deconstrucción motivado por el deseo de escapar de las concepciones normativas de hombre y de mujer y de heterosexual y homosexual. Para ello, parto del

postulado de la teórica Judith Butler de que el género, en cuanto que es performativo, está abierto a la resignificación.<sup>2</sup>

En cuanto a la estructura, la tesis está dividida de la siguiente manera. En el capítulo I, “La identidad femenina como problema cultural”, se abordarán los conceptos teóricos clave para esta investigación. En primer lugar, se tratará de ubicar en qué momento la concepción de identidad femenina se volvió un problema cultural para el feminismo. En ese apartado se hará una síntesis de las principales vertientes dedicadas a resolver este problema: el feminismo esencialista y el feminismo posestructuralista. Como marco de referencia se utilizará el ensayo “Feminismo cultural vs. Posestructuralismo: la crisis de la identidad de la teoría feminista”(1988) de Linda Alcoff. Finalmente, para llevar a cabo el análisis de la identidad desde un enfoque de género, será indispensable seguir los planteamientos teóricos expuestos en los siguientes estudios pioneros de la teoría *queer*: *El género en disputa* (1999) y “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” (1990) de Judith Butler.

En el capítulo II, “La identidad femenina en la literatura mexicana escrita por mujeres”, se retomarán textos representativos de la literatura escrita por mujeres de mediados del siglo XX hasta principios del siglo XXI, etapa en la que se encuentra ubicada la narrativa de Ana Clavel y María Teresa Priego. Trazar este recorrido me permitirá reconocer cómo ha cambiado la concepción de la identidad femenina en el imaginario literario. Asimismo, me ayudará a identificar cuáles son las problemáticas principales de los personajes femeninos de acuerdo con el contexto social en el que están inscritas las obras.

En el capítulo III, “La obra literaria de Ana clavel y María Teresa Priego”, se hará una revisión crítica de ensayos, artículos y tesis en torno a la obra de Ana Clavel, y se desprenderán

---

<sup>2</sup> Judith Butler, *El género en disputa*, p.98

los elementos más representativos de su poética. En el apartado correspondiente a la obra de María Teresa Priego, se llevará a cabo una primera propuesta para abordar críticamente sus textos. El análisis breve de algunos de sus cuentos publicados me permitirá resaltar los principales motivos y las temáticas recurrentes en su obra.

El capítulo IV, “Análisis de la identidad femenina en *Cuerpo naufrago* y “El origen del mundo”, está dedicado al análisis de los personajes de ambos textos. En primer lugar, en el apartado que abordará el cuento de Priego se hablará de la configuración del personaje masculino/Ruth resaltando su carácter híbrido. Posteriormente se identificará cuál es el impacto que tiene la transformación de este personaje en la identidad de la protagonista, Miranda. En medio de esto, se hará un paréntesis para hablar de un personaje igualmente ambiguo, el adolescente del apartado “Centerfold”, ya que muestra otra cara de la hibridación genérica.

En la parte del capítulo dedicada al análisis de *Cuerpo naufrago*, se examinará el *performance* masculino de Antonia, con la finalidad de reconocer si logra portar con verosimilitud el disfraz masculino ante los demás. Al mismo tiempo se subrayarán los momentos de inestabilidad que experimenta la protagonista, pues esto significa que otra identidad, mezcla de rasgos considerados femeninos y masculinos, está presente en su interior. En la última parte se hablará de la conformación de Paula y de cuál es la influencia que tiene en la/el protagonista. Al final se ofrecerán de manera general las conclusiones a las que se llegó en este trabajo después del análisis de estos textos.





# CAPÍTULO I

LA IDENTIDAD FEMENINA COMO

PROBLEMA CULTURAL



**E**n este capítulo se ofrecerán los antecedentes teóricos que me ayudarán a acercarme a la categoría de identidad genérica que resulta más adecuada para la propuesta de esta tesis. En la primera parte se ubicará en qué momento se volvió una tarea urgente, y a la vez problemática, definir a la mujer en su devenir histórico. Para empezar, se hablará de la influencia de la lógica binaria del pensamiento moderno en la construcción de la división sexual con la finalidad de entender por qué significaron una ruptura las distintas aproximaciones que los feminismos hacen sobre la mujer. En la segunda parte del capítulo se abordarán las propuestas de estas vertientes de modo general, así como los problemas y las paradojas que se derivan de cada una de ellas. El recorrido anterior me brindará la pauta para adentrarme en la teoría la performatividad desarrollada por Judith Butler. Aquí se expondrán con detalle algunos conceptos clave de los cuales parte el análisis del corpus textual.

### *1.1 La lógica binaria de la identidad y el modelo tradicional de feminidad*

A lo largo de la historia, la mujer y lo femenino han ocupado una posición de inferioridad con respecto al hombre y lo masculino. Así lo demuestran los discursos religiosos, científicos, filosóficos y literarios de las civilizaciones antiguas, pero también los discursos de las sociedades modernas. Se trata de una concepción universal cuyo origen responde a una lógica binaria que atraviesa todo el pensamiento occidental y se consolida en la modernidad. Jacques Derrida denomina *logocentrismo* a este sistema de organización y construcción de la realidad en categorías excluyentes y complementarias, una de las cuales (la primera) domina a la otra (axiológicamente, lógicamente, etc.) porque se encuentra dentro de la esfera del logos.<sup>3</sup> De ese

---

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Posiciones*, p. 10.

modo, la relación en pares como cultura/naturaleza, razón/intuición, actividad/ pasividad, mente/cuerpo, hombre/ mujer y masculino/femenino no es neutra, sino que alberga una violenta jerarquía en su interior a partir de la cual se crea una relación de poder. Dentro de ese esquema, a la mujer se le asocia con la pasividad, la naturaleza y lo irracional, mientras que al hombre, a la cultura, la razón y la acción. Dichas abstracciones están ancladas a un principio biológico y se hacen pasar por universales, de manera que la mujer “se introduce en el sistema cultural no sólo como algo opuesto al hombre, sino como una entidad inferior.”<sup>4</sup>

Como ha señalado Jacques Derrida y las feministas que retoman su pensamiento, como Hélène Cixous y Sherry Ortner, el logocentrismo también es falocéntrico porque reafirma la primacía del hombre y la exclusión de la mujer.<sup>5</sup> Esto se debe a que el falo ha sido el significante primario por el cual se dividen los sexos según la ausencia o presencia de éste.<sup>6</sup> En ese sentido, el *falogocentrismo* constituye un elemento fundamental para mantener la estructura patriarcal<sup>7</sup> de la sociedad.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Margarita M. Zamora, “El descubrimiento de la diferencia sexual en los textos colombinos”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española, modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Vol. II, pp. 100-126; *loc.cit.*, p.125.

<sup>5</sup> Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, pp.13-16. // Más adelante se mencionará cuál es la solución que Cixous propone para superar este esquema.

<sup>6</sup> Michelle Mawhinney, “Rethinking desire: The Ontology of Lack And The Edible Other”, en *Atlantis*, vol. 23, núm.1, pp. 147-156; *loc.cit.*, p.151. // A partir de la unión de ambos conceptos se establece el término *falogocentrismo*.

<sup>7</sup> Entiendo por este concepto cualquier tipo de estructura compuesta de distintos mecanismos que tienden a reproducir y a reforzar una relación de poder entre los sexos en la cual los hombres ejercen control sobre las mujeres.

<sup>8</sup> Jacques Derrida propone desestabilizar la lógica de la identidad binaria a partir de la deconstrucción y la *différance*. La primera consiste en deshacer, desestructurar y desmontar dicha estructura con el fin de demostrar que el orden y el valor atribuido a los términos no es natural sino artificial o construido. Este movimiento no trata de reemplazar un término por otro; más bien, busca desplazar provisionalmente las categorías de tal modo que quede expuesta su contingencia e inestabilidad. (Rasool Khezerloo, “Winking at Derrida: The Happy Union of Deconstruction and Feminism”, pp. 123- 137; *loc.cit.*, p.127) Por otro lado, la *différance*, permite ver al sujeto como una multiplicidad abierta en tanto que a la identidad se le considera una ficción susceptible de ser reformulada en cada contexto. (*Vid.*, Jacques Derrida, “La *différance*”. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968”) El feminismo posestructuralista desarrolla parte de sus planteamientos en torno a estos conceptos.

A la construcción simbólica de la feminidad como lo inferior y lo irracional, se agrega otro hecho fundamental que transformó la situación de la mujer en la sociedad: la división sexual del trabajo, que se implantó en la transición del feudalismo al capitalismo. Para Silvia Federici, la acumulación primitiva<sup>9</sup> como constitutiva del sistema capitalista, implicó, además de una conversión del cuerpo del proletariado en una máquina de trabajo, una división al interior de la clase trabajadora por raza, edad y género. El resultado de ambos fenómenos fue una distribución desigual de las actividades en la cual las mujeres sufrieron una degradación social. En palabras de Federici: “el cuerpo femenino fue transformado en instrumento para la reproducción del trabajo y la expansión de la fuerza de trabajo, tratado como una máquina natural de crianza, que funcionaba según unos ritmos que estaban fuera del control de las mujeres.”<sup>10</sup> Es decir, el cuerpo de las mujeres fue puesto al servicio de los hombres y del Estado porque funcionaba como productor de nuevos trabajadores.<sup>11</sup> En ese sentido, explica Federici, el cuerpo femenino” significó lo que la fábrica a los trabajadores asalariados: “su principal fuente de explotación y de resistencia.”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> La autora lo define como el proceso que crea las condiciones propicias para el desarrollo capitalista; más concretamente, hace referencia a la acumulación, por medio de la violencia, del trabajo, la tierra y el dinero. Para su análisis, parte de este concepto utilizado por Marx en *El Capital*, pero advierte que, si bien el autor lo estudia exclusivamente desde el punto de vista del proletariado industrial masculino, ella pretende analizar cuál fue el impacto de ese proceso en la posición social de las mujeres y por qué su trabajo adquirió un estatus inferior, aunque imprescindible, en el mercado capitalista. (Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, p.23)

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>11</sup> Federici marca como acontecimiento clave la persecución y caza de brujas en Europa en los siglos XVI y XVII. Este acontecimiento representa una derrota histórica del poder social femenino en la época precapitalista (La Edad Media). En esa época las mujeres tenían conocimiento sobre métodos anticonceptivos y prácticas abortivas, mismos que fueron satanizados tras la transformación de la mujer en productora de fuerza de trabajo. Con el objetivo de sostener el trabajo reproductivo, las mujeres perdieron control sobre su sexualidad. Es en ese momento cuando comienza la penalización del aborto y de cualquier método de control de la natalidad, esto es, el disciplinamiento del cuerpo femenino.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 29.

El trabajo reproductivo en el caso de las mujeres fue considerado un recurso natural, por lo que no se creía que debía ser remunerado.<sup>13</sup> Esa situación dejó la población femenina en una doble dependencia de los hombres, y a su vez, marcó el comienzo de un nuevo orden patriarcal cuyo propósito era colocar a la burguesía emergente como clase dominante durante el siglo XIX.

Este orden patriarcal trajo consigo una distribución de los espacios por medio de la cual se designaron papeles y roles normativos a los individuos según su sexo. A los hombres se les adjudicó el papel de proveedores del sustento económico en la familia y se les asignó el ámbito público y político. A las mujeres, en cambio, se les confinó a la esfera privada o doméstica y se les atribuyeron actividades ligadas al cuidado de los demás. En general, su misión consistía en asegurar y mantener el orden en la familia, principal rector de la sociedad.<sup>14</sup> De esta manera, la realización personal de los sujetos femeninos estaba vinculada a su papel de madre y esposa, lo cual dificultaba la posibilidad de que tuvieran un crecimiento fuera del hogar.

Este discurso del *deber ser* femenino intentó funcionar como guía de comportamiento para toda la población femenina, sin embargo, se adecuaba mejor a las condiciones en que vivían los sectores femeninos de clase media y de raza blanca.<sup>15</sup> Desde luego, esto no quiere

---

<sup>13</sup> De hecho, de aquí nace el mito del “instinto materno” cuya intención era acentuar la naturalidad del papel de la mujer al mostrarle que el amor incondicional hacia sus hijos, o bien, el deseo de tenerlos era algo inherente a su ser.

<sup>14</sup> En la era industrial “la familia es vista como un microcosmos del Estado, se establece una relación mimética entre la familia y la sociedad, la una como sociedad natural y la otra en tanto sociedad política, ambas integran las funciones domesticadoras: formación, conducción, educación e instrucción del ciudadano.” (Isabel Cristina Bermúdez, “El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino”, pp. 1-23; *loc.cit.*, p.4)

<sup>15</sup> La prensa y el arte tuvieron un papel determinante en la transmisión tanto del ideal de feminidad como de su desviación. Con sus variantes, las dos figuras principales de este repertorio son “el ángel del hogar” y la “mujer fatal”. En palabras de Lucía Guerra-Cunningham, “ambas figuras constituyen una matriz de signos de feminidad filtrada por un código cultural específico que potencia rasgos y anula otros, en una articulación que fluctúa entre lo privilegiado y lo prohibido.” (Lucía Guerra-Cunningham, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, p. 35)

decir que estos sectores hayan cumplido a la perfección con pautas de comportamiento normativas. En la práctica, los sujetos históricos fueron incapaces de llevar a cabo en su totalidad un ideal de feminidad impuesto debido a que dejaba de lado las mediaciones sociales, culturales e históricas.

Como señala Ana Saloma Gutiérrez, el discurso patriarcal de la feminidad creado por la ideología patriarcal entró en tensión “con las necesidades de acumulación de capital que llevaron a emplear la mano de obra femenina”<sup>16</sup> no sólo de los sectores populares hacia finales del siglo XIX. Este desplazamiento del hogar a las fábricas y al ámbito público, propiciado por las condiciones económicas, trajo como consecuencia una devaluación de las actividades domésticas,<sup>17</sup> así como de la figura del ángel del hogar, la cual era inconsecuente con los cambios que estaba experimentando la población femenina.

Tal situación dejó al descubierto una serie de contradicciones del proyecto moderno y su ideal de feminidad, como el hecho de que no tomaba en cuenta las necesidades reales de los sujetos femeninos ni las distintas condiciones en que vivían. Se produjo así un desfase entre *La Mujer*<sup>18</sup> y las mujeres concretas en cuanto individuos situados en un tiempo y un lugar específicos. Este desfase fue fundamental para que, en el siglo XX, se formularan las primeras críticas al carácter esencialista que se atribuyó a las identidades de género, y al mismo tiempo, representó una oportunidad para que ellas empezaran a construir una identidad femenina acorde a sus propias vivencias, deseos y demandas.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Ana Saloma Gutiérrez, “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, en *Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, enero-abril 2000, pp. 1-18; *loc.cit.*, p. 6.

<sup>17</sup> Julia Tuñón, *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*, p.53.

<sup>18</sup> Entiendo por este término el concepto abstracto que hace referencia al modelo de lo femenino elaborado por la ideología dominante a través del cual se homologa a las mujeres en virtud de una supuesta esencia femenina.

<sup>19</sup> El arte se vuelve un terreno idóneo para explorar esa nueva identidad. Como se verá en el siguiente capítulo, también hay una transformación en la caracterización de los personajes femeninos en la literatura escrita por mujeres.



Ese proceso estuvo motivado por diversas movilizaciones en pro de los derechos de la mujer a lo largo del siglo XX.<sup>20</sup> Me refiero, en particular, a la entrada de la segunda ola del feminismo, entre 1960 y 1970, que significó un momento de inflexión en la historia de la condición femenina, pues no sólo visibilizó a las mujeres como cuerpo político, sino también como sujetos de estudio. Desde distintas líneas teóricas, el feminismo de la segunda ola hace un cuestionamiento de la identidad femenina monolítica a fin resignificar la posición de las mujeres tanto en plano ideológico como en el político.<sup>21</sup>

### *1.2 La identidad femenina desde el feminismo*

En el siglo XX se da una desestructuración de paradigmas pertenecientes a la ideología patriarcal moderna en el cual las feministas toman parte constitutiva. Para ellas es necesario replantearse la categoría “mujer” en la medida en que ésta es el referente central de sus investigaciones y el sujeto de su activismo. Rosa Cobo sintetiza el recorrido histórico que hacen los feminismos para acabar con el ideal de feminidad:

Primero se rebelan contra una identidad impuesta que las introduce en el espacio de una identidad no elegida que sirve a los intereses de los varones y que satisface las necesidades de reproducción de las sociedades patriarcales. Tras esa identidad fabricada para el ejercicio de la subordinación, las mujeres expresan su deseo de deshacer esa identidad para constituirse en sujetos políticos y para acceder a la ciudadanía. Pues bien, el siguiente y paradójico paso es

---

<sup>20</sup> No debe pasar por alto que este movimiento surge en un contexto de crisis a nivel mundial, propiciada, en parte, por la insatisfacción generalizada de grupos considerados minoritarios (estudiantes, obreros, personas de raza negra o étnica) cuyos derechos habían sido violentados de muchas maneras. Así, el feminismo de la segunda ola converge con distintos movimientos emancipatorios y revueltas de carácter contracultural que se dieron principalmente en Europa y Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX.

<sup>21</sup> bell books (así, en minúsculas), señala el racismo y clasismo en los que incurre este movimiento. Tomando como muestra *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan, advierte que la frase “el problema que no tiene nombre”, la cual pretendía dar cuenta de una experiencia común femenina, en realidad aludía solamente a un grupo particular de mujeres: blancas, de clase media y heterosexuales que, en su mayoría, contaban con una formación universitaria. Esta situación será fuertemente criticada por feministas que no se incluían en esa descripción por cuestiones de raza, clase u orientación sexual. De este descontento, en parte, surgen los postulados de los feminismos de la tercera ola. (bell books, *Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista*, en *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, pp. 33-50)

dotarse de una identidad política provisional y articularse colectivamente como paso necesario para acceder a la individualidad.<sup>22</sup>

Como queda expuesto en la cita anterior, para las feministas afirmar una identidad contrahegemónica de manera colectiva se vuelve un medio de resistencia frente a la identidad impuesta por los grupos dominantes. Pero también se vuelve un paso previo e indispensable para convertirse en individuos libres. Con ello inicia lo que se conocería como “política de identidad”,<sup>23</sup> es decir, un proyecto bajo el cual un grupo de sujetos oprimidos deciden agruparse a partir de un rasgo definitorio, ya sea de clase, raza o género con el fin de demandar necesidades y derechos particulares de su colectivo, la mayoría de las veces no tomados en cuenta por considerarlos de una minoría. Los feminismos, en particular, han tratado de establecer una política de identidad femenina desde distintas posiciones y líneas ideológicas diversas, y en ocasiones, hasta contradictorias entre ellas.

Una faceta temprana de esta política de identidad aboga por el redescubrimiento de la identidad femenina a partir de una esencia inmutable, propuesta que, como se verá, no estuvo exenta de exclusiones. Esta propuesta se centra en el estudio de la diferencia sexual como base de la desigualdad. Más tarde, otra faceta busca deconstruir la categoría de mujer para indagar en la multiplicidad de diferencias entre las mismas mujeres: de raza, de orientación sexual y de nacionalidad, por mencionar algunas. Como consecuencia de esta faceta, el sujeto unitario del feminismo de la segunda ola comienza a resquebrajarse, dando lugar a diversos sujetos femeninos atravesados por múltiples sistemas de opresión que se intersectan con el género.

La segunda mitad del siglo XX, entonces, se caracteriza por albergar una tensión constante entre estos dos grupos de feministas, quienes abogaban por la constitución y el fortalecimiento de la feminidad para darle un sentido político unitario y quienes, por el

---

<sup>22</sup> Rosa Cobo, “Individualidad y crisis de la identidad femenina”, pp. 129-145; *loc.cit.*, p.137.

<sup>23</sup> Liz Bondi, “Ubicar las políticas de la identidad”, en *Debate Feminista*, pp.13-35; *loc.cit.*, p.17.

contrario, deseaban destruir todo concepto universal de mujer.<sup>24</sup> A continuación, se discutirán estas posiciones con más detalle.

### 1.2.1 *Feminismos de la diferencia*

Dentro de los “feminismos de la diferencia” se inscriben el feminismo cultural americano, el feminismo italiano de la diferencia y el feminismo francés de la diferencia porque adoptan la defensa de una cultura específicamente femenina.<sup>25</sup> Para esta corriente, el mayor problema con el que se encuentran las feministas es que los hombres han definido a la mujer por mucho tiempo. Al ser ellos quienes han dotado a las mujeres de una identidad, las han menospreciado y colocado, a su conveniencia, en una posición secundaria con respecto a su imagen y a lo masculino. Con ello, puntualiza Linda Alcoff, “se produce una distorsión y una devaluación de las características femeninas, que ahora puede corregir el feminismo mediante una descripción y una valoración más certeras.”<sup>26</sup> Dicho de otro modo, si en el dominio patriarcal la mujer ha sido vista de manera negativa, un cambio en el sujeto que enuncia esas características producirá una reformulación de las mismas.

Para las feministas de la diferencia, las mujeres tienen el derecho exclusivo de definir a la mujer. De esa manera podrán modificar positivamente la percepción de sus rasgos y atributos que han sido devaluados en el sistema patriarcal, a saber, la dulzura, la pasividad, la

---

<sup>24</sup> Yasmine Ergas, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, pp. 593-618; *loc.cit.*, p. 602.

<sup>25</sup> En este trabajo considero más pertinente enmarcar al feminismo de la diferencia dentro del feminismo posestructuralista debido a que retoma algunos postulados de Jacques Derrida, Jacques Lacan y Michael Foucault, entre otros. (Vid. Luisa Posada Kubissa, “El pensamiento de la diferencia: El feminismo” en *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, pp. 293-297)

<sup>26</sup> Linda Alcoff, “Feminismo cultural versus posestructuralismo: crisis de identidad en la teoría feminista”, en *Revista Debats*, núm. 76 (primavera 2002), pp. 1-26; *loc.cit.*, p.2.

ternura, la sensibilidad, el carácter emocional y la predisposición al cuidado de los demás.<sup>27</sup> Esta revaloración de la diferencia femenina se sustenta en la creencia de que existe una naturaleza o esencia inherente a todas las mujeres y que ellas deben recuperar para reclamar su unidad política.

El esencialismo es la base argumentativa sobre la cual se apoya esta corriente para aproximarse a la definición de mujer, por lo tanto, sus ideas se alejan de algunas teorías feministas surgidas en los años setenta que pretendían reducir las diferencias entre los géneros, y cuyo enfoque se encuentra ligado a la corriente de la igualdad. Esta corriente proponía superar las diferencias entre hombres y mujeres a fin de que las mujeres pudieran adentrarse en el mundo masculino y, por consiguiente, conseguir la igualdad en los distintos ámbitos públicos.<sup>28</sup> Las feministas de la diferencia rechazan el universalismo de la tradición ilustrada, ya que sostienen la creencia de que al igualar las mujeres a los varones éstas perderían su esencia, lo cual las llevaría a quedar atrapadas en el paradigma de la dominación masculina. Por eso, buscan preservar las diferencias al volver a centrarse en las nociones de feminidad y masculinidad, entendiéndolas como dos construcciones diametralmente opuestas.<sup>29</sup>

A partir de esa reivindicación de lo femenino frente a lo masculino, las feministas de la diferencia apelan por la elaboración y el mantenimiento de una cultura femenina, hecha por y para las mujeres. A partir de esta idea, Alice Echols da el nombre al feminismo cultural, pues equipara “la liberación de las mujeres con el desarrollo y la preservación de una contracultura femenina”<sup>30</sup> como alternativa a la cultura dominante. En la misma línea, como sugiere Raquel Osborne, una contracultura femenina defiende la exaltación de un “principio femenino” por

---

<sup>27</sup> Numerosas feministas de la diferencia también reivindicaban la maternidad e incluso la consideraban el núcleo de su diferencia. Tal es el caso de Adrienne Rich y Sara Ruddik.

<sup>28</sup> *Vid.* Ana de Miguel, “Los feminismos”, pp. 22-24.

<sup>29</sup> Linda Alcoff, *art.cit.*, p.3.

<sup>30</sup> Alice Echols *apud* Linda Alcoff, *art. cit.*, p. 4

medio de la consagración de los aspectos de la personalidad femenina y costumbres propias de las mujeres, pero también con la eliminación y denigración total de la masculinidad y de los valores masculinos.<sup>31</sup>

Algunas defensoras del feminismo cultural son Kathleen Barry, Susan Griffin, Janice Raymond, Mary Daly y Adrienne Rich. Para Rich, por ejemplo, la esencia femenina se ubica en el cuerpo de la mujer, por lo que se vuelve el punto de partida de la identidad femenina.<sup>32</sup> En ese sentido, su posición parece tener vasos comunicantes con los planteamientos que expone Mary Daly en su obra *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Para esta teórica, la vinculación de las mujeres con lo femenino es parte medular de su identidad, las define. Asimismo, propone que para mantener la energía natural de las mujeres ellas deben liberarse de “los parásitos masculinos” y, en cambio, aconseja entablar vínculos con otras mujeres.<sup>33</sup>

Como advierten algunas teóricas como Elena Casado Aparicio, los postulados de los feminismos de la diferencia llegan a rozar, sin que lo mencionen de manera abierta, el determinismo biológico.<sup>34</sup> La constatación de una especificidad femenina situada en la anatomía y en sus funciones conlleva un ocultamiento de las diferencias entre las mismas mujeres, siendo entonces la diferencia sexual el rasgo imperante en la identidad de los sujetos y la única capaz de mostrar un cambio significativo entre ellos. Así, los feminismos de la diferencia comportan nuevamente “la paradoja de la homogeneización”,<sup>35</sup> ya que niegan el pluralismo de identidades al afirmar una forma totalitaria y homogénea de ser mujer. Si bien, como reconoce Consuelo Meza Márquez, este feminismo es contestatario porque desafía la

---

<sup>31</sup> Raquel Osborne, *Teoría feminista: De la Ilustración a la globalización. Vol. 2. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, p.216.

<sup>32</sup> Linda Alcoff, *art.cit.*, p. 4.

<sup>33</sup> Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, pp. 199-200.

<sup>34</sup> Elena Casado Aparicio, “A vueltas con el sujeto del feminismo”, en *Política y Sociedad*, 30 (1999), Madrid, pp. 73-91.

<sup>35</sup> El término es de Estela Serret. (*Vid.* “Igualdad y diferencia: la falsa dicotomía de la teoría y la política feministas”, en *Debate Feminista*, vol.52, octubre 2016, pp. 18-33)

definición de feminidad dada por la cultura dominante, la suya no deja de remitirnos a aquella<sup>36</sup> en cuanto que valora los mismos atributos femeninos que fueron creados en condiciones de opresión. Asimismo, su concepción esencialista de los hombres y de las mujeres, pues no consigue superar las estructuras dicotómicas, al contrario, tiende a fortificarlas. Y, finalmente, se le ha criticado su completo rechazo a *lo masculino* porque supone un repliegue del feminismo, una voluntad de aislamiento, cuando en realidad éste necesita establecer un diálogo constante con el sexo opuesto.

### 1.2.2 *Feminismo posestructuralista*<sup>37</sup>

La proliferación de identidades en el escenario público de fines de 1970 volvió insostenible la homogeneidad del sujeto femenino sobre la cual se habían articulado los feminismos de la diferencia. Como consecuencia de ese debate, las feministas de la tercera ola<sup>38</sup> se caracterizan por abandonar las nociones esencialistas de mujer o de identidad femenina y, en su lugar, hacen énfasis en la diversidad y la pluralidad entre las mujeres. De esa manera, la categoría de género se comienza a leer y a analizar en relación con otras modalidades de la identidad como la raza, la clase, la preferencia sexual y la etnia, entre otras.

---

<sup>36</sup> Consuelo Meza Márquez, *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, p. 66.

<sup>37</sup> También denominado feminismo deconstructivista, posmetafísico, poshumanista o posilustrado. (Vid. Rafael Vidal Jiménez, “Discurso feminista y temporalidad: la descomposición postmoderna de las identidades de género”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 20, marzo-junio 2002)

<sup>38</sup> A la tercera ola también se le ha llamado postfeminismo, aunque a veces se rechaza este último término porque da cuenta de una fase posterior al feminismo, a la superación del mismo. De acuerdo con Ann Brooks, la el postfeminismo supone un cambio disruptivo en la agenda teórica del feminismo hegemónico de los años sesenta a la cual se dirige la mayor parte de su crítica. Su propuesta teórica trata de incorporar a los feminismos locales, indígenas y postcoloniales por medio de la intersección con el posestructuralismo, el postmodernismo y el postcolonialismo. Sin entrar en más detalles sobre esta discusión, prefiero utilizar el término “tercera ola”, pues me parece que ofrece una visión más amplia de este período del feminismo. (Ann Brooks, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*, p.4)

Cabe mencionar que la reorientación de la política de la identidad fue posible, en cierta medida, gracias a renovaciones teóricas y metodológicas que se produjeron en las ciencias sociales y en las humanidades, y posteriormente se trasladaron al discurso feminista. En pocas palabras, se trata de la “ruptura epistemológica” provocada por la entrada de los “post” (posmodernismo, posestructuralismo y poscolonialismo) en la segunda mitad del siglo XX y cuyo aparato teórico abrió nuevas vías de reflexión y de análisis.

Un fenómeno subyacente a estos tres movimientos, y el cual resulta cardinal para entender al feminismo posestructural, es el *giro lingüístico*, que se fue desarrollando a lo largo del siglo XX y tuvo su impacto en las ciencias sociales y humanas.<sup>39</sup> Este fenómeno hace referencia al cambio en la concepción de la naturaleza del lenguaje como un medio para expresar ideas y pensamientos solamente a “un instrumento para crear cosas”.<sup>40</sup> El giro lingüístico postula que el lenguaje es un sistema de significación complejo, y no un mero reflejo de la realidad y del contexto histórico. En pocas palabras, el lenguaje no sólo describe o expresa algo, sino que también constituye la realidad social y, dentro de ella, a los sujetos. La centralidad otorgada al lenguaje desembocó en una nueva forma de pensar la realidad y los hechos históricos a la luz de los significados generados por el discurso. Este planteamiento ha sido útil a las feministas porque “ayuda a interpretar con mayor profundidad los procesos de construcción y producción en torno al sujeto del feminismo y el género, al poner el énfasis en el discurso y en

---

<sup>39</sup> Kathleen Canning encuentra un antecedente del giro lingüístico en las feministas que rechazan el determinismo biológico como explicación de la subordinación de las mujeres e introducen la categoría de género. Según la teórica alemana, estas feministas ya advierten el efecto del poder de los discursos en la construcción sociocultural de la diferencia sexual. (Canning, *art.cit.*, p. 370) La distinción entre sexo como lo biológico y género como lo social se establece en la segunda ola del feminismo, mientras en la tercera ola se pone en entredicho la estabilidad de dicho binomio. En numerosas ocasiones Judith Butler, por ejemplo, ha mencionado que el sexo también podría estar construido culturalmente. Sobre esta hipótesis hablaré en el apartado siguiente.

<sup>40</sup> Lupicinio Íñiguez Rueda (ed.), *Análisis del discurso. Manual para las Ciencias Sociales*, p.42

la significación.”<sup>41</sup> Por ello, para Laura Zambrini y Paula Iadevito es precisamente el giro lingüístico lo que sustenta el diálogo entre el pensamiento filosófico postmetafísico y el feminismo.<sup>42</sup>

Ahora bien, en contraste con las feministas de la diferencia que ofrecen una definición homogénea de la mujer y de lo femenino, las feministas vinculadas al posestructuralismo niegan la posibilidad de definir a la mujer y de dotarla de una identidad predeterminada, ya que eso implicaría reproducir el mismo patrón de significación fundado en la lógica violenta y excluyente del falocentrismo. En ese sentido, las feministas posestructuralistas se plantean la necesidad de deconstruir todos los conceptos de mujer, en particular los que apelan a una crítica esencialista.

Para desarrollar su propuesta, estas teóricas retoman el pensamiento de los pensadores franceses Jacques Lacan, Michael Foucault, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, quienes, desde distintas perspectivas, ponen en cuestión la tesis del individuo autónomo y autocontenido del humanismo liberal al concebirlo como un producto del mismo discurso humanista.<sup>43</sup> Ellos rechazan la existencia de una naturaleza humana común a todos los sujetos y a todas las épocas detrás de la cual se esconden las diferencias de raza, clase y género. Del mismo modo que los teóricos, las feministas Bidy Martin, Judith Butler y Chandra Tapalde Mohanty, entre otras, consideran que las mujeres no poseen un núcleo esencial del cual parte su identidad; no hay una esencia femenina inmutable.<sup>44</sup> Por ese motivo resultan inaceptables las definiciones basadas en una esencia femenina.

---

<sup>41</sup> Lola G. Luna, *El sujeto sufragista, feminismo y feminidad en Colombia. 1930-1957*, p. 22.

<sup>42</sup> Laura Zambrini y Paula Iadevito, “Pensamiento, posestructuralismo y miradas en torno al sujeto femenino”, pp. 2-11; *loc.cit.*, pp.3-4.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>44</sup> Laura Zambrini, “Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina”, en *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, núm. 2, 2009, pp. 162-180; *loc.cit.*, p. 168.



La premisa principal del posestructuralismo es que todos los sujetos y la experiencia de su subjetividad están sobredeterminados, socialmente (construidos) por macrofuerzas (discursos, hábitos y prácticas culturales) impuestas desde afuera. Desde luego, esta aproximación discursiva e histórica del sujeto resulta central a los intereses de las feministas en su intención de acabar con las nociones esencialistas de la identidad. Sin embargo, como sostiene Alcoff, presupone un problema porque deja a los sujetos inhabilitados para reflexionar sobre los discursos sociales que se asientan sobre ellos e, inclusive, para desafiarlos.<sup>45</sup> Entonces, el determinismo biológico, presente en la ideología dominante y del cual se trata de escapar, es reemplazado por un neo-determinismo de tipo social caracterizado precisamente por la poca o nula intervención del sujeto en la construcción de su identidad.<sup>46</sup>

Las feministas posthumanistas van un paso más allá de la noción de identidad y empiezan a problematizar la subjetividad, una tarea que el feminismo cultural y el feminismo liberal no llegaron a formular. Lo anterior, como sugiere Alcoff, alberga una promesa de mayor libertad para las mujeres. Al reconocer la pluralidad de diferencias que hay entre ellas, y no exclusivamente la diferencia sexual, se les ofrece la oportunidad de escapar de cualquier identidad de género predeterminada abriendo paso a lo múltiple y lo heterogéneo.

El feminismo francés de la *differance* se inscribe en el feminismo posestructuralista por lo que demuestra una notable influencia de los planteamientos anteriores. Me refiero aquí en particular a tres teóricas: Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, quienes, además de la filosofía, incorporan el psicoanálisis y la semiótica en sus obras. En *El espejito de la otra mujer*,

---

<sup>45</sup> *Idem*, p.7.

<sup>46</sup> Chris Weedon difiere con Alcoff sobre este juicio. La autora sostiene que el sujeto del posestructuralismo no es un mero producto del lenguaje; es, ante todo, un sujeto pensante completamente capaz de reflexionar sobre las prácticas discursivas que lo constituyen, así como de oponerse a ellas. (Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, p.125 *apud* Ava Baron, *Work Engendered: Toward a New History of American Labor*, p. 31)

Luce Irigaray hace una lectura crítica y deconstructiva de las distintas aproximaciones filosóficas y psicoanalíticas de la mujer y de lo femenino en Freud y Platón. Según su interpretación, estos autores parten de la dialéctica de lo mismo y de lo otro en la cual las mujeres no son reconocidas como sujetos. De manera similar a un espejo plano, las mujeres devuelven una imagen invertida del hombre, es decir, constituyen una especularización negativa del mismo que sirve para garantizar su validez.<sup>47</sup> El problema de la identidad de la mujer, entonces, radica en que se le ha definido como defecto y ausencia desde la lógica de *lo Mismo*. Por lo tanto, si a la mujer se le sigue catalogando dentro de esa dialéctica, seguirá siendo una reproducción imperfecta del hombre. Irigaray retoma el concepto de diferencia de Derrida y Deleuze y agrega que la mujer es múltiple, plural y se recrea en la diversidad.<sup>48</sup> Su propuesta consiste en instaurar un nuevo orden simbólico donde lo femenino como lo *no-idéntico* pueda inscribirse, un espacio que trascienda la jerarquía de mismidad a partir de la diferencia absoluta. Ese nuevo orden estaría ligado a la recuperación de la corporalidad femenina y de su placer (la *jouissance*) como núcleo central de un nuevo lenguaje, un “habla de mujer” (*le parler-femme*) en oposición al discurso patriarcal que se rige por la lógica de la razón masculina.

La afirmación de una alteridad femenina irreductible a la lógica de *lo Mismo* por medio de un discurso femenino ha sido también propuesta por Hélène Cixous. Esta autora observa en el acto de escritura una estrategia para liberar a las mujeres de la dialéctica jerarquizante que ha anulado su especificidad. En su obra *La risa de la medusa* (1995), exhorta a las mujeres a escribir *de y desde* su cuerpo como una vía de conocimiento de una subjetividad femenina

---

<sup>47</sup> “Ahora bien, para que ese yo sea valeroso, es preciso que un <espejo> afiance, le re-asegure, sobre su validez. La mujer apuntalará este redoblamiento especular, devolviendo al hombre <su> imagen, repitiéndole como <mismo>.” (*Espéculo de la otra mujer*, p.45)

<sup>48</sup> Asunción Oliva Portolés, *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista. Debates sobre el sujeto en el feminismo filosófico*, p.234.

perdida en los márgenes de la representación.<sup>49</sup> El resultado de este ejercicio será una escritura subversiva que no se ciñe a las reglas impuestas por el canon patriarcal, sino que, como la teórica asegura: “siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico.”<sup>50</sup>

Debido a la posición que ocupa el cuerpo como lugar de resistencia para la mujer, a menudo se ha tachado de esencialista al enfoque de las feministas de la *différance*. Sin embargo, a mi parecer, el uso que las autoras hacen de la diferencia sexual se acerca más a la noción de *différance* que al modelo de las feministas culturales. La diferencia sexual de Irigaray y de Cixous hace alusión a la pluralidad y a la fluidez de las diferencias entre hombre y mujer, pero también entre las mismas mujeres, y no, como sostiene Moira Gatens, a una diferencia esencialmente biológica y antagónica entre los sexos.<sup>51</sup>

Ahora bien, frente a las teóricas que intentan perfilar una subjetividad femenina en constante flujo, Julia Kristeva adopta una postura atomista o nominalista. En su intento por alejarse del esencialismo, considera que jamás podrá definirse el sujeto femenino porque no es ontológicamente sustantivo y circula por fuera de todas las nomenclaturas e ideologías.<sup>52</sup> En ese sentido, la práctica feminista debe operar de manera negativa, deconstruyendo todas las representaciones de la mujer y negándose a construir nuevas, lo cual, para Linda Alcoff, presenta serias dificultades al feminismo.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Las reflexiones de Cixous han sido una contribución valiosa en el ámbito literario. Detrás del análisis teórico de *La risa de la Medusa*, este texto encubre un verdadero manifiesto literario que postula una nueva forma de expresión, un estilo de escritura al cual se han abocado numerosas escritoras para explorar temáticas ligadas a experiencias vitales femeninas. Este estilo, profundamente poético, no admite lecturas lineales ya que se caracteriza por ser excesivo, difuso y fluido en clara correspondencia con el cuerpo femenino.

<sup>50</sup> Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, p.54.

<sup>51</sup> Moira Gatens *apud* Silvina Álvarez, *Feminismos. Debates contemporáneos*, p. 267.

<sup>52</sup> “En un nivel más profundo, no obstante, una mujer no puede 'ser'; es algo que ni siquiera pertenece al orden del *ser*.” (Julia Kristeva, “La Femme, ce n'est jamais ça” *apud* Griselda Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, p. 164)

<sup>53</sup> Linda Alcoff, *op.cit.*, p.9.

Como se puede observar, pese a sus diferencias, las tres teóricas niegan el concepto de una identidad femenina con características definidas, puesto que, para ellas, la inclinación por esquematizar todo el conocimiento proviene de la racionalidad patriarcal. Por eso, cada una propone situar a la mujer fuera de la lógica binaria en un intento por socavar las definiciones tradicionales. Aunque esta hipótesis resulta positiva a nivel teórico porque ofrece una alternativa para pensar en la mujer y lo femenino sin caer en las tácticas represivas del logocentrismo, también tiende a conducir a un inmovilismo en el plano político.

Las principales objeciones que se han hecho a la corriente del feminismo posestructural se desprenden del hecho de concebir a la mujer como algo ambiguo e indeterminado, pues si el sujeto femenino rehúye a cualquier tipo de categorización ¿en nombre de qué sujeto se pueden enunciar las necesidades y las problemáticas de las mujeres? En definitiva, el nominalismo y la deconstrucción llevada a sus últimas consecuencias, tal como la plantea Alcoff, “amenazan con aniquilar el propio feminismo”<sup>54</sup> porque vuelven invisible al referente de la lucha política.

Con lo expuesto hasta aquí se puede observar que, si bien la postura de la corriente posestructuralista no es el fundamento teórico central de esta tesis, se acerca más a la propuesta del corpus literario de Ana Clavel y María Teresa Priego. Por un lado porque, a diferencia de los feminismos de la diferencia, su obra demuestra que no hay una verdad inmutable y esencial detrás de los significados normativos de género. Esto permite observar cómo se difuminan las fronteras en los binomios hombre/mujer y masculinidad/feminidad, lo cual ya implica un cambio de paradigma: las identidades son categorías abiertas y provisionales. Este aspecto se puede encontrar en los personajes de “El origen del mundo” y de *Cuerpo naufrago*, quienes no pueden describirse a partir de un conjunto de particularidades propias de un género, pues su identidad está sujeta a la dispersión y a la ambigüedad. Por otro lado, la

---

<sup>54</sup> *Idem.*

escritura de María Teresa Priego, en ocasiones, podría ligarse a la escritura femenina o “habla de mujer” propuesta por Cixous e Irigaray, dado que su escritura se encuentra en estrecha relación con la morfología del cuerpo femenino. Como se verá en el capítulo dedicado a esta escritora, ella recupera algunos aspectos formales destacados por las teóricas francesas, a saber, la no linealidad, la repetición, el abundante uso de metáforas y la fragmentación de la sintaxis.

## 2. *La teoría de la performatividad en el pensamiento de Judith Butler*

A lo largo de este capítulo se ha mostrado un panorama general sobre la identidad femenina y las respuestas que se han suscitado dentro del feminismo en torno a este problema. La primera respuesta, la esencialista, aboga por la recuperación de la feminidad como núcleo de su identidad, mientras la segunda empieza a ver por su disolución. En esta última corriente se puede ubicar el origen de la obra *El género en disputa* (1990) de Judith Butler que, como ella misma menciona en el prefacio, se ha nutrido del posestructuralismo y el feminismo francés.<sup>55</sup> Con su obra, la filósofa pretende “abrir posibilidades” a otras formas de vida sujetas a la opresión patriarcal y no sólo a la mujer, en quien se había concentrado el feminismo anterior. En ese sentido, los postulados de Butler se orientan a criticar conceptos centrales y a veces dados por sentado en la teoría feminista como sujeto, identidad, diferencia sexual y, de modo particular, el binarismo sexo/ género. De acuerdo con ella, estos conceptos se han vuelto prescriptivos en lugar de descriptivos por lo que deberían de someterse a una reformulación.

Bajo esa consigna, Butler propone cambiar la base sobre la cual se ha estructurado la política del feminismo: la categoría mujer o mujeres —esta última igual de problemática en su opinión— porque ha fracasado en su intento por afirmar la unidad. Dichas categorías reproducen nuevamente un ideal normativo en la medida en que no refieren una experiencia

---

<sup>55</sup> Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, p. 8.

compartida, como se pretendía en un principio, pues la mayoría de las mujeres no se reconoce dentro de un conjunto de valores dados *a priori* de la praxis política. De ahí se desprende uno de los argumentos que vertebran *El género en disputa*: no hay una identidad femenina “estable, unificada y acordada” común a todas las mujeres.<sup>56</sup> Dicho en términos generales y, anticipando un poco lo que se verá líneas abajo, no hay identidad de género estable porque su carácter es siempre incompleto.

Uno de los argumentos en los que se apoya Butler para rechazar la utilización del concepto mujer por parte de algunas feministas es que éstas le han dado prioridad a la especificidad femenina sin indagar primero cuál es el entramado de discursos y estructuras de poder que han dado cuerpo a ese concepto en cuanto símbolo de opresión. Luego de una revisión a la obra de Luce Irigaray y Monique Wittig, Butler concluye que, pese al potencial transformador que encubren sus ideas de lo femenino, éstas también operan en virtud de su adscripción a un esquema que ella denomina matriz de inteligibilidad cultural. Dicho esquema, en opinión de Lucía Guerra, “aparte de reafirmar las construcciones patriarcales, resulta en la reificación de las nociones falogocéntricas de género e identidad.”<sup>57</sup>

Para Butler, la matriz de inteligibilidad cultural es la estructura encargada de producir personas capaces de ser reconocidas socialmente porque poseen una identidad de género normativa. Con esto quiere decir una identidad cuya estabilidad y coherencia se mantiene gracias a la relación causal entre sexo, género y sexualidad (deseo y prácticas sexuales).<sup>58</sup> Es decir, el género es la consecuencia del sexo y, a su vez, determina y condiciona cómo se vive la sexualidad. Esta matriz exige una práctica heterosexual en cuanto que el género se da por identificación con el sexo, pero el deseo debe surgir necesariamente por oposición, es decir, se

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp.68-69.

<sup>57</sup> Lucía Guerra-Cunningham, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, p. 90.

<sup>58</sup> Judith Butler, *op.cit.*, pp. 71-73.

desea un género diferente al nuestro.<sup>59</sup> Así, aquellas personas cuyo género no se corresponde con su sexo o sus prácticas sexuales se vuelven seres ininteligibles dentro de la sociedad.<sup>60</sup> Desde esta perspectiva, entonces, este esquema puede entenderse como el sistema que regula, organiza y clasifica a los cuerpos en dos categorías opuestas y al mismo tiempo complementarias (hombre/ mujer) con sus respectivos atributos (masculino/femenino).

Como se puede observar, las identidades de hombre y mujer constituyen la norma a partir de la cual se miden y reprimen otras configuraciones de género. En opinión de Butler, lo que ha garantizado esto subyace en la proliferación de distintos discursos, convenciones y prácticas, es decir, en un aparato de poder que hace pasar por natural la existencia de dos géneros únicamente. Sin embargo, las categorías de hombre y mujer no logran ser exhaustivas con lo que sucede en la realidad; se trata más bien de ficciones reguladoras. Esto se explica con la aparición de las identidades ininteligibles o “fantasmas de discontinuidad e incoherencia”, como la filósofa estadounidense les llama, que además de poner en evidencia los límites y los propósitos normativos de ese mismo campo de inteligibilidad, también —y en esto hace especial énfasis— revelan otras matrices de identidad capaces de subvertir el género.<sup>61</sup>

También se ha criticado como parte del problema del carácter normativo del género, la suposición de que el sexo es una superficie neutra anterior al proceso genérico: “La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja el sexo o, de lo contrario, está limitado por él.”<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Como apunta la filósofa, siguiendo los estudios de Lévi Strauss y Gayle Rubin, el tabú del incesto es un precepto o una convención que condiciona la práctica heterosexual —más concretamente el matrimonio heterosexual— en aras de garantizar la reproducción. En virtud de su rechazo a este “deseo original” las prácticas homosexuales se reprimen y castigan. (*Ibidem*, p.150)

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.72.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 54.

La distinción sexo/ naturaleza y género/cultura resultó bastante productiva para pensar la diferencia sexual en el feminismo de los años setenta. En la tercera ola del feminismo, empero, se empieza a cuestionar su estabilidad. Butler alude a la frase de Simone de Beauvoir, “no se nace mujer, se llega a serlo” a modo de ejemplo, y se cuestiona si en realidad ese cuerpo convertido en “mujer” es biológicamente femenino. Para la filósofa, poseer un cuerpo “natural” masculino o femenino no garantiza que vaya a desembocar en su correlativo genérico, pues lo biológico todo el tiempo es atravesado por discursos de poder. De esa manera, el sexo no puede concebirse como una entidad autónoma y fija que cobra significado después, cuando se inscriben pasivamente símbolos y significados culturales sobre él. En opinión de Butler, ambas categorías son el producto de una construcción sociocultural.

Tras esta afirmación, una de las principales tareas en el trabajo de Butler y base del pensamiento de la teoría *queer*, es terminar con las identidades esencialistas a partir de la deconstrucción del binarismo sexo/género. Cuando se pone en evidencia que los rasgos anatómicos no son el núcleo ontológico del género es posible dismantelar la noción de esencia inmutable adjudicada a la identidad.<sup>63</sup> Dicho de otro modo, si el sexo no condiciona el género existe la posibilidad de expandir los límites del marco binario heterosexual de tal suerte que un cuerpo pueda ser ocasión de una multiplicidad de simbolizaciones sexo-genéricas. Para efectos de esta tesis resulta fundamental esta idea de la identidad como coalición, ya que permite leer e interpretar a los personajes desde una visión más amplia. Tal como se verá en el capítulo dedicado al análisis literario, en la construcción del personaje principal de *Cuerpo naufrago* o de la pareja de “El origen del mundo” oscilan rasgos femeninos y masculinos, lo cual nos impide situarlos dentro de una categoría identitaria exclusivamente. Es precisamente esta ambigüedad latente lo que lleva a desestabilizar el marco normativo de género.

---

<sup>63</sup> Lucía Guerra, *op.cit.*, p.91.



En la teoría de Judith Butler, devenir mujer u hombre se traduce como un *llegar a ser* y no como un atributo anclado a lo biológico del cual emanan naturalmente distintos gestos y comportamientos. Así, el género resulta ser performativo,<sup>64</sup> lo cual quiere decir que es “una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos.”<sup>65</sup> De esa manera, el mecanismo implicado en esta *performance* de género es la repetición de normas sexo-genéricas. Paradójicamente, como apunta Butler, dicha repetición se caracteriza por ser siempre inexacta y arbitraria ya que los ideales de feminidad y masculinidad son fantasmáticos.

Siguiendo este planteamiento, la identidad de género nunca es estable ni está terminada, sino que se forma en un proceso dinámico en el que se incorporan distintas prácticas, estilos corporales y movimientos cuyo resultado es la ilusión de un sujeto situado dentro de la matriz heterosexual. Butler retoma la expresión “no hay un *ser* detrás del hacer, del actuar, del devenir” de Nietzsche<sup>66</sup> para decir que no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad es el *efecto del poder de la norma* porque se construye

---

<sup>64</sup> Butler retoma la teoría de los actos del habla del filósofo John L. Austin y la interpretación que Jacques Derrida le da para elaborar su teoría de la performatividad. En su libro *How to do things with words* (1962), Austin hace una distinción entre enunciados constatativos y expresiones realizativas o performativas (*performative utterances*). Los primeros son enunciados que describen un estado de las cosas y se miden en términos de verdad o falsedad. Las expresiones realizativas, por otro lado, se utilizan para designar aquellos enunciados que producen y realizan lo que nombran; no pueden ser verdaderos ni falsos, pero sí exitosos o fallidos dependiendo de la situación en la que se emiten. (*Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, pp.32-33) En palabras de Butler, estos últimos “son afirmaciones que, al enunciarse, también encarnan una acción y ejercen un poder vinculante.” (“Críticamente subversiva” en *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*, *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*, pp. 55-79; *loc.cit.*, p.55) A lo anterior agrega Derrida que la capacidad de que un enunciado o acto performativo produzca algo o transforme la realidad se deriva de otro enunciado previamente autorizado en un contexto. Para el teórico francés, los enunciados performativos resultan exitosos en la medida en que se adecúan a una estructura citacional o iterativa de una convención social —que establece la autoridad del acto— y no a la voluntad libre de un sujeto. (“Firma, acontecimiento, contexto”, pp. 2-26; *loc.cit.*, pp. 21-22) En el marco de la identidad Butleriano que se ha venido siguiendo, esto resulta esclarecedor. Las normas hegemónicas de género sólo pueden tener su efecto coercitivo si hay un ejercicio de repetición regulada de las mismas normas a las que, desde un principio, se les ha otorgado el poder de nombrar la realidad.

<sup>65</sup> Judith Butler, *op.cit.*, p.273.

<sup>66</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p.52.

performativamente por medio de las expresiones que se supone se derivan de ésta.<sup>67</sup> En ese sentido, la apariencia de estabilidad o de una sustancia esencial interna de género, precisamente es el resultado de todo ese ritual temporal de citación o reiteración de convenciones sociales y normativas de género que vuelven a alguien inteligible en la medida en que se inclina por uno de los dos polos de la sexualidad binaria.

Ahora bien, si la “realidad” del género se construye por medio de un guión que sólo cobra sentido cuando alguien lo reproduce, la meta de alcanzar un ideal de feminidad o masculinidad como parte del proceso genérico, estará, irremediablemente, condenada al fracaso. De acuerdo con Butler, esta característica lejos de ser negativa, conlleva a la acción política. Cuando la norma revela su propia ineficacia en las distintas formas de citación, en la variación, en la ruptura o la imitación paródica se abre una brecha para la agencia de los sujetos. Desde mi perspectiva, esto se traduce en la oportunidad de que cada persona pueda expresar el género de distintas formas.

En este punto, la filósofa norteamericana trae a colación las prácticas del travestismo y de las *drag*, dos ejemplos representativos de la parodia subversiva del género. Si bien aclara que su intención no era coronar a estas figuras como modelos de subversión, resultan idóneas para mostrar la distancia irónica entre el ideal fantasmático de género y los sujetos reales. En opinión de Annalisa Mirizio, la actuación paródica de los *drag* desborda los límites de lo natural y lo artificial y los supera al presentar una discontinuidad radical entre el cuerpo del actor (sexo), su vestimenta, gestualidad y discurso (actuación): “Con su multiplicidad, con su exhibición hiperbólica del artificio, el *drag* excede el sistema sexo-género y demuestra que el género, como la identidad sexual, es una ilusión, una construcción, una máscara, un

---

<sup>67</sup> Judith Butler, *op.cit.*, p.85.

travestismo.”<sup>68</sup> Esto pone de relieve, de manera implícita, la estructura imitativa del género y, aún más importante, su contingencia.<sup>69</sup> Así, pues, a diferencia de la citación convencional, éstas figuras así como otras —las *butch* y las *femme*, por ejemplo— no reproducen la Ley ni tienden a consolidarla sino, por el contrario, ayudan a desplazarla.<sup>70</sup>

Teniendo en cuenta lo anterior, si las distintas representaciones de mujer y de hombre están situadas culturalmente para cumplir una función reguladora en determinados contextos y con ello marcar expectativas sociales (roles de género), gracias a las parodias subversivas, éstas se ponen en movimiento y sufren una desnaturalización. El resultado de ello es una fluidez de identidades, deseos y sexualidades situadas en un devenir temporal y social en donde ninguna categoría identitaria (clase, raza, género) está fija.

Como se puede colegir de lo anterior, la postura teórica de Butler, en la misma línea que la de otras autoras como Teresa de Lauretis, Eve K. Sedgwick o Beatriz/Paul Preciado, recomienda no tomar al hombre y la mujer como categorías sustantivas y, en cambio, propone dinamitar el rígido esquema del pensamiento dual de la diferencia sexual. En pocas palabras, la filósofa apuesta por que las identidades permanezcan abiertas a la resignificación y a la recontextualización.

Las reflexiones anteriores resultan cruciales para esbozar un primer acercamiento a la construcción identitaria de los personajes a tratar en esta tesis. Sin embargo, también considero indispensable hacer un recorrido desde la tradición literaria mexicana con el propósito de observar cómo ha abordado el tema de la identidad femenina cada generación de escritoras de acuerdo con la época en que se inscribe su obra.

---

<sup>68</sup> Annalisa Mirizio, “VIII. Del carnaval al *drag*: la extraña relación entre masculinidad y travestismo” en *Nuevas masculinidades*, pp. 133-150; *loc.cit.*, pp.146-147.

<sup>69</sup> Judith Butler, *op.cit.*, p. 173.

<sup>70</sup> Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, pp. 270-282; *loc.cit.*, p.297.

## CAPÍTULO II

# LA IDENTIDAD FEMENINA EN LA LITERATURA MEXICANA ESCRITA POR MUJERES (SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI)



Como se vio en el capítulo anterior, desde distintos posicionamientos teóricos, los feminismos han propuesto una política de la identidad femenina para acabar con la construcción simbólica de la mujer y de lo femenino que fueron elaboradas por el pensamiento falocéntrico. Sin embargo, esta exploración no es exclusiva del discurso feminista, también se puede encontrar en el discurso literario. Este capítulo plantea que la literatura es el espacio en el que las escritoras problematizan la identidad femenina y ensayan otras formas de ser. En este recorrido retomo obras de la segunda mitad del siglo XX en las que se evidencia esta situación, por lo que no pretende ser exhaustivo. Finalmente, ubicaré la tendencia literaria a la cual se adscriben los textos de María Teresa Priego y Ana Clavel.

El camino que tuvieron que seguir las escritoras mexicanas para ser reconocidas en el ámbito literario fue muy largo. Como observa Ignacio Sánchez Prado, antes del siglo XX las mujeres habían estado “sistemáticamente excluidas y ausentes de los debates culturales que dieron forma a la cultura y la literatura nacional”,<sup>71</sup> por lo que su presencia en la historia de la literatura mexicana había sido limitada. Así, una gran cantidad de investigadoras e investigadores<sup>72</sup> coinciden en señalar que es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la figura autoral femenina se consolida y el ejercicio literario pasa de ser un pasatiempo complementario a las actividades domésticas a una profesión. Esta toma de la palabra por parte de las escritoras les

---

<sup>71</sup> Ignacio Sánchez Prado, *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, p.257.

<sup>72</sup> Por mencionar algunos ejemplos: Gabriela de Beer, “Escritoras mexicanas de hoy”, en *Nexos*, julio 1994; Ignacio Sánchez Prado, *op.cit.*; Cándida Vivero Marín, “El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)”, en *La Ventana*, vol. 3, núm. 24 (2006).

permitió elaborar un discurso propio en el que buscaron definirse a sí mismas desde nuevos parámetros.

La década de 1950 marca una coyuntura histórica en México, ya que representa una etapa de transición en múltiples sentidos. La entrada a la dinámica de la modernización y de la industrialización provocó cambios en la sociedad. Se consolidó la clase media y muchas partes del país se urbanizaron. Asimismo, en la escena pública surgieron agrupaciones obreras que manifestaron su descontento e inconformidad con el gobierno y en las que la población femenina también tuvo una presencia importante. A su vez, algunas mujeres crearon organizaciones políticas que velaban por la igualdad de los sexos como la Alianza de Mujeres de México (AMM), fundada en 1952. El sufragio femenino se consiguió en 1953, gracias a la labor de este grupo y del Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM), fundado en 1935. Así pues, este hecho propició un cambio en la posición social de las mujeres mexicanas.<sup>73</sup>

En lo tocante al plano cultural, el tema de la Revolución y el realismo violento se fueron debilitando. Consecuentemente, el discurso nacionalista dejó de ocupar una posición hegemónica. Ignacio Sánchez Prado atribuye tal situación a la apertura de espacios de des-escritura de la imagen institucionalizada del país durante el período de 1950 a 1970.<sup>74</sup> Esto posibilitó la introducción de discursos contrahegemónicos en los que se develaron otras identidades y manifestaciones culturales que habían sido relegadas del proyecto nacionalista de

---

<sup>73</sup> No se debe olvidar que este hecho fue impulsado en décadas anteriores por mujeres como Hermila Galindo quien, en un discurso pronunciado ante el Congreso Constituyente en 1917, habló de la necesidad de la participación política de las mujeres para combatir su desigualdad. Asimismo, la demanda del sufragio femenino fue tema de discusión en agrupaciones feministas como el Consejo Feminista Mexicano, fundado en 1923, y cuyo programa político abordaba, entre otros aspectos, la igualdad salarial y las condiciones de seguridad en el empleo para las trabajadoras. (*Vid.* Enriqueta Tuñón Pablos, “Los movimientos de las mujeres en pro del sufragio en México, 1917-1953”, en *Sotavento. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, pp. 131-150 y Gabriela Cano, “Más de un siglo de feminismo en México”, en *Debate Feminista*, año 7, vol. 14, octubre de 1996, pp.345-360)

<sup>74</sup> Ignacio Sánchez Prado, *op.cit.*, p.226.

la literatura posterior a la Revolución. En esa lista de espectros<sup>75</sup> —como Sánchez Prado les denomina— se encuentran las mujeres como escritoras y como personajes que ya no son reducidos a objetos de deseo masculino, sino sujetos de enunciación de su propia subjetividad.

La convergencia entre ambas situaciones, es decir, el reconocimiento de las mujeres en la esfera pública, así como las transformaciones generadas al interior del campo cultural, contribuyó a la emergencia del primer grupo de escritoras ya consolidado en el siglo XX. Este grupo está conformado por escritoras nacidas en las primeras décadas del siglo como Elena Garro, Rosario Castellanos, Inés Arredondo y Josefina Vicens, entre otras, que escribieron cuento, novela, ensayo, crítica literaria, obras de teatro y artículos. Además, se distinguen de sus antecesoras por los premios y las becas que recibieron de instituciones culturales.<sup>76</sup> Como se ve, era innegable la presencia de la figura autoral femenina al interior de espacios que habían estaban reservados para los hombres, lo cual, sin duda, abrió el camino para futuras generaciones.

Una de las vertientes desarrolladas en la literatura de la década de los cincuenta y los sesenta es aquella que retoma el contexto posrevolucionario e incluye como personajes principales a las mujeres y a otros sujetos igualmente marginados como los indígenas y los campesinos. *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, en la misma línea que *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos, da voz a quienes habían permanecido silenciados en la historia

---

<sup>75</sup> El investigador mexicano, siguiendo a Zizek, describe al espectro como “la parte no simbolizada de una realidad social en una configuración ideológica dada.” (*Ibidem*, p.226)

<sup>76</sup> Josefina Vicens fue la primera mujer que ganó el Premio Xavier Villaurrutia en 1958 con su novela *El libro vacío* (1958). A ella la siguieron Elena Garro, quien, en 1963, ganó el mismo premio con *Los recuerdos del porvenir* (1963) y, en 1960, Rosario Castellanos con *Ciudad Real*. Además, esta escritora, junto con Inés Arredondo, fueron becadas por el Centro Mexicano de Escritores entre la década de los cincuenta y sesenta.



oficial de la Revolución (indígenas, mujeres y aristócratas) y así altera la identificación del cuerpo masculino heroico con la experiencia nacional.<sup>77</sup>

*Los recuerdos del porvenir* gira en torno a la ocupación del pueblo de Ixtepec a cargo del general Francisco Rosas y su ejército. Los hechos son recreados por un narrador omnisciente y plural: el mismo pueblo. Por ello, parte de la transgresión en esta novela recae en la voz narrativa. La memoria histórica oficial, narrada siempre desde la tropa, pierde su posición privilegiada para dar paso a otro tipo de vivencias marcadas por el género femenino. Referente a eso, es importante mencionar a Julia Andrade e Isabel Moncada, dos personajes femeninos cuya presencia es crucial en el desenvolvimiento de la historia y, sobre todo, en el porvenir de Ixtepec. Julia logra salir del yugo del general cuando huye con su amante Felipe Hurtado, mientras que Isabel se gana el odio del pueblo y de su familia cuando se convierte en la amante del Rosas, el hombre que mató a sus hermanos y a su tío. Así, aunque ambos personajes se encuentran unidas al sistema patriarcal representado por Rosas, también son un símbolo de resistencia y de rebeldía porque son capaces de sobrepasar imposiciones sociales atribuidas a su género. No es relevante afirmar si con la introducción de ese tipo de personajes femeninos la novela de Garro adopta una postura feminista o no; lo fundamental es que propone un nuevo acercamiento a la época posrevolucionaria y nos revela cómo “las mujeres y su perspectiva histórica intervienen en la reescritura de la historia.”<sup>78</sup>

La novela *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens representa otra vertiente de la década de los sesenta, aquella que tiene como escenario principal la ciudad. Vicens rompió con la tradición literaria precedente al introducir una novela cuya reflexión principal gira en torno al

---

<sup>77</sup> Ignacio Sánchez Prado, p.257.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p.271.

proceso de escritura, anticipando la literatura de carácter metanarrativo.<sup>79</sup> En términos generales, la obra de Vicens da cuenta de los problemas diarios a los que se enfrenta José García cuando intenta escribir una novela. Para García, la escritura se presenta como refugio y, por ello, compra dos libretas: una donde escribiría su novela y otra que funge a modo de diario y en la cual narra esa imposibilidad.

Los estudios sobre la novela que parten de una perspectiva de género aseguran que elección de una voz masculina por parte de la autora es un acto feminista, pues muestra un discurso codificado en el que se cuela una voz femenina. Sin embargo, con tal afirmación — dice Oscar Barrau— se corre el riesgo de asumir que existe un discurso femenino en oposición a uno masculino, con el cual se negaría la autenticidad de la voz del personaje principal.<sup>80</sup> En realidad, esta estrategia le permite a Vicens hacer una crítica de la masculinidad hegemónica a partir de la puesta en escena de un personaje que es el reflejo del hombre ciudadano que vive inmerso en la soledad y el vacío existencial. La incapacidad del personaje de llevar a cabo su proyecto literario y la pérdida del control dentro de su propia casa muestran el agotamiento paulatino del discurso dominante masculino que hasta entonces había imperado en la cultura. En consecuencia, la figura del hombre se desautoriza y en ella, subrepticamente, se inserta una revaloración de lo femenino. Mientras José García se debate en sus pugnas interiores, es su esposa quien se encarga de resolver los conflictos cotidianos y de ejecutar tareas dentro del orden doméstico.<sup>81</sup> En una entrevista realizada a mediados de 1986, Vicens declara que su intención en ningún momento fue opacar a los personajes femeninos: “la mujer de José es

---

<sup>79</sup> Aunque se pueden encontrar indicios de literatura metaficcional en años anteriores, en México es entre 1960 y 1970 que una gran cantidad de novelas de esta naturaleza son publicadas, por ejemplo, *Los juegos* (1967) de René Avilés Fabila, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes y *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo. (Lauro Zavala, “Cuento y metaficción en México”, en *Revista de la Universidad de México*, pp. 68-70)

<sup>80</sup> Vid. Óscar Barrau, “Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 22.

<sup>81</sup> Ignacio Sánchez Prado, *op.cit.*, pp. 260-263.

sabía (...) Es el soporte del hogar.”<sup>82</sup> Para ella, el mismo enclaustramiento que han padecido las mujeres a lo largo de la historia las vuelve más suspicaces en el espacio privado. Tras su aparente pasividad, los personajes femeninos cobran un papel activo, necesario para el desenvolvimiento de la historia.

En contraste con estas escritoras, Rosario Castellanos es quien mantuvo una postura feminista de manera explícita, ya que la búsqueda de una identidad femenina auténtica es una preocupación que recorre toda su obra. Castellanos creía que era necesario acabar con las “falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre.”<sup>83</sup> Además, fue una de las primeras escritoras en exponer la difícil relación entre ser profesionalista, madre y esposa que vivió en carne propia, y eso se manifiesta en poemas como “Autorretrato” y “Valium 10”.

Castellanos critica que la maternidad y el matrimonio sean vistos como medios de realización para las mujeres, algo que también se observa en las escritoras de generaciones posteriores. El cuento “Lección de cocina” (*Álbum de familia*, 1971), presenta a una recién casada que fríe un pedazo de carne mientras rememora algunos momentos de su vida en matrimonio. En este cuento, Castellanos reivindica el ámbito doméstico de la cocina asociado al mundo femenino al mostrarlo como un lugar en el que la mujer es capaz de advertir su enclaustramiento.

En el monólogo interior de la protagonista se entreteje una reflexión en torno al matrimonio y los mandatos de género que se imponen a los sujetos femeninos. Por medio de la ironía y el humor, la escritora va desmontando algunos de los mitos y las creencias de lo

---

<sup>82</sup> Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas, “Josefina Vicens habla de *El libro vacío*”, en *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra* de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, pp. 25-33; *loc. cit.*, p.30.

<sup>83</sup> Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, en *Mujer que sabe latín*, p. 20.

femenino, como el hecho de que saber cocinar y limpiar es inherente a la naturaleza de las mujeres. Aunque la protagonista en todo momento es consciente de que no es feliz, siente culpa por no saber desempeñar el papel de esposa abnegada, sumisa y servicial. Esta contradicción es una característica que comparten algunos de los personajes femeninos de Castellanos.

Inés Arredondo escribió tres libros de cuentos: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988), los cuales, en su mayoría, son protagonizados por mujeres. En ellos, se tocan temas como el desamor, el aborto, la infidelidad, la locura, la pasión, la perversión, el incesto y la homosexualidad, entre otros. El hilo conductor en la mayoría de estos cuentos es un erotismo que raya lo abyecto y que Arredondo aborda desde el cuerpo femenino. Las protagonistas a menudo se sitúan entre lo prohibido y lo permitido, y lo puro e impuro debido a sus deseos, por lo cual sufren una transformación. Un ejemplo de esto lo encontramos en el “Estío” y en “Sombra entre sombras”. En el primer cuento se narra la atracción que una mujer viuda siente por su hijo Román. Este hecho se encuentra ligado a un cambio en la identidad de la protagonista, ya que al hacer consciente su secreto manda a su hijo a estudiar fuera y se queda sola. En “Sombra entre sombras”, una niña se casa con un anciano que le enseña todo tipo de prácticas sexuales. Cuando ella crece también desarrolla una obsesión por el sexo y seduce a un joven para que entre en su juego de perversión. Al final de su vida, cuando es una anciana, sigue participando en orgías. Así, aunque al principio la protagonista es objeto de placer del anciano, luego invierte los papeles eróticos.

Hasta aquí me ha interesado demostrar el terreno contradiscursivo en el que la literatura femenina fincó sus bases en el siglo XX. Elegí obras representativas que hacen una fisura en la narrativa mexicana, permitiendo al espectro de género —para usar el término de Sánchez Prado— instalarse de manera definitiva. La inclusión de personajes marginados, la voz

narrativa masculina, el erotismo que raya en lo abyecto y la ironía son muestra de cómo estas obras cuestionan los discursos hegemónicos al mismo tiempo que resignifican las figuras arquetípicas de la mujer y de lo femenino. De esta manera, se puede decir que la producción literaria de este grupo de escritoras abrió espacios de negociación de una nueva identidad femenina.

La década de 1970 marca una segunda ruptura en la narrativa escrita por mujeres. Fenómenos como el movimiento *hippie*, la revolución sexual y la entrada de la segunda ola del feminismo tuvieron improntas significativas en la población femenina. La discusión acerca del derecho reproductivo propició una apertura hacia el cuerpo y la sexualidad femenina y se reconoció el placer femenino. Por otra parte, en esta época cada vez más mujeres —en su mayoría universitarias y de clase media— crearon espacios dedicados a la reflexión de problemáticas inherentes a la condición femenina. En el ámbito académico, por ejemplo, sobresale la creación de una revista pionera en la difusión de la ideología feminista en México: *Fem*, y que luego se convertiría en *Debate Feminista*.<sup>84</sup>

A pesar de estos avances, las escritoras de esta época exponen en sus textos una realidad en la que la violencia de género y la desigualdad aún permea en la vida de las mujeres mexicanas y de los sujetos que no se ajustan a los moldes tradicionales de género, como se verá más adelante.

Durante las últimas tres décadas del siglo XX hay un aumento en la publicación y difusión de textos literarios escritos por mujeres en Latinoamérica. A este fenómeno se le denomina “*boom* femenino” o “tardío *boom* hispánico femenino”. En México, este fenómeno está asociado a dos novelas que se convirtieron en *best-sellers*: *Arráncame la vida* (1985) de

---

<sup>84</sup> Este proyecto estaba integrado por Alaíde Foppa, Elena Urrutia, Margarita García Flores, Marta Lamas, Alba Guzmán, Elena Poniatowska, entre otras investigadoras y escritoras. Sobre un estudio de las revistas *Fem* y *Debate Feminista* véase “El ensayo feminista en México: Análisis de la revista *Debate* como heredera culta de *Fem*” de Francesca Gargallo.

Ángeles Mastretta y *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel. Aunque se ha acusado la falta de originalidad y la aparente sencillez de estas novelas, detrás de ellas se esconde una crítica hacia la familia, el matrimonio y la política por perpetuar la dominación patriarcal. Ambas novelas tienen como protagonistas a mujeres en el trayecto hacia su emancipación. Hacia la mitad de la novela de Mastretta, por ejemplo, somos partícipes de que en Catalina se da un proceso de concientización. Ella no sólo reconoce que vive bajo la sombra del poder de su esposo, también cuestiona constantemente la violencia y la corrupción que él ejerce durante su mandato como gobernador. A pesar de que el bolero y sus infidelidades le brindan al personaje femenino la posibilidad de escapar por breves momentos, es hasta la muerte de su esposo que por fin consigue su libertad.

Catalina se sitúa fuera y dentro de una sociedad represiva con su género. Es decir, asume una posición activa en cuanto a que es capaz de reflexionar sobre su situación, pero a veces reproduce patrones de conducta que refuerzan su subordinación. Algunas investigadoras han tomado en consideración este aspecto para dilucidar si se puede o no hablar de personajes transgresores en la obra de autoras latinoamericanas, no obstante, a mi juicio, la atención se debe concentrar en esas tentativas de ruptura.<sup>85</sup>

Más allá de los *best-sellers* de Mastretta y Allende, también publican en la década de los ochenta escritoras como Margo Glantz, Angelina Muñoz-Huberman, Brianda Domecq, Rosa Nissán y Verónica Volkow, entre otras. A pesar de las diversas líneas temáticas que siguen estas escritoras, es posible ver que la indagación del *yo* femenino sigue siendo un asunto central para ellas. Como advierten Natalia Álvarez e Irma M. López, en la obra de estas escritoras el

---

<sup>85</sup> Me refiero en particular al análisis sobre las obras *De ausencia* de María Luisa Mendoza, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, *La tormenta* de Silvia Molina y *Recuerdos oblicuos* de María Luisa Puga que lleva a cabo Consuelo Meza Márquez en *La utopía feminista: quehacer literario de cuatro narradoras. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*; y al análisis de las novelas *La risa de las azucenas* de Socorro Venegas, *Y si yo fuera Susana San Juan* de Susana Pagano, que realiza Cándida Elizabeth Vivero Marín en su libro *Sobre cuestiones de escritura. Un acercamiento desde los estudios de género*.

tema de la identidad femenina es abordado desde distintas perspectivas, lo cual no quiere decir que están separadas unas de otras, sino que confluyen a veces en un mismo texto.<sup>86</sup>

Una perspectiva está relacionada con la búsqueda del origen nacional a través de la recuperación de las raíces culturales. Se inscriben en esta vertiente las escritoras cuyos padres son de nacionalidad europea y que migran a México por cuestiones políticas, así como quienes pertenecen a comunidades étnicas y religiosas minoritarias. Entre ellas destacan Margo Glantz con *Las Genealogías* (1981), Sabina Berman con *La bobo* (1990) y Rosa Nissán con *Novia que te vea* (1992). En estas obras se exponen vivencias relacionadas con la marginación sufrida por las mujeres y la dificultad de conciliar dos culturas.

Otra vía de exploración identitaria tiene que ver con el papel que juegan las complejas relaciones sociales, particularmente las afectivas, en la vida de las mujeres. Si bien en la mayoría de los relatos del siglo XIX y principios de siglo XX el matrimonio era la única alternativa de realización para las protagonistas, en la segunda mitad del siglo y en adelante, representa un impedimento de su libertad. Asimismo, se exponen problemáticas como la infidelidad, la insatisfacción sexual, la soledad y la infelicidad, presentes en las relaciones amorosas.

En la narrativa de este período la corporalidad se vuelve un aspecto central en la conformación de la identidad femenina. Por un lado, en el cuerpo sexuado es posible leer experiencias femeninas que en la tradición hegemónica no habían sido consideradas dignas de contarse como la menstruación, el parto, la masturbación, el aborto y la virginidad, entre otras. Por otro lado, el cuerpo femenino también se encuentra ligado a un discurso erótico que da lugar a nuevas representaciones del placer y de los deseos. De este modo, la sexualidad femenina, expresada en términos de su función biológica, de la reproducción, se desplaza al otorgarle una función de placer. Abundan las descripciones minuciosas y hasta excesivas de la

---

<sup>86</sup> Natalia Álvarez, “La narrativa escrita por mujeres”, en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, p.34; Irma M. López, “‘The Will to Be’: Mexican Women Novelists from the late 1960s to 1990s, pp. 26-47.

topografía corporal femenina y de sus sensaciones, las cuales guardan una relación con el autorreconocimiento de los personajes femeninos y la afirmación de su identidad.

A diferencia de los personajes femeninos de principios de siglo XX, las mujeres representadas en la narrativa de las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI aparecen como seres sexualmente activos que van en busca del goce sexual no necesariamente ligado al sentimiento amoroso. Esto pone en entredicho la agencia otorgada a los personajes masculinos en la literatura patriarcal, y al mismo tiempo, marca una inversión en los roles tradicionales de género. Tal es el caso del cuento “La avidez” (1996) de Carolina Luna, en el cual se narran los encuentros sexuales que tiene Claudia, la protagonista, con un desconocido. En este cuento, el impulso sexual de la mujer es lo que marca el ritmo de la historia y el desenvolvimiento de los hechos.

En la línea erótica también destaca la representación de deseos y encuentros eróticos no heterosexuales y, con ello, la puesta en escena de personajes femeninos que se caracterizan por su disidencia sexogenérica. Dos textos representativos son “Las dulces”, un cuento de Beatriz Espejo en el que la atracción entre dos mujeres se toca de manera velada, y *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel, considerada la primera novela que aborda de manera explícita una relación lésbica. La historia da cuenta de las vicisitudes por las que tienen que pasar Guadalupe y Claudia para sobrellevar su relación en medio de una sociedad machista.

Como se ha visto hasta aquí, las representaciones femeninas se vuelven cada vez más diversas y polifacéticas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, de tal modo que no es posible extraer rasgos unívocos de lo femenino ni de lo que significa ser mujer. Sin embargo, una parte de la producción literaria publicada en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI, va más allá de problematizar la identidad femenina. En la obra de escritoras como Cristina Rivera Garza, Carmen Boullosa, Guadalupe Nettel, y por supuesto, Ana Clavel y



María Teresa Priego, se observa un interés por cuestionar las nociones de sexo, género y sexualidad por medio de distintos recursos narrativos como el desplazamiento de la voz narrativa entre distintas personas gramaticales (él/ella), la ruptura de la linealidad espaciotemporal, la fragmentariedad discursiva, el uso de la hipérbole y la parodia, y el desdoblamiento, entre otros.<sup>87</sup>

En consonancia con los postulados del feminismo posestructuralista y la teoría *queer*, estas autoras hacen de las etiquetas “hombre” y “mujer” o “masculino” y “femenino” términos que ya no se oponen, sino que están en un *continuum*. En algunos de sus textos, los personajes y/o las voces narrativas se encuentran en una condición liminal; es decir, se ubican en un espacio intermedio entre la masculinidad y la feminidad, la heterosexualidad y la homosexualidad, y la normalidad y la anormalidad. De esta manera, acaban con la noción de una identidad fija y, en cambio, impulsan nuevas configuraciones identitarias marcadas por lo indeterminado, la ambivalencia, la transitividad y lo abyecto. Surgen así subjetividades alternativas, mutables, migratorias y desobedientes que escapan a cualquier concepción normativa de la identidad.<sup>88</sup>

En su obra, Guadalupe Nettel incorpora la experiencia de la alteridad radical para confrontar de manera directa los discursos de la normalidad y la belleza.<sup>89</sup> Sus personajes poseen manías, obsesiones y problemas físicos o mentales que los colocan en la periferia de lo considerado normal. Por ejemplo, las protagonistas de sus dos novelas *El huésped* (2006) y *El cuerpo en que nací* (2011), construyen su identidad desde una posición de marginalidad debido a características similares: son menores de edad —motivo por el cual están subordinadas a la

---

<sup>87</sup> Krzysztof Kulawik, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, p.25.

<sup>88</sup> Amy Kaminsky, “Hacia un verbo *queer*”, en *Revista Iberoamericana*, pp. 879-95; *loc.cit.*, p. 885.

<sup>89</sup> Oswaldo Estrada, *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, p. 274.

autoridad familiar—, y tienen un padecimiento de salud. En la primera novela un extraño ente se instala en el cuerpo de Ana y, en la segunda, una mancha o “lunar blanco” en el ojo de la niña. Ambas experimentan regulaciones e imposiciones en la medida en que esos estigmas corporales les impiden ajustarse al ideal de cuerpo sano y bello. Es decir, a la marca de género se añade la marca de cuerpo enfermo, a partir de la cual se ponen en marcha distintos mecanismos simbólicos de poder.<sup>90</sup>

En *El cuerpo en que nació* esto se ve representado en la familia de la protagonista. Por un lado, sus padres tratan de corregir sus imperfecciones corporales y, por otro, su abuela trata de imponer su visión tradicionalista del papel de la mujer basada en el *deber ser*. En cuanto a este último la adolescente busca una salida en actos considerados masculinos —como el fútbol— para contrarrestar los modos femeninos impuestos por su abuela. Algo similar sucede cuando los padres, pese a sus estrategias médicas, son incapaces de corregir la discapacidad visual y la encorvadura de su hija. El poder autoritario no consigue mermar por completo la identidad de la protagonista; por el contrario, constantemente logra reivindicar su condición de diferente, de “otro” porque ella termina aceptando sus defectos como parte de sí misma. En síntesis, la obra de Nettel legitima otros modos de entender lo anormal y lo extraño.

La obra de Cristina Rivera Garza también retoma tópicos relacionados con la otredad, el lenguaje y el cuerpo, entre otros. Para la autora, la identidad funciona como punto de partida y no como un criterio estático.<sup>91</sup> A partir de este principio Garza construye o, mejor dicho, deconstruye a sus personajes en sus dos novelas: *La cresta de Ilión* (2002) y *Lo anterior* (2004).

En la primera novela, el conflicto principal es la búsqueda de la identidad genérica, misma que da inicio cuando el personaje principal, un doctor, recibe a dos mujeres en su

---

<sup>90</sup> Cándida Elizabeth Vivero Marín, “Cuerpo enfermo y cuerpo niña: una doble marca para la construcción de género”, en *Artifara*, pp 37-52; *loc.cit.*, pp. 43-51.

<sup>91</sup> Emily Hind, *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, p. 189.

departamento: Amparo Dávila y una ex amante. A lo largo de la novela, tal contacto desencadena en él una serie de revelaciones que ponen en entredicho su masculinidad. En consecuencia, la voz narrativa enuncia constantemente que es hombre, palpa sus genitales o recurre a prácticas del modelo tradicional masculino, es decir, recurre a actos performativos de su género. Pese a que todo ello le confiere credibilidad al personaje, hay otros actos y comportamientos que simultáneamente niegan su identidad. Por ejemplo, cuando el personaje sostiene una relación sexual con mujeres de su trabajo, las Urracas, se sorprende por su deseo de ocupar el papel pasivo, tradicionalmente atribuido a las mujeres. En ese sentido, la novela hace una exploración de la naturaleza cambiante y fluida de las categorías genéricas, lo cual también se refleja en las distintas denominaciones que reciben los personajes femeninos en distintos momentos de la historia.<sup>92</sup> Pero también se apunta a la disolución de la identidad, representada en la aparente neutralidad y asexualidad de los pacientes del hospital.<sup>93</sup> Aunque al final se da a entender que la protagonista es mujer, ella sabe que ese hecho no cambiaría en nada su situación: “Todo podría seguir siendo igual. Todo era un burdo espejo de lo Mismo.”<sup>94</sup> En esta novela, la identidad no responde únicamente a los binarismos de sexo, sino a una verdadera esencia anterior a la prácticas sociales y culturales.

En *Lo anterior* (2004), Rivera Garza repite la problemática de la identidad de género. La historia principal se compone de múltiples historias que en conjunto plantean el tiempo previo a la experiencia amorosa. En la primera historia, una mujer encuentra en el desierto a un hombre moribundo a quien lleva a su casa para curarse; éste al parecer no puede hablar, pero escucha lo que platican la mujer y un doctor. Otra historia habla de un hombre cuya intención

---

<sup>92</sup> Amparo es “La Verdadera”, “La Desaparecida”, mientras la ex amante es “La Traicionada” y “La Mujer del Jueves”.

<sup>93</sup> María Concepción Cavazos, *Trastornos de Género: Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza*, p.89.

<sup>94</sup> Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, p. 101.

es conocer a la Mujer de otro Planeta, de quien no sabe nada. La última da cuenta de dos personas en un restaurante. En las historias, conforme avanza la novela, se van reduciendo los datos que podrían aportarnos un hilo conductor entre ellas. De acuerdo con María Concepción Cavazos, los personajes, salvo el Hombre del Desierto del cual sí se mencionan sus rasgos físicos, “sólo cumplen con funciones actanciales dentro de la historia, y su subjetividad queda reducida a sus actos”.<sup>95</sup> De esa manera, hay una voluntad por regresar al origen de la identidad de los personajes, cuya disolución total se alcanza en las últimas páginas cuando los personajes terminan siendo entes vacíos; una acumulación de atributos: “(masculino, femenino, neutro, polimorfo)”.<sup>96</sup>

Rivera Garza emplea la metaficción y la teoría de género para cuestionar no sólo la identidad de los personajes, sino también la de la figura autoral al introducirla como un ente ficcionalizado cuyo género se oculta.<sup>97</sup> Por todo lo anterior, las dos novelas de esta autora plantean, al decir de Oswaldo Estrada, “una propuesta *queer* que adrede desestabiliza la heteronormatividad.”<sup>98</sup>

En síntesis, la obra de Cristina Rivera Garza y la de Guadalupe Nettel plantean un trastocamiento de las categorías de género, sexo y normalidad, a fin de incluir otras subjetividades presentes en la época posmoderna. Cabe señalar que la propuesta narrativa de Rivera Garza resulta más próxima a la de Clavel y Priego porque sus transgresiones son, como ya lo vimos, de tipo genérico-sexual y genérico-literario, mismas que le sirven para enunciar un

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.95.

<sup>96</sup> Cristina Rivera Garza, *Lo anterior*, p. 109.

<sup>97</sup> Carmen Dolores Carrillo Juárez, “*Lo anterior*” de Cristina Rivera Garza: novela como *inquisición ficcionalizada* en *Narrativas. Revista de Narrativa Contemporánea en castellano*, pp. 3-12; *loc.cit.*, p.8.

<sup>98</sup> Oswaldo Estrada, *op.cit.*, p.27.

planteamiento común a las tres escritoras: “el género no es una realidad predeterminada”<sup>99</sup> y por lo tanto puede ser modificado discursivamente.

A lo largo de este capítulo se ha visto que el planteamiento de la identidad femenina sigue una evolución paralela a los cambios que han tenido las mujeres en su contexto histórico. Elegí estudiar la segunda mitad del siglo XX porque es cuando las escritoras se rebelan contra las imágenes femeninas de la literatura hegemónica. En esta época la búsqueda de una identidad femenina auténtica se convierte en un tema recurrente. Como se pudo ver a partir de los textos que se presentaron aquí, las autoras registran una variedad de experiencias como la sexualidad y el erotismo, la herencia cultural y las relaciones personales, entre otras, para conformar personajes femeninos que disienten de imágenes monolíticas. Sin embargo, en la narrativa de las últimas décadas del siglo XX, la identidad de género se vuelve una categoría problemática en sí misma. “Mujer” y “hombre” ya no aparecen como esferas completamente delimitadas por una serie de rasgos y atributos. En los textos de estas autoras se confunden y mezclan atributos tradicionalmente asignados a las mujeres y a los hombres. De esa manera, la identidad femenina pasa de ser un concepto más o menos estable a uno cada vez más fluido y heterogéneo que ya no se emplea para caracterizar a personajes concretos.

---

<sup>99</sup> María Concepción Cavazos, *op.cit.*, p. 86.

## CAPÍTULO III

LA OBRA LITERARIA DE ANA CLAVEL Y

MARÍA TERESA PRIEGO



### 3.1 Un acercamiento a Ana Clavel

**A**na Clavel se ha consagrado como una de las escritoras mexicanas más prolíficas del siglo XXI, debido a su vasta producción.<sup>100</sup> Ha escrito los siguientes libros de cuentos *Fuera de escena* (1984); *Amorosos de atar* (1993) —antes *Cuando María mire el mar*— con el cual obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 1991; *Paraísos Trémulos* (2002) y *El amor y otros suicidios* (2012). Cuenta con un libro de minificciones: *Corazonadas* (2012). Además de *Cuerpo naufrago* (2005) ha publicado las siguientes novelas: *Los deseos y su sombra* (2000); *El dibujante de sombras* (2005); *Las violetas son flores del deseo* (2007) que recibió el Premio de Novela Corta Juan Rulfo de Radio Francia Internacional; *Las ninfas a veces sonríen* (2013) y *El amor es hambre* (2015). Asimismo, cuenta con el libro de ensayos *A la sombra de los deseos en flor: ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo* (2008), el cual constituye el referente teórico de *Cuerpo naufrago* porque ahí trabaja desde el arte y la teoría literaria algunos de los tópicos centrales de esta obra: el travestismo literario, la metamorfosis y el hermafroditismo, entre otros.

Las exploraciones artísticas de Ana Clavel van más allá del tejido textual. En su narrativa incluye fotografías y pinturas que sirven para reforzar o complementar la intención de

---

<sup>100</sup> Nació en la Ciudad de México en 1961. Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM y la maestría en Letras Mexicanas en la misma institución. Ha sido becaria del INBA y del FONCA en el área de novela. En 1981 obtuvo el segundo y el tercer lugar en el Concurso de Cuento de la revista *Punto de Partida*. También recibió una mención en el Concurso de Cuento de la revista *Plural* en 1982, y en 1983 ganó el primer lugar del Concurso de Cuento Grandes Ideas de la UNAM. Asimismo, obtuvo el primer y el segundo lugar en el Concurso Nacional de Cuento del CREA. Además de ficción escribe artículos, ensayos y crítica literaria. Ha colaborado en *Di*, *Diluvio de Pájaros*, *Dosfilos*, *El Cuento*, *El Independiente*, *El Nacional*, *La Jornada*, *La Orquesta*, *Nexos*, *Plural*, *Poliedro*, *Punto de Partida* y *Tierra Adentro*, entre otras publicaciones. Escribe la columna "A la sombra de los deseos en flor" en *Domingo*, revista semanal de *El Universal*. (Enciclopedia de la Literatura en México- Recurso electrónico: <http://www.elem.mx/autor/datos/245>; <https://www.anaclavel.com/novela.html>)



cada texto. Se trata, en pocas palabras, de una novedosa forma de narrar aquello que desborda las palabras.

Aunado a ello, la escritora mexicana también ha llevado a cabo proyectos multimedia en los cuales conjuga diversos soportes y medios como videos, montajes, instalaciones, intervenciones y *performances* que tienen como base su ficción novelesca.<sup>101</sup> Toda esta labor le ha valido el apelativo de “escritora multimedia”, el cual rechaza por respeto a los artistas que se dedican de tiempo completo a este tipo de arte.<sup>102</sup>

### 3.1.1 Obra

Como se observa, la narrativa de Ana Clavel es heterogénea y multidisciplinaria, en la cual se advierte una obsesión común: la fuerza del deseo. Por mencionar dos ejemplos, en *Las violetas son flores del deseo* se narra la pasión incestuosa del protagonista, Julio Mercader, por su hija púber Violeta.<sup>103</sup> Este deseo “malsano” trata de sublimarlo en muñecas sexuadas —llamadas Violetas en clara alusión a su hija y a “Las hortensias” de Felisberto Hernández— con las que parece tener contactos eróticos.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> La presentación de la novela *Cuerpo náufrago* estuvo acompañada de un *performance*, una exposición fotográfica, una instalación y la intervención de la fachada del recinto Centro Cultural de España en México, lugar donde se llevó a cabo el evento. Este proyecto multimedia, elaborado en colaboración con el artista Paul Alarcón, fue presentado en octubre de 2005.

<sup>102</sup> Así le denomina la investigadora Jane Elizabeth Lavery en *The Art of Ana Clavel. Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows, and Outlaw Desires*. En este libro hace un recuento de la producción multimedia de la autora mexicana a quien considera pionera en este campo en México al lado de autores como Cristina Rivera Garza o Mario Bellatín. (Abida Ventura, “Estudian la obra multimedia de Ana Clavel” en *El Universal* en línea: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/07/28/estudian-la-obra-multimedia-de-ana-clavel-0>. Consulta: 20 de noviembre de 2017 )

<sup>103</sup> Esta novela es doblemente radical y transgresora. Aunado al incesto, Ana Clavel pone de relieve que los cuerpos infantiles también pueden ser objetos y sujetos del deseo. Clavel toca un tema que sido poco explorado en la literatura: el erotismo infantil. (Vid. Jane E. Lavery, “Ana Clavel’s ‘outlaw’ desires in *Las ninfas a veces sonríen*”, en *Journal of Iberian & Latin American Studies*, vol. 22, pp. 197-213)

<sup>104</sup> La novela de Clavel mantiene una relación intertextual con el cuento de Felisberto Hernández. En “Las hortensias”, el personaje principal, Horacio, elabora una muñeca a la que llama Hortensia, por la cual se llega a obsesionar. Como se ve, en la novela de Clavel y el relato de Hernández, las muñecas elaboradas sustituyen a su objeto real del deseo. Por otro lado, en *Las violetas son flores del deseo*, Clavel recurre al recurso de la metaficción al introducir como personaje al autor uruguayo con el nombre de Helisberto Hernández, y mezclando algunos de sus datos biográficos con elementos ficcionales. (Vid.

*Los deseos y su sombra* narra el viaje que emprende Soledad García para encontrar su subjetividad cuando ve cumplido su deseo de desaparecer.<sup>105</sup> Mediante *flashbacks* hacia su infancia y a otros sucesos de su adultez como la relación tormentosa que tiene con su madre, el abandono de su pareja Péter Nagy y la ausencia de su padre, el lector advierte el pasado doloroso que la llevó a buscar su anulación. Soledad vivía presa de sus deseos y de los demás en una sociedad patriarcal, algo que, paradójicamente, acepta con una mezcla de gozo y dolor.

Tal como ha quedado expuesto brevemente en esos dos casos, los personajes del universo narrativo de Clavel lindan con lo prohibido y lo transgresor. Son seres marginados, abyectos y perversos cuyas fantasías más peligrosas los llevan al límite de sí mismos, a descubrir partes inusitadas de su identidad sin advertir cuál será el resultado final.<sup>106</sup> En palabras de la misma autora, estos personajes dejan constancia de “la paradoja sobre el acto de desear y sus consecuencias radicales.”<sup>107</sup> Pero al mismo tiempo hacen un cuestionamiento de la sexualidad hegemónica, heterosexual y monogámica.

En sus cuentos y novelas hay acercamientos incestuosos, sadomasoquistas, bisexuales, homosexuales y lésbicos que, deliberadamente, no son expuestos de forma explícita; cada uno se presenta detrás de un velo y sólo mediante una mirada sesgada es posible descubrirlos, aproximarse a ellos. A causa de esta inclinación, se ha considerado a Ana Clavel escritora

---

Natalia Plaza Morales, “Intertextualidad entre las obras *Las violetas son las flores del deseo* y *Las hortensias*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 41, 2012, pp. 399-410)

<sup>105</sup> El contexto social e histórico de *Los deseos y su sombra* intercala eventos históricos cruciales en la historia de México entre los cuales destaca la matanza del 68 que, al decir de Jane E. Lavery, representa un cuestionamiento al discurso de la modernización por parte de “los silenciados”. (“Beyond the shadows of solitude: self, desire, and (dis)embodiment in Ana Clavel’s *Los deseos y su sombra*”, en *The Modern Language Review*, vol. 102, núm. 4 (Oct., 2007), pp. 1053-1068; *loc.cit.*, p. 1054)

<sup>106</sup> Aunque la escritora haya negado en demasiadas ocasiones escribir desde una postura de género, es cierto que existe una inclinación en sus novelas por presentar a personajes de la periferia. (*Idem*)

<sup>107</sup> Ana Clavel, *A la sombra de los deseos en flor: ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p. 91.

erótica, un término que ella tacha de “facilón y reduccionista”,<sup>108</sup> pues prefiere autodenominarse “escritora del deseo.” Estoy de acuerdo con ella porque su obra no trata solamente del deseo erótico, sino del deseo como impulso vital. De ahí que otros tópicos aparecen ligados a esta idea: la sexualidad —tanto femenina como masculina—, el género, el amor y la identidad.

A lo largo de su trayectoria literaria, y más expresamente a partir de la novela *Los deseos y su sombra* (2000), esta escritora ha ido desarrollando en su narrativa, así como en sus artículos y ensayos, una “Poética de las sombras y los deseos en flor” relacionada con lo mencionado arriba. Para ella, esta poética es aplicable a toda la ficción aunque la novela se ajusta mejor por su capacidad de mostrar veladamente las pasiones, obsesiones y frustraciones, es decir, todo aquello que subyace a la condición humana a partir de un juego de claroscuros, dualidades y de matices, similar al funcionamiento de las fotografías.<sup>109</sup>

En la poética de Clavel hay un complejo sustrato simbólico<sup>110</sup> cuyo elemento principal es la sombra, ya que funge como metáfora por excelencia de lo oculto, lo subterráneo y lo subliminal de los seres humanos. Para Clavel, debemos prestar más atención a la sombra de un perfil porque ésta nos revela la verdadera esencia de los seres humanos, de la vida. La elección de esta figura, como menciona la autora, viene de un profundo acercamiento al concepto de “sombra luminosa” de Roland Barthes y Philippe Dubois: “Descubrí entonces que las sombras son entidades deseantes (...) Un universo sombra de seducción fulgurante que fue

---

<sup>108</sup> Yanet Aguilar Sosa, “La literatura es un espejo negro” en *El Universal* en línea: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-literatura-es-un-espejo-negro-ana-clavel/>. Consulta: 10 de diciembre de 2017.

<sup>109</sup> En el cuento y en la fotografía es “donde ese trazo de la entidad fugitiva se revela con especial intensidad, sobre todo por su capacidad de decir ocultando, de sugerir más que mostrar, precisamente por la economía de sus elementos.” (Ana Clavel, *op.cit.*, p. 84)

<sup>110</sup> Yolanda Luz María Medina Haro, *El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel* (Tesis de Doctorado en Letras Modernas), p. 7.

encontrando en la mirada de quien desea y en ciertos objetos del mundo cotidiano transfigurados, el rostro enmascarado de la bestia interior.”<sup>111</sup>

Al lado de la sombra, esos objetos cotidianos a los que se refiere Clavel son fundamentales para marcar el trayecto de los personajes en la resolución de sus conflictos dado que constituyen un referente simbólico de su identidad. Al respecto, apunta Josefina Itzel González Rivera en su tesis *El dilema del erizo: una transmutación de la violencia en el cuerpo de dos personajes de Ana Clavel*: “Cuando los personajes buscan recrear una identidad destruidos por sus deseos hallan, en un objeto o en un lugar que les signifique mucho, una forma de plasmar su propia imagen.”<sup>112</sup> Es decir, dotan a los objetos de un valor significativo porque de cierta manera reflejan su estado interior. En *Los deseos y su sombra* estas figuras son el dragón y el jarrón, en *El dibujante de sombras* el laberinto, en *El amor es hambre* el bosque y en *Cuerpo náufrago*, el urinario y la magnolia.

Por último, me interesa hacer mención de otros recursos literarios de los que se vale Ana Clavel para establecer una continuidad estilística. En opinión de Jane E. Lavery, la autora mexicana recurre a técnicas vinculadas a la narrativa del *Boom* femenino —y las cuales se encuentran también en la obra de Priego— que requieren de una participación activa de los lectores para desenmarañar sus complejidades, a saber, la fragmentación de la trama, el monólogo interior, la mezcla de tiempos y espacios, el cambio constante de perspectivas y la intertextualidad. Además, algunas de sus piezas narrativas se caracterizan por intercalar referencias a hechos históricos y elementos míticos o neofantásticos<sup>113</sup> con los cuales se produce un quiebre con la realidad.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Ana Clavel, *op.cit.*, pp. 92-93.

<sup>112</sup> Josefina Itzel González Rivera, *El dilema del erizo, una transmutación de la violencia en dos personajes de Ana Clavel* (Tesis de licenciatura en Letras Hispánicas), p.36.

<sup>113</sup> En algunos de sus cuentos de *Paraísos Trémulos* y en *Las ninfas a veces sonríen* destaca la presencia de ninfas, hadas, princesas, sátiros y sirenas. Las investigadoras Gloria Pardo Garduño y Ana Rosa

Por su parte, Josefina Itzel González Rivera observa en la obra de Clavel otros elementos propios de la literatura posmoderna como la elección de temas cotidianos y la preeminencia de la reflexividad del yo en los personajes principales, así como una imprecación contra la identidad de los mismos. En el plano estructural destaca la incorporación de fragmentos de otros discursos y la argumentación fragmentada y apocalíptica.<sup>115</sup>

Tal como se ha establecido, Ana Clavel ha trazado una continuidad temática y estilística en su carrera artística, ahora conviene hacer una aproximación a la crítica que se ha hecho sobre su obra y, en particular, de *Cuerpo náufrago*.

### 3.1.2 Recepción crítica

Es innegable que los textos de la escritora mexicana han despertado el interés de la crítica nacional e internacional, sin embargo, a mi parecer, aún no se han realizado suficientes estudios que profundicen en cada uno de ellos. Si bien actualmente existe una cantidad considerable de artículos y noticias, del lado de la investigación académica todavía son escasos los ensayos y las tesis sobre Ana Clavel.

Aunado a eso, cabe mencionar que estos trabajos se han enfocado en sus novelas, mientras su narrativa breve (cuentos y minificciones) ha recibido poca atención por parte de

---

Domenella han inscrito la obra de Clavel dentro de la literatura neofantástica al lado de la de Ana García Bergua, Cecilia Eudave y Adriana González Mateos. Para Pardo Garduño, la autora mexicana incorpora en sus textos elementos que se contraponen a lo considerado normal y objetivo, es decir, inverosímiles, y que después terminan por naturalizarse. Un ejemplo de ello es la metamorfosis de Antonia. (Gloria Prado Garduño, “El cuerpo como escritura y la escritura en el cuerpo”, en *Revista Alter. Enfoques Críticos*, año V, núm. 9, (enero - junio 2014), pp. 13-23) Por su lado, Domenella, valiéndose de los aportes teóricos de Jaime Alazraki, considera que el rasgo neofantástico en la obra de Clavel está asociado a la corporalidad de los personajes. Le denomina “cuerpo fantaseado” al hecho de que el cuerpo adquiere distintas formas o, bien, establece una relación con la ciudad. Soledad es el ejemplo representativo de esto. (Ana Rosa Domenella, “Tres cuentistas ‘neofantásticas’” en *Cuento y Figura (la ficción en México)*, pp. 351-375)

<sup>114</sup> Jane E. Lavery, “Beyond the shadows of solitude: self, desire, and (dis)embodiment in Ana Clavel’s *Los deseos y su sombra*”, en *The Modern Language Review*, vol. 102, núm. 4 (octubre, 2007), pp. 1053-1068; *loc. cit.*, p. 1053.

<sup>115</sup> Josefina Itzel Rivera, *op.cit.*, pp.31-39.

los estudiosos de la literatura. En un consenso general, *Los deseos y su sombra* y *Las violetas son flores del deseo* cuentan con el mayor número de estudios, mismos que retoman distintas perspectivas.<sup>116</sup> Algunas críticas atribuyen este singular interés en la primera novela a que posee mayor fuerza narrativa en comparación con sus novelas subsecuentes;<sup>117</sup> otras la consideran una pieza clave en el trabajo narrativo de Clavel porque en ella deja sentadas las inquietudes temáticas de su obra.<sup>118</sup> Por otra parte, es posible que un tema tan polémico y controversial como el incesto sea una de las razones por las cuales los críticos han optado por analizar la segunda novela.<sup>119</sup>

Quiénes han estudiado las novelas de Clavel se concentran en las problemáticas más visibles de los textos: el erotismo, la sexualidad femenina y el cuerpo. Muestra de ello son los artículos “El lenguaje de los labios” de Luzma Becerra y “Deseo y plasticidad narrativa en Ana Clavel” de Berenice Romano Hurtado.<sup>120</sup> En su texto, Becerra sostiene que el centro de la configuración poética de la escritura de Clavel es el lenguaje de los labios. Los deseos y sus metáforas son narradas desde este “lenguaje de la escritura límite, o de la transgresión” con el cual la autora se interna en el goce secreto de los cuerpos.<sup>121</sup>

En su reflexión, Romano Hurtado analiza cómo la exploración del deseo desde el cuerpo femenino encuentra en la novela corta el género idóneo por su capacidad de condensar

---

<sup>116</sup> En su ensayo “Beyond the shadows of solitude: self, desire, and (dis)embodiment in Ana Clavel’s *Los deseos y su sombra*”, Jane E. Lavery hace una lectura psicoanalítica e histórica de dicha novela. Para examinar el personaje de Soledad recurre a la teoría de la subjetividad de Julia Kristeva, específicamente, de su noción de abyecto y del *sujet en procès*.

<sup>117</sup> Yolanda Medina Haro, *op.cit.*, p. 16.

<sup>118</sup> Josefina González Rivera, *op.cit.*, p. 1. // Luzma Becerra, “Otra forma de estar en el mundo, o la ciudad subterránea en *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 23, vol. 23, núm. 52, pp. 249-259.

<sup>119</sup> En la producción literaria de Clavel este libro ha sido reimpresso en numerosas ocasiones y ha sido traducido al francés, inglés y árabe.

<sup>120</sup> Inicialmente estos textos se presentaron dentro del ciclo “Bésame sin labios” llevado a cabo en octubre de 2015.

<sup>121</sup> Luz María Becerra, “El lenguaje de los labios” en *El Universal* en línea: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-lenguaje-de-los-labios/>. Consulta: 20 de marzo de 2017.

las emociones en el eje de la intensidad. De acuerdo con ella, los puntos álgidos son aquellos donde menos se describen las “experiencias sensoriales” en las historias de Clavel, pues “en ese no decir está, paradójicamente, lo más explorado.”

En segundo lugar, Romano Hurtado habla de las representaciones de objetos al interior de las novelas en las cuales se materializa el deseo —las muñecas en *Las violetas son flores del deseo* y la comida en *El amor es hambre*, por ejemplo— y les denomina “formas plásticas del deseo.” Sobre su última novela destaca la manera en que los diversos alimentos desencadenan los encuentros íntimos de Artemisa, la protagonista. La frase “hambre de amor”, entonces, pasa de ser una metáfora a concretarse en una experiencia corporal cifrada en el erotismo: “satisfacer el deseo en el acto real de engullir al otro.” En último lugar, la autora del artículo menciona que las representaciones extratextuales (fotografías, *performances* e instalaciones) son otra forma de prolongar el efecto estético de las obras. Y concluye diciendo que Clavel le parece una escritora transgresora no en el sentido en que sus protagonistas disfrutaban de su sexualidad libremente, sino porque es capaz de “rebasar los espacios artísticos y fusionarlos para lograr un efecto estético mayor.”<sup>122</sup>

Si bien en estos trabajos las investigadoras abordan de manera tangencial otros asuntos como la identidad de género, para quienes han elegido estudiar *Cuerpo náufrago*, sí constituye uno de los ejes principales de su discusión. Por tal motivo se han podido extraer planteamientos valiosos para esta tesis.

Antes de hablar de esos trabajos, aquí merece una mención especial el artículo de Ada Aurora Sánchez “Una poética de lo liminal en “Tu bella boca rojo carmesí”, de Ana Clavel”,<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Berenice Romano Hurtado, “Deseo y plasticidad narrativa en Ana Clavel” en *El Universal* en línea: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/deseo-y-plasticidad-narrativa-en-ana-clavel/>. Consulta: 11 de diciembre de 2017.

<sup>123</sup> Ada Aurora Sánchez, “Una poética de lo liminal en “Tu bella boca rojo carmesí”, de Ana Clavel”, en *Revista GénEros*, vol.17, núm.8, pp. 101-118.

en el cual se plantea que la escritora mexicana, además de su poética de las sombras, ha desarrollado una poética de lo liminal. De acuerdo con la investigadora, esta poética, que se inaugura con el cuento “Tu bella boca rojo carmesí” y se concreta con *Cuerpo náufrago*, está relacionada con lo ambiguo y lo ambivalente, e identifica dos cuestiones donde esto se percibe: la identidad de género y el erotismo. Para demostrarlo, hace una aproximación del protagonista del cuento<sup>124</sup> y expone los recursos artísticos encargados de encubrir su identidad: la elusión del nombre, el uso de ciertos simbolismos (agua, puerta) y la sustitución de los pronombres personales él/ella por formas neutras (se, les, sus). Sánchez refiere que estos recursos llevan al lector a completar, erróneamente, los vacíos en el texto a partir de lo único que la autora deja ver: la construcción performática del personaje. Por ello, en su opinión, cuando se revela el sexo del personaje no sólo queda expuesta la línea frágil entre los géneros, sino que también se confronta a los lectores con su ideología y su imaginario. Como se puede apreciar, aunque la autora se refiera a un caso de travestismo, su análisis del personaje Carlos es iluminador en cuanto al tema de la performatividad en la obra de Clavel.

Volviendo al caso de *Cuerpo náufrago*, se ha detectado que los trabajos dedicados a analizar esta novela hablan de la identidad de género y cómo ésta se pone en juego con otros elementos: el deseo, la corporalidad, el lenguaje, la violencia y el espacio.

En la tesis de doctorado *El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel*, Yolanda Medina Haro señala que Ana Clavel elabora un discurso del deseo transgresor, oculto y abyecto en *Los deseos y su sombra*, *Las violetas son flores del deseo*, *El dibujante de sombras* y *Cuerpo náufrago*. Con respecto a esta última novela, la doctora parte de la hipótesis de que Antonia/Antón es un ser

---

<sup>124</sup> Pertenece al libro *Fuera de escena* (1984) y trata de un personaje que gusta de travestirse de mujer. Durante el desarrollo del cuento sólo se le ve actuar y comportarse como mujer mientras no hay nadie en su casa. Esto no sería relevante de no ser porque en las últimas líneas su madre le llama por su nombre, Carlos.



abyecto “en relación con las estructuras dominantes, binarias y paradigmáticas”<sup>125</sup>, ya que físicamente es hombre, pero sus emociones todavía son consideradas femeninas. Es decir, su no pertenencia a un género agreda y violenta los límites de lo considerado normal.

La autora de la tesis, siguiendo los postulados críticos de Julia Kristeva, encuentra que a partir del lugar de la abyección se da una nueva forma de enunciar las pasiones y la exploración de la sexualidad. En ese sentido, Medina Haro toca un punto clave: la creación de un discurso ambivalente, perverso, marginal y abyecto responde a la transformación de Antón. Para ejemplificar esto, habla de dos situaciones en las que esto se hace más explícito: en la relación homoerótica con su amigo y en el encuentro con el travesti.

Otras investigadoras sin llegar a denominar abyecta a la figura de Antonia/Antón prefieren ahondar en sus características duales de hombre/mujer. En “Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo naufrago* (2005)”, Natalia Plaza Morales arguye que Antonia no adopta únicamente el género masculino, más bien se apropia de los dos géneros y “parece evolucionar como un ser complementario” para dar paso al deseo. Siguiendo esta idea, se trata de una identidad libre de etiquetas genéricas a la cual describe como mixta o andrógina. Para ahondar en este aspecto, López Morales también destaca la puesta en escena de objetos cotidianos de naturaleza dual en el imaginario de esta novela que son indicadores del “sistema discursivo de opuestos.”<sup>126</sup> Dichos objetos, según la autora, son el artificio clave para comprender el gesto de deconstrucción que opera en el personaje andrógino.

Por su parte, Leticia Isabel Espinoza en su artículo “Language, desire and identity in *Shipwrecked body*”, advierte que el lenguaje y el deseo son las dos fuerzas paralelas que moldean la identidad de la protagonista. En primer lugar, analiza la figura del autor/narrador y apunta

---

<sup>125</sup> Yolanda Medina Haro, *op.cit.*, p. 114.

<sup>126</sup> Natalia Plaza Morales, “Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo naufrago* (2005)”, en *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, pp.1-16; *loc.cit.*, p.2.

que es sumamente subversivo que la autora se autoficcionalice “porque ahora el lector sabe que es una mujer quien está hablando y quizás manipulando el lenguaje”<sup>127</sup> Así pues, Ana Clavel no sólo está narrando un mundo masculino, lo está exponiendo desde una perspectiva femenina. A nivel textual, cuando se tiene una narradora en lugar de narrador también se infringen las normas del lenguaje y sus construcciones si se tiene en cuenta que en el español la mayoría de los plurales y sustantivos son masculinos.

Como intenta demostrar la autora de este artículo, el peso del discurso normativo del género del personaje se contrarresta por la fuerza del deseo. Dicha situación se hace evidente cuando se narra lo que piensa o desea verdaderamente Antonia/Antón y lo que hace de acuerdo con las expectativas sociales. El conflicto interno/externo en el protagonista, como resultado de lo anterior, se expresa con la alternancia entre pronombres masculinos y femeninos, un recurso que Ada Aurora Sánchez ya había observado. Al final es la exploración del deseo lo que construye a Antonia/Antón, por lo que Espinoza le considera un “desviado de la norma.”

Por su parte, en el texto “*Cuerpo náufrago* —orienting towards the boundaries of home, the body as limit”, la investigadora norteamericana Dafna Hornike ahonda en la exploración del género y de la corporalidad a través de los espacios simbólicos de la novela. Su hipótesis es que los sujetos habitan y se mueven en los espacios en función de su cuerpo sexuado. Por ello, una vez que ha mudado de cuerpo, el personaje de esta novela no sólo tiene que adaptarse a él, también se conduce de distinta manera en la ciudad. En palabras de Hornike, “orientarse una vez que los límites han cambiado es un proceso lento que implica no solo sentirse cómoda

---

<sup>127</sup> “Because now the reader knows is a woman speaking and perhaps manipulating language.” (Leticia Isabel Espinoza, “Language, desire and identity in *Shipwrecked body*”, en *The Hiltop Review*, vol. 6, pp. 61-68; *loc. cit.*, p. 63 [la traducción es mía]).

dentro del espacio definido del cuerpo (o su departamento), sino que se extiende a la forma en que se comporta en el espacio público.”<sup>128</sup>

Siguiendo a Sara Ahmed en *Queer Phenomenology*, Hornike reconoce que Antonia/Antón cumple un círculo *queer* porque es una mujer con cuerpo masculino que persigue formas femeninas. En este sentido, el personaje está desorientado respecto al objeto de su deseo y a la dirección del mismo.

En opinión de esta académica, el trayecto y el deseo del protagonista son fluidos y multidireccionales porque su deseo siempre está cambiando. Aunque tradicionalmente la desorientación espacial (y sexual) tiene una connotación negativa, Ana Clavel consigue resignificarla en esta novela. Estar perdida/o y deambular por los límites de los dos géneros se vuelve productivo y constructivo en cuanto que representa una vía de conocimiento en materia del deseo para Antonia/Antón.

Desde un plano filosófico, Josefina Itzel González Rivera habla de *Los deseos y su sombra* y *Cuerpo náufrago* desde la naturaleza violenta de los deseos. A pesar de que en su texto no se toca el tema de la identidad explícitamente, se pueden extraer conclusiones importantes respecto al género y la manifestación de la violencia en esta última novela. En su análisis, la autora expone diversos sucesos cargados de violencia simbólica donde los personajes masculinos atentan contra el cuerpo —generalmente femenino— y lo convierten “en meras refracciones, en órganos sin historia ni rostro”<sup>129</sup> frente a sus deseos. De acuerdo con su interpretación, tales situaciones están relacionadas con una especie de misoginia, pues son los personajes masculinos quienes, al tratar de encarnar un estereotipo varonil, atentan contra lo

---

<sup>128</sup> “Becoming oriented once the boundaries have changed is a slow process that involves not only feeling comfortable inside the defined space of the body (or her apartment), but extends into the very way she carries herself in public space.” (Dafna Hornike, “*Cuerpo náufrago*- orienting towards the boundaries of home, the body as limit”, en *Latin American Literary Review*, vol. 41, núm. 82, pp. 7-25; *loc.cit.*, pp. 13-14 [la traducción es mía]).

<sup>129</sup> Josefina González Rivera, *op.cit.*, p. 82.

femenino. Es decir, hay una conexión entre violencia y masculinidad pronunciada en las novelas de Clavel. Por eso, en el caso de *Cuerpo náufrago*, mientras la/el protagonista se acerca más a su faceta masculina, a Antón, podemos ver cómo ostenta un papel violento y machista.

A partir de esta breve aproximación al corpus crítico de la obra de Clavel, podría deducirse que todavía hay problemáticas pendientes. En cuanto a los trabajos cuya reflexión gira en torno a la identidad genérica en *Cuerpo náufrago*, encontré que estos remiten constantemente al deseo y a la sombra, así como a la simbología implicada en ambos motivos, razón por la cual dedican poco espacio a la explicación detallada de la configuración identitaria en Antonia/Antón.<sup>130</sup>

Por lo anterior, encuentro estos trabajos limitados en cuanto a la performatividad de género, pues si bien es parte de sus reflexiones, se habla de ésta sólo superficialmente. La mayoría de las críticas coinciden en que Antonia se convierte en hombre por medio de un *performance*, pero no se detienen a puntualizar cómo se construye, es decir, de qué signos y gestos consta. Es con la intención de resolver esas preguntas que desarrollaré el análisis.

### 3.2 Un acercamiento a María Teresa Priego

La obra de María Teresa Priego,<sup>131</sup> como ya se dijo en la introducción, está integrada por un libro de cuentos, *Tiempos oscuros* (1988), y otros textos que se reparten en diversas columnas

---

<sup>130</sup> Quizá esto también se deba a la extensión de los textos pues, con excepción de las dos tesis, la mayoría son artículos y ensayos breves.

<sup>131</sup> Nació en 1966 en Tabasco. Estudió Letras en la Universidad de Monterrey. Posteriormente hizo la maestría en Estudios de lo femenino en Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en París. También tiene un Diplomado en Historia del Arte. Es integrante del Comité editorial de *Debate Feminista*, e integrante del equipo fundador del Instituto de Formación y Liderazgo Simone de Beauvoir. Ha publicado y colaborado en múltiples diarios y periódicos de circulación nacional como el *Mundo de Orizaba*, *Vanguardia*, *Nexos* y *El independiente La Jornada*, *Milenio Diario*, *El independiente*, *Diario Monitor* y *El Universal*; así como en las revistas *Revista Milenio*, *Nexos* y *Debate Feminista*. Mantiene un blog en *El Universal* con el nombre: «Un tranvía llamado deseo».

digitales y antologías de cuento y ensayo.<sup>132</sup> Aunque la producción literaria de Priego se encuentra dispersa y por ello se dificulta una visión global y completa, es posible advertir cómo va tejiendo su propuesta escritural desde su primer libro hasta sus últimos cuentos. Esto se debe a la presencia de rasgos estilísticos, imágenes, motivos y problemáticas recurrentes a lo largo de su obra. A continuación, se destacan de manera general algunos de estos elementos, en particular aquellos que me ayudarán al análisis de los dos cuentos de la autora tabasqueña.

### 3.2.1 *Obra*

*Tiempos oscuros* se compone de siete cuentos cuyo eje central es la condición femenina vista desde la infancia, la adolescencia y la adultez. En toda la narrativa de Priego las protagonistas son mujeres, y en el caso de este libro, son ellas quienes, por medio del monólogo interior y el flujo de conciencia, registran sus propias vivencias o las de otras mujeres.<sup>133</sup>

En “Perfil de sombras” una adolescente evoca las aventuras que compartió con Marinés y Fu, dos entrañables amigas de la infancia. En “Sobre todo nunca cumplir 11 años” entramos a la conciencia de una niña que revela entre líneas cuán problemáticos son los lazos de familia, en particular con la figura materna, pues ella se encarga de ver que cumpla con los mandatos de género (modales y comportamientos) de las “niñas decentes”. En “Balú”, en cambio, se tematiza la relación padre e hija y de qué manera ésta se ve afectada tras la llegada de Camilo, el amante de la hija.

---

<sup>132</sup> Los cuentos “Un hombre, dos mujeres y un espejo” y “El origen del mundo” pertenecen a las antologías *La lujuria perpetua* y *Almohada para diez*, respectivamente. “La otra mujer” forma parte de *Atrapadas en la cama* y “Vamos a hacer /Azúcar con vidrios” de *Atrapadas en la madre*, esta última compilada por ella. Por otra parte, los textos “La pasión amorosa”, “La Papin, criminales” y “Feminidad. Con-fusión: Cisne blanco/Cisne negro” están publicados en la revista *Nexos*, mientras “Las alas del deseo”, “Mi mejor amiga” y “Pobrecitos los psicoanalizados”, entre otros, en *Debate Feminista*.

<sup>133</sup> Aunque el cuento “Balú” está narrado en tercera persona, la conexión entre el narrador y el personaje femenino es bastante estrecha, motivo por el cual se produce el efecto de un texto narrado en primera persona.

Aunque no se enuncie directamente, algo que comparten los personajes femeninos en este primer libro de Priego es su cuestionamiento y su rechazo a la educación religiosa y moral que se les impone a las mujeres. En la mayoría de los casos, esta situación se manifiesta en “silencio” como la narradora de “Sobre todo nunca cumplir 11 años” quien, a través de su fluir de conciencia, ironiza creencias y valores femeninos, pero también por medio de acciones concretas. Con esto último, me refiero a figuras femeninas cuyas circunstancias las llevan a elegir el camino de la insumisión y la rebeldía: las perdidas imperdonables, las putas, las raras, las rebeldes.

Un relato paradigmático es el cuento “Tan dipitideo la niña”, que narra cómo una niña experimentó la entrada a la adolescencia a partir de su relación con dos modelos femeninos: el de mujer desobediente, representado por “la güera”, y el de mujer bien portada, representado por su amiga Clarita. Aunque estos dos personajes llevan a la protagonista a explorar distintas sendas de la feminidad, es la güera quien opera un cambio radical en ella. La protagonista reemplaza sus libros escolares por libros prohibidos y pornografía, abandona la religión católica y tiene sus primeros acercamientos sexuales. Pese a esto, al final se deduce que en la adultez ella no se mantiene en el papel de mujer rebelde, sino que funge solamente como espectadora de la problemática entre el deber ser y el querer ser, y lo que implica estar en uno u otro polo. Hacia el final de la historia, la protagonista se entera del trágico desenlace de sus dos amigas de la infancia: “la güera” se quita la vida de un balazo, mientras Clara, quien aparentaba ser el ama de casa perfecta, vive un infierno a causa de su matrimonio.

Como se puede apreciar, las consecuencias de los actos y las decisiones de los personajes recaen en ellos de manera implacable debido a su género. Las mujeres sufren “la suerte de las coquetas”, es decir, se les juzga y se les castiga por fallar al modelo tradicional de feminidad, particularmente en el aspecto sexual. Esto se manifiesta en aquellos personajes que

empiezan a construirse como sujetos del deseo; hablo, por ejemplo, de Marietta en “Marietta no seas coqueta” y Susana en “Creció entre las algas la puta de Susana”.

En el primer cuento, la narradora habla de las críticas y el trato despiadado que recibe su vecina, Marietta, como consecuencia de su embarazo fuera del matrimonio. Una situación semejante sucede en el segundo relato, en el cual se narra la historia de Susana, una mujer hermosa que ejerce su sexualidad abiertamente y se embaraza de un foráneo. Si bien este personaje se gana el odio generalizado del pueblo, al igual que Marietta, los motivos son distintos. Las mujeres le tienen rencor y envidia por su comportamiento libre, muestra de ello es que la misma narradora está obsesionada con sus andanzas sexuales. Los hombres, por su parte, la odian porque ella representa el advenimiento de una nueva identidad femenina sobre la que han perdido dominio. Desde esa doble moral, la narradora deja constancia de que Susana traza su propio destino trágico cuando es en realidad el pueblo, esa “colectividad hecha rabia” (107), quien dicta su sentencia. A diferencia del cuento anterior, éste culmina con el asesinato del personaje femenino.

Una mención aparte merece “Tiempos oscuros”, el relato más oscuro y difuso de la colección, ya que está dividido en dos planos narrativos entrelazados por el fluir de la conciencia de la narradora. Un plano habla de su relación con su psicoanalista e intercala reflexiones acerca de la muerte, la locura y la juventud, entre otros temas; el otro plano presenta, de manera desordenada y fragmentaria, diversos eventos aparentemente inconexos entre sí: el sacrificio de una niña llamada Aurelia a manos de sus padres y tíos; la aparición de una mujer que alimenta gatos en el cementerio de París y de dos figuras incorpóreas (“la clandestina” y Pobre Monstruo) y datos sobre la protagonista. Hacia el final se puede ver que estos eventos en realidad corresponden a alucinaciones y pesadillas, y que dichos cohabitan en ella y forman parte de su identidad. En este cuento, las fronteras entre la realidad y la ficción, la

razón y la locura y el presente y el pasado se difuminan, lo cual otorga cierto grado de ambigüedad al texto.

El universo narrativo de *Tiempos oscuros* está poblado de personajes femeninos que navegan en la naturaleza dual del *deber ser* y el *querer ser*. En ese sentido, el título del libro más que referirse exclusivamente al último cuento de la colección, sintetiza de manera excepcional un conflicto presente en la literatura escrita por mujeres del siglo XX. A su modo, cada una de las mujeres, niñas y adolescentes de este libro transitan por tiempos oscuros, difíciles y angustiantes en su camino para construir *otras formas de ser*.

En definitiva, en esta primera etapa de la obra de Priego se percibe ya una conciencia de género que en los textos posteriores se agudiza. Es importante puntualizar esto porque, a diferencia de Ana Clavel, la escritora tabasqueña asume explícitamente un compromiso político feminista, lo cual se refleja no sólo en su creación literaria sino también en su producción periodística y ensayística.

“La escritura se rompe. Como los vidrios. Está hecha para romperse”, dice Miranda en “El origen del mundo”. Este comentario, que en el cuento se introduce sin un sentido expreso, resulta ilustrativo para adentrarnos en la segunda parte de la narrativa de María Teresa Priego. En boca de sus personajes, la autora enuncia el principio rector de su poética: una escritura entrecortada, abierta y no lineal como el erotismo femenino.

Los textos posteriores a *Tiempos oscuros* marcan una evolución en la narrativa de Priego, en particular en lo que toca al aspecto formal. Si en sus primeros relatos se decanta por una forma más convencional, en sus cuentos más recientes opta por una estructura fragmentaria, heterogénea y difusa que atenta contra la unidad y la coherencia del texto.<sup>134</sup> Con excepción de “La otra mujer”, las ficciones transgreden el paradigma tradicional del cuento: se componen de

---

<sup>134</sup> Un antecedente de esta renovación formal es el cuento “Tiempos oscuros”.



breves escenas o episodios que en algunas ocasiones se sujetan a una historia principal, y en otras, no tienen una relación evidente con ella. Por ello, en la mayoría de las historias, los acontecimientos y eventos rompen con la secuencia cronológica y causal.

La fragmentación visible en la estructura externa de los relatos también se manifiesta al interior del texto, es decir, a nivel discursivo. La autora sustituye las oraciones largas de sus primeros cuentos por oraciones breves en las cuales, a menudo, rompe con la sintaxis y omite o altera la puntuación. Como consecuencia de esta estructura, el sentido del texto se disloca para dar lugar a múltiples lecturas, lo cual, como se verá en el análisis de “El origen del mundo”, se muestra en relación con el tipo de subjetividad que poseen los personajes.

Tal dinámica narrativa difícilmente deja entrever una trama coherente a nivel superficial, sin embargo, una lectura atenta y cuidadosa permite descubrir un subtexto subversivo que se va urdiendo subrepticamente. La aparente ausencia de la trama hace que el lector dirija su mirada a la interioridad de los personajes, a sus procesos mentales, pues es ahí donde ocurre lo más significativo.

Más que exponer una serie de eventos que conducen a resolver un conflicto determinado, a María Teresa Priego le interesa subrayar las experiencias de sus personajes femeninos mediante distintos procedimientos narrativos. En sus relatos, con frecuencia la acción se interrumpe o se suspende de manera abrupta para dar lugar a los “movimientos de la mente.”<sup>135</sup> Por lo tanto, a los ojos del lector, algunos de los eventos y acontecimientos narrados en estos cuentos podrían parecer insustanciales o triviales en términos narrativos, ya que su función principal es desencadenar las reflexiones y los pensamientos de los personajes y las

---

<sup>135</sup> Retomo este concepto de la tesis *Narrative Presentation and Conceptions of Creative Individuality in Katherine Mansfield's 'Bliss' Stories* de Verónica Mikulová.

narradoras.<sup>136</sup> En consecuencia, los momentos climáticos y de mayor tensión no recaen en la acción, sino en el monólogo interior o el flujo de conciencia, el discurso indirecto libre y el lirismo, estrategias textuales que Priego utiliza como vehículo para plasmar las exploraciones e indagaciones psicológicas de los personajes. Un caso representativo es “Tiempos oscuros” que, bajo la forma del flujo de conciencia, pone en primer plano el mundo interior de la voz narrativa. Frente a la estaticidad marcada por la ausencia de acciones concretas, se perfila el ritmo vertiginoso de sus pensamientos, frustraciones y recuerdos. Este discurso introspectivo configura un proceso de autorreflexión por medio del cual ella descubre y acepta cosas de sí misma. En ese sentido, los momentos climáticos o de mayor tensión se originan cuando confiesa haber perdido la razón o cuando habla de su miedo a morir. Se podría decir entonces que el deseo de comunicar es el principal motor de la narración; esto queda reflejado en distintos pasajes en los que se alude al acto de hablar como “El trabajo consiste en atreverse a hablar” (143) o “Deseo imaginar que elijo. Hay una elección en el hecho de estar hablando.” (126) Al hablar, el personaje femenino encuentra una forma de sanación que suple las sesiones con su psicoanalista, pues, de este modo, llega a una mejor comprensión de sí misma.

La configuración de la temporalidad es otro de los elementos que también contribuye a desestabilizar la continuidad narrativa en aras de privilegiar la interioridad. Priego reemplaza el tiempo progresivo y lineal por un tiempo subjetivo ligado a las evocaciones, emociones y sensaciones de las protagonistas y narradoras.

A partir de lo anterior, se podría afirmar que los cuentos de Priego —en particular los últimos— se enmarcan dentro de un tipo de narrativa escrita por mujeres cuyo mayor dinamismo se ubica dentro de los personajes y no fuera de ellos. Como menciona Susan

---

<sup>136</sup> Si bien Ana Clavel también emplea este recurso en *Cuerpo naufrago*, su narrativa no alcanza este nivel de fragmentación textual. La novela de Clavel se divide en siete capítulos cuyo título de cada uno de estos es una muestra de la compleja red intertextual que opera dentro de la historia.

Lanser, algunos narratólogos y críticos han calificado, la mayoría de las veces de manera peyorativa, a este tipo de narrativa femenina como *plotless* o con falta de intriga ya que no se somete a los postulados narratológicos de la trama y la historia.<sup>137</sup> Sin embargo, esta autora al lado de Susan Winnet y María Minich Brewer, entre otras investigadoras feministas, han retomado estos conceptos y los han resignificado, argumentando que las definiciones de trama e historia, elaboradas a partir de una perspectiva androcéntrica, resultan inadecuadas para representar los intereses de las autoras.<sup>138</sup> Si en los textos femeninos *plotless* no hay una secuencia progresiva de eventos que giran en torno al efecto-reacción —vinculado a los textos escritos por hombres— y a un héroe, es porque resulta más importante poner en boca de sus personajes las vivencias femeninas del mundo real, puesto que la mayoría de las mujeres no ha visto reflejada su existencia en la literatura dominante.

Por ello, de acuerdo con Lanser, en un mundo narrativo femenino donde reina la estaticidad, la inactividad, la domesticidad y la receptividad, el discurso y la historia en lugar de ir separados confluyen “de modo que narrar se convierte en parte integral de la elaboración de la historia. La comunicación, la comprensión y ser comprendida se convierten no solo en el

---

<sup>137</sup> Susan Lanser, “Toward a Feminist Narratology”, en *Style*, vol. 20, núm. 3, Penn State University Press, pp. 341–363; *loc.cit.*, p. 357.

<sup>138</sup> *Vid.* Susan Winnett, “Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure” en *PMLA*, vol. 105, núm. 3, (may, 1990), pp. 505-518; María M. Brewer, *Claude Simon: Narratives Without Narrative*, University of Nebraska, 1995.// Dentro de los estudios de narratología feminista se encuentra una idea interesante y provocativa que consiste en equiparar el modelo narrativo de textos escritos por mujeres con el placer sexual femenino. En el artículo “Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”, Susan Winnett explora esta idea como respuesta a los textos de Peter Brooks, “Freud’s Masterplot” y de Robert Scholes, “The Orgastic Pattern of Fiction”. Ambos autores consideran que el arquetipo de toda la ficción es el acto sexual: “el despertar” sería el inicio o planteamiento, “la apetencia y la excitación” el desarrollo o clímax y “la descarga o la eyaculación” el desenlace. Winnet, al igual que otras críticas feministas como Rachel DuPlessis y Teresa de Lauretis, critica este modelo ya que representa únicamente la dinámica de la sexualidad masculina y falla al representar la experiencia sexual femenina. Para ella, los textos escritos por mujeres tienen su propio modelo narrativo “de acuerdo con una lógica de fantasía y excitación que no tiene relación con el funcionamiento y la representación del acto heterosexual “convencional” (La traducción es mía). Por el contrario, este modelo no sigue un recorrido lineal y puede comenzar una y otra vez de manera análoga al placer femenino. (Winnett, *art.cit.*, p. 507)

objetivo de la narración, sino también en el acto que puede transformar (algún aspecto de) el mundo narrado.”<sup>139</sup>

Dichos planteamientos los podemos encontrar en la propuesta escritural de Priego, pues, para ella, siempre resultará más importante narrar lo indecible, lo oculto y lo privado. Al poner en primer plano los conflictos, los deseos, los problemas y los debates íntimos de los personajes femeninos, la autora no sólo busca confrontar a sus lectoras con sus propias experiencias femeninas, también contradice y niega el hecho de que éstas han sido, de acuerdo con el canon hegemónico, irrelevantes para ser contadas.

Como ha quedado enunciado hasta aquí, la obra María Teresa Priego nos ofrece distintas formas de aproximarnos a la condición femenina, pero es en los cuentos posteriores a su primer libro de cuentos, que se adentra en la dimensión oculta, peligrosa y abyecta de la feminidad. Tres problemáticas principales sirven de hilo conductor: los lazos femeninos, la locura y la sexualidad.

Uno de los temas que la autora toca de manera recurrente es la relación madre e hija. A pesar de que este tema cuenta con una larga tradición en la narrativa femenina y su tratamiento ha pasado por distintas etapas,<sup>140</sup> es posible reconocer una constante en la literatura contemporánea. El linaje materno (abuela-madre-hija) —el “espejo de las generaciones”— generalmente les sirve a las escritoras para marcar la continuidad o ruptura con los modelos tradicionales de feminidad de sus personajes femeninos. Dependiendo de cuál decisión tomen

---

<sup>139</sup> “So that telling becomes integral to the working out of story. Communication, understanding, being understood, becomes not only the objective of the narration but the act that can transform (some aspect of) the narrated world.” (Susan Lanser, *art.cit.*, p. 624 [la traducción es mía]).

<sup>140</sup> *Vid.* Biruté Ciplijauskaitė, “El “espejo de las generaciones” en la narrativa contemporánea”.

los personajes femeninos será la relación que se establezca entre ambas, si es una relación armónica o si se sitúa a nivel de un conflicto.<sup>141</sup>

En los cuentos “Vamos a hacer/Azúcar con vidrios”, “Feminidad. Con-fusión: Cisne blanco/Cisne negro” y “Las Papin. Criminales”,<sup>142</sup> madres e hijas establecen una relación contradictoria y destructiva. Las protagonistas no pueden construir una nueva identidad separada del modelo femenino materno, situación que “confronta a los personajes femeninos en una lucha continua de ejercer el poder (en el caso de las madres) y de liberarse de él (en el caso de las hijas).”<sup>143</sup>

En “Vamos a hacer/Azúcar con vidrios”, la pérdida de la memoria de su madre y la muerte de su abuela funcionan para trazar el problemático vínculo matrilineal de Cayetana, la protagonista. Estas dos situaciones dejan ver que su relación con ambas mujeres es distinta. Mientras la figura materna representa los valores tradicionales femeninos, la abuela encarna los valores de dulzura, cariño y confianza. Los sentimientos de Cayetana son ambivalentes: por un lado, siente amor y admiración por su madre Sofía y, por otro, le profesa un odio soterrado debido a la formación tan rígida que recibe de ella. Esta formación se refleja en acciones cotidianas, en particular cuando Sofía peina a Cayetana, acto que la niña repite con su muñeca Barbie. “Ese íntimo acto de creación y destrucción” (94) es, pues, bastante significativo en el cuento porque simboliza la domesticación de las mujeres que comienza desde la infancia, permanece hasta la adultez y se hereda de generación en generación.

---

<sup>141</sup>Cándida Elizabeth Vivero Marín, “La madre intelectual y la madre escritora: representaciones de la maternidad en dos escritoras mexicanas recientes”, en *Graffylia*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, núm 19, julio-diciembre 2014, pp. 74-87; *loc.cit.*, p. 78.

<sup>142</sup> Priego también explora las temáticas de sus cuentos en sus artículos periodísticos. Estos textos, por ejemplo, podrían leerse a la luz de los artículos “Madres e hijas/Madres e hijos” ([http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs\\_detalle7717.html](http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle7717.html)) (mayo, 2009) y “Una madre. Una hija. La visita” (<https://lasillarota.com/opinion/columnas/una-madre-una-hija-la-visita/54625>), dos reflexiones personales sobre la figura materna.

<sup>143</sup> Cándida Elizabeth Vivero Marín, *art. cit.*, p.78.

A lo largo del cuento, Cayetana busca diferenciarse de Sofía para construirse a sí misma. Constantemente, el personaje menciona tener “los ojos más verdes que azules” como su abuela paterna o su papá y no como los de su madre. Este dato es altamente revelador pues reafirma ese distanciamiento que busca entre las dos mujeres.

Si bien la figura de la abuela María sólo participa como una interlocutora lejana de las cartas de Cayetana, es importante porque representa el vínculo con la genealogía paterna y, por tanto, la posibilidad de ser *otra* diferente de la madre. La relación abuela-nieta, entonces, sirve de contrapunto de la relación madre-hija pues, de cierta forma, la abuela sustituye a esa figura materna que le resulta amenazante, desconocida y controladora. Hacia el final del cuento se menciona otro detalle que también representa la oportunidad de acabar con el linaje hija-madre: Cayetana está esperando un hijo.

La incapacidad de cumplir con el rol impuesto a las mujeres que se hereda como destino trágico pone en crisis a la protagonista de este relato, pero hay otros textos en los que María Teresa Priego nos muestra cómo las tentativas de salir, de tomar otro destino y de “traicionar a la otra” van acompañadas de culpa y de sufrimiento. En “Feminidad. Con-fusión: Cisne negro/cisne blanco”, cuyo trasfondo es la película *Cisne negro*, esto se refleja claramente. De manera similar a la película, la ficción toca aspectos como la rivalidad, la envidia y la venganza en el vínculo materno-filial. La hija/Nina rompe el “espejo roto del desamor de la Otra” cuando decide no ser una prolongación de su madre, sino Hotra. Así, mientras la madre/Huna “se vive traicionada” porque su hija “se habita a sí misma” y goza lo que su ella no pudo, para la hija/Hotra este “despojo” representa un doloroso proceso de separación que la sume en un mutismo absoluto.

No es extraño, por tanto, que ante tales situaciones los personajes se encuentren al borde de la locura al mismo tiempo que su identidad se va fragmentando. La inminente

aparición de la locura como reacción a *lo mismo* se manifiesta de manera explícita en “Las alas del deseo”, por ejemplo, en el cual, la protagonista Lola, es atormentada por La Voz que proviene de su propio inconsciente. A raíz de esto, ella es diagnosticada con “histeria”. Hay otras ocasiones, empero, en las que la locura se sugiere con la introducción de ciertos elementos y situaciones que nos proporcionan las pistas del estado mental de las mujeres, como el flujo de conciencia o la referencia a “La Castañeda” en “El origen del mundo”.

La ruptura con el espejo de la feminidad alcanza su máxima expresión en “Las Papin. Criminales”, texto que recrea el asesinato cometido por Christine y Léa Papin en Francia en 1933.<sup>144</sup> Mediante fragmentos de las confesiones de ambas mujeres, datos clínicos y pasajes narrativos focalizados en ellas, Priego nos ofrece una nueva interpretación de los hechos. En este texto, las Papin dejan de ser meros objetos de análisis<sup>145</sup> —como se les había catalogado en las noticias y en los artículos— y pasan a ser sujetos femeninos cuyo crimen no es sino la manifestación de una experiencia compartida con otras mujeres.

Al vivir un encierro, las Papin no tienen la capacidad de separarse y diferenciarse entre ellas mismas y frente a sus patronas quienes, de alguna manera, les devuelven su propia imagen. Siguiendo esta interpretación, el asesinato constituye un intento de liberación atroz y violenta de la “feminidad espejo” simbolizado en la triada hermana-hermana-madre.

Como ha quedado apuntado en estos relatos, cualquier confusión de *lo mismo*, tiene consecuencias negativas en la identidad de las protagonistas y en el orden social. Sin embargo,

---

<sup>144</sup> Resulta interesante la elección de figuras femeninas en la obra de Priego pues nos advierte sobre la postura desde la cual nos hablan los textos. Priego recupera la vida de mujeres que de alguna manera han sido consideradas “subversivas” en su época, es decir, las que se mantienen al margen de la legitimidad. Además del evidente acto cometido por las hermanas Papin que las da conocer como criminales, hay otras razones por las cuales, desde mi perspectiva, son consideradas figuras marginales: son mujeres, están locas y pertenecen a una clase baja.

<sup>145</sup> Desde que aconteció, este crimen ha llamado la atención de escritores, cineastas y, en particular, de psicoanalistas y médicos. Jacques Lacan desarrolló su teoría “locura a dos” (*Folie à Deux*) a partir de este caso.

existen otros textos de Priego en los que otras mujeres o figuras femeninas (artistas, pintoras, escritoras) parecen reafirmar la identidad de los personajes principales. Tal es el caso de “La otra mujer”, y más específicamente en “Un hombre, dos mujeres y un espejo”.

A diferencia de los textos anteriores, en este relato los acontecimientos sí siguen una secuencia cronológica y podrían resumirse de la siguiente manera: la protagonista y una mujer pelirroja llamada Lol se encuentran frente a un cuadro de Remedios Varo en un museo, intercambian unas palabras y se van juntas a un antro. Ahí tiene lugar un primer acercamiento erótico entre ellas y un hombre (Él): las mujeres comienzan a seducirlo y a seducirse entre ellas. Dicho acto culmina en la casa de Lol, donde cada mujer tiene relaciones sexuales con el hombre. Al despertar la pareja está sola y Lol ha desaparecido.

A partir de las escenas sexuales, el texto entra en un “juego de ambigüedades intencionales”<sup>146</sup> que se abre a dos interpretaciones. En la primera, la protagonista se desdobra en Lol y desde esa posición cumple su fantasía sexual de estar con otra mujer, algo que no podría hacer en la realidad; en la segunda, las mujeres son dos personajes distintos cuyo deseo por el mismo hombre las lleva a consumir, indirectamente, un acto lésbico. En ambos casos, la presencia de un deseo transgresor, similar al de la narrativa de Clavel, es el móvil del descubrimiento de su propio gozo. Por ello, no se trata de un deseo lésbico en el sentido carnal, se trata del deseo de esa *otra* que me resulta desconocida e inaccesible, otra mujer *diferente a mí*.<sup>147</sup> Las dos feminidades ya no se confrontan, sino que se reconcilian en su identidad. En éste y en otros cuentos de Priego, la figura masculina (trátase del amante o el

---

<sup>146</sup> Yolanda Luz Medina Haro, *op.cit.*, p.13.

<sup>147</sup> En *El amor es hambre* de Ana Clavel se plantea una relación similar a la de este cuento. En la novela, la protagonista Artemisa y su amante en turno integran a Mara, una mujer con rasgos muy similares a los de ella, en su dinámica sexual. Al igual que en el cuento de Priego, los cuerpos femeninos y el placer que experimentan ocupan toda la escena, por lo cual la presencia del hombre en el acto resulta casi imperceptible. Artemisa confiesa sentirse fascinada por el cuerpo de la otra mujer ya que le despierta un deseo desconocido e innombrado: “La tentación de la carne semejante.”



padre ausente) no tiene un papel preponderante en el desarrollo de la historia, sino que sirve como un puente para reflexionar acerca de la condición femenina.

Finalmente, en “La otra mujer” se narra el juego de seducción entre una mujer y un hombre que aparentemente no se conocen. Éste da inicio en un café, se prolonga por las calles de París y culmina cuando ingresan al edificio de “El último tango en París”, lugar donde, significativamente, tienen relaciones sexuales. En la escena final, la mujer regresa a casa con su familia, aunque esto no significa que vuelva a su condición inicial, sino que hay una transformación en su interior.

En aras de reafirmar su propio erotismo, la protagonista va modificando su identidad inicial a partir de la puesta en escena de estereotipo de mujer seductora. La manipulación consciente de actitudes, gestos y movimientos tradicionalmente asociados con la mujer le permite a Priego establecer una distancia entre objeto de deseo femenino y sujeto de deseo femenino ya que pone de relieve que la femineidad es un producto de la ideología patriarcal y no una esencia inherente a las mujeres. De ese modo, la protagonista lejos de quedar presa en el papel de mujer seductora, hace uso de él, lo parodia y, consecuentemente, lo dota de un nuevo sentido.

Todo lo dicho anteriormente representa un primer acercamiento a la obra narrativa de la autora tabasqueña. Si bien no se han agotado todos los aspectos referentes a su poética, se ha podido establecer que la diferencia principal entre los cuentos de *Tiempos oscuros* y los textos posteriores es la estructura formal pues, en ambos casos, el eje temático es el mismo: la exploración de la identidad.

A continuación, se procederá a hacer el análisis de la identidad femenina en la novela *Cuerpo naufrago* y el cuento “El origen del mundo” a partir del *performance* y otras estrategias deconstruccionales del género.

## CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LA IDENTIDAD FEMENINA  
EN *CUERPO NÁUFRAGO* DE ANA CLAVEL  
Y “EL ORIGEN DEL MUNDO” DE MARÍA

TERESA PRIEGO



**A**ntes de comenzar con los siguientes apartados, me interesa recordar brevemente algunas de las reflexiones esbozadas en el apartado crítico a partir de las cuales se realizará el análisis de los personajes. Como ya se estableció, la identidad de género está sujeta a un proceso de construcción y deconstrucción en el cual se lleva a cabo una dramatización de acciones asociadas a roles y estereotipos de género. Al tratarse de una actuación incesante en el tiempo y no de un hecho inamovible, la identidad genérica permite distintas bifurcaciones y acotaciones en el libreto que pueden conducir a la recontextualización de la misma.

Por todo esto, en primer lugar, se observará cómo se configura la identidad de los personajes por medio de sus actos corporales y otras expresiones de género (comportamientos, posturas, vestimentas, gestos, pensamientos y discurso). En esta parte se hará énfasis en los puntos de ambigüedad que resultan del entrecruzamiento de rasgos considerados masculinos o femeninos.

En segundo lugar, puesto que la identidad es relacional y se establece por identificación y des-identificación, me interesa destacar de qué modo influye su relación y sus vínculos con los otros personajes para la construcción de sí mismos. Con esto me refiero a cómo interactúan y se muestran hacia los demás, pero también cuál es su papel dentro de la historia. Esto último es relevante porque los personajes sufren cambios significativos, mismos que dependen, en cierto grado, de la posición que ocupan en determinados momentos de la historia. Tal es el caso del personaje principal de la novela de Clavel, quien, una vez convertido en hombre, goza de ciertos privilegios otorgados por su género.

#### 4.1 “El origen del mundo” de María Teresa Priego

“El origen del mundo”<sup>148</sup> es el cuento más fragmentario e inasequible narrativamente de los dos textos seleccionados aquí. Está conformado por dieciséis partes concatenadas a través de subtítulos que hacen referencia a un motivo particular de lo narrado en dicha escena. La historia trata de una mujer llamada Miranda quien, en uno de los encuentros con su pareja, descubre que él le oculta una parte de su identidad. Esto incide de manera significativa en su relación amorosa y en la estabilidad emocional de la protagonista. Hacia el final de la historia Miranda se encuentra en La Castañeda, hecho del cual se puede inferir que ha perdido la cordura.

Aunque en la narración no hay una linealidad cronológica es posible identificar dos instancias espaciotemporales: una, que constituye el eje central del cuento y narra el diálogo que sostiene la pareja, y la otra, representada por diversos acontecimientos que en apariencia son inconexos entre sí, como la plática entre Miranda y otra mujer, el encuentro erótico entre Miranda y una amiga, la masturbación de un adolescente y la primera menstruación de un personaje femenino.

A partir de todo lo anterior, Priego logra construir un universo narrativo confuso y ambiguo donde los personajes y los lugares nunca son definidos por completo, sólo aparecen como contornos o siluetas. La condición liminal de los personajes les permite desplazarse de un lugar a otro, de un estado a otro, atentando así contra el régimen hegemónico de las identidades sexuales y del binomio yo/otro.

Desde el comienzo de la narración se eluden los rasgos identitarios de los personajes y las descripciones puntuales del lugar, lo cual contribuye a crear esa atmósfera de indeterminación:

---

<sup>148</sup> Todas las referencias a este cuento pertenecen a la antología *Almohada para diez: relatos eróticos* (2004).

—No enciendas la luz— dijo él. Su bienamado—. Aún no. Ella entró a tientas en la sala de su casa. Reconoció la música. Buscó en la oscuridad la copa de vino sobre la mesa. Se recostó en el sofá, se descalzó. Le gusta citarse con él. En la isla secreta. Esperar en un silencio que marca el tránsito (...) Adentro y afuera. Umbrales desafortunados. Se sirvió una segunda copa de vino. No cenó, se sintió mareada. Comenzó a reconstruir la habitación en su cabeza. A calcular meticulosamente el espacio físico que los separaba. (59)

Como se puede ver, en la primera parte del relato únicamente las marcas gramaticales (adjetivos y pronombres personales) y el apelativo *bienamado* parecen indicar que se trata de dos personajes diferenciados, separados: una pareja heterosexual. Sin embargo, a medida que transcurre la narración estos marcadores textuales y sexuales se van volviendo insuficientes para sostener la imagen del personaje masculino.

En la tercera parte denominada “La feminidad es un continente oscuro”, el binomio oscuridad/luz marca ese tránsito hacia donde surge la revelación que afecta a ambos personajes. La protagonista, cuyo nombre es posible saber a partir de la segunda parte, intenta prender la luz de la sala, pero se detiene, perturbada, ante la aparición de una inquietante figura femenina. Es el personaje masculino quien finalmente prende la luz y le confiesa a Miranda que se trata de Ruth; la *enuncia*, como ella dice. La luz devela y oculta de manera simultánea a esta figura cuya presencia obliga al lector a replantearse la primera escena: ¿estamos frente a dos mujeres y un hombre?

En un primer momento Miranda siente repulsión y miedo hacia la extraña figura: “Ruth rió. Enunciada. Tenía unos senos excesivos. Extraños (...) Ante ese rostro descompuesto que la barría con una mueca de triunfo. Habría deseado equivocarse. Pero lo percibió. El odio.” (69) La exageración y el exceso en sus atributos y gestos sirve para subrayar el carácter híbrido del personaje, pues si bien Miranda y la voz narrativa insisten en concebir como entidades distintas y separadas a él y a Ruth, conforme avanza la narración, se ofrecen más pistas para pensar que se trata del mismo personaje.

La configuración externa del personaje masculino/Ruth a lo largo de la historia cada vez se vuelve más inestable y ambivalente. En particular, esta oscilación queda reflejada en la descripción de su fisonomía en la cual se intercalan rasgos masculinos y femeninos.<sup>149</sup> En otro pasaje del cuento la protagonista lleva a cabo una comparación entre su cuerpo y el de él/ella en un intento desesperado de diferenciarse, de constatarse frente al otro mediante los atributos sexuales (¿es ella quien en realidad necesita confirmarse como mujer?):

Miranda se acercó. Y tocó su pene. Lo acarició. Lo sintió cambiar (...) La fisiología es traidoramente explícita, se dijo a sí misma (...) “Tus pechos son planos –le dijo–. ¿Lo ves? No son los senos de una mujer.” Y recorrió su cintura. La de él. Y su cintura. La de ella. Y sus ombligos, y sus sexos.” (78)

Como se puede apreciar, la posesión del pene y la ausencia de pechos en un cuerpo, es decir, la distinción anatómica entre el varón y la hembra deja de ser una prueba fiable y segura de la identidad. Al recurrir a la constatación física como centro de diferenciación sexual, la protagonista pone de relieve la arbitrariedad implicada en dicha práctica. El cuerpo en este cuento funciona como el espacio simbólico de intersección o de cruce de fronteras genéricas que confunde a quien mira, a quien nombra y toca, en lugar de representar una superficie inmutable y fija. En este sentido, la ambigüedad sexogenérica del personaje ilustra puntualmente la afirmación de Judith Butler de que cuando la condición construida del género y el sexo se teorizan de manera independiente, la misma noción de género se torna un artificio vago y ambiguo, con la consecuencia de que hombre y masculino pueden referirse tanto a un cuerpo biológicamente masculino o a un cuerpo biológicamente femenino.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Así, aunque más adelante se menciona que éste se viste y se maquilla de mujer, no queda claro si es un travesti. De acuerdo con Jacques Corraze, el travestismo se caracteriza por el placer que una persona —generalmente hombre— experimenta al encubrir su verdadera identidad sexual con la vestimenta del otro sexo. (*La Homosexualidad*, p. 46) En mi opinión, la metamorfosis del personaje de este cuento es mucho más compleja ya que va más allá de la representación o la puesta en escena de un cuerpo distinto al que se posee, esto es, de la simulación. El personaje simultáneamente encarna una parte masculina y una femenina, no esconde una detrás de otra.

<sup>150</sup> Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, p.55.

Otra de las estrategias narrativas que contribuye a aumentar la indeterminación sexual del personaje masculino/Ruth es la caracterización de su personalidad, ya que Priego no le confiere comportamientos asociados a estereotipos masculinos y femeninos. Aunque en una escena sexual actúa con agresividad y violencia, la mayor parte del tiempo y conforme avanza la historia, muestra una mayor inclinación hacia cualidades psicológicas consideradas femeninas como la sensibilidad, la fragilidad y la pasividad en oposición al poder, la fortaleza y el autocontrol emocional, por mencionar tres de los atributos asociados a la masculinidad hegemónica, y que Antonia, en el caso de *Cuerpo náufrago*, tratará de adoptar en la construcción de su nueva identidad.<sup>151</sup>

Lo anterior se hace evidente desde las primeras pláticas de los personajes principales y en las que, contrario a lo que podría pensarse, es el personaje masculino quien necesita reafirmar su relación con Miranda, por lo cual ella empieza a percibir un cambio en él: “¿Qué te está pasando?”, le preguntó [Miranda]. “A mí nada. ¿Qué harías si tuviera un cáncer? No hace falta que respondas. Saldrías huyendo de mí.” (64); o cuando, después de mostrarle a Ruth, le pide que no lo rechace y lo acepte tal como es: “—Cállate. No me rechaces. Por favor. No tú—*dijo él*. Infinitamente triste. Ella lo reconoció en sus ojos. *Esa frase la pronunció él.*” (71; el resaltado es mío) Como se desprende de estas dos citas, el personaje masculino/Ruth no trata de esconder o de reprimir sus emociones, aún más, las expresa abiertamente frente a Miranda. Este gesto en apariencia sencillo resulta inconsecuente con la identidad que en las primeras páginas se le había atribuido ya que se podría interpretar como una muestra de debilidad y, en consecuencia, una falta de masculinidad.

Hasta aquí la configuración interna y externa del personaje nos impide encasillarlo dentro de representación hegemónica del varón. Desde luego, esto no significa que él adopta

---

<sup>151</sup> Vid. José Olavarría, “De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas”, en *Masculinidad/es: identidad, sexualidad y familia*.



por completo la identidad femenina. Los intentos del personaje por “hurtar la feminidad” de la protagonista para apropiarse de su identidad se verán frenados por su fisiología, algo imposible de ignorar o de borrar definitivamente, por lo menos para Miranda. Por ello, podría decirse que el personaje se ubica en un lugar intermedio entre los dos géneros. Al igual que el personaje principal de la novela de Clavel, emerge como un híbrido genérico al final del relato, aunque el desenlace para los dos es distinto. La dualidad genérica que abre una posibilidad para el goce en *Cuerpo náufrago* deshumaniza al personaje de este cuento.<sup>152</sup>

Ahora bien, es importante señalar que la progresiva feminización del personaje masculino se hace más visible cuando se contrasta con ciertas actitudes de Miranda. La protagonista, a diferencia de su pareja, no es capaz de expresar cómo se siente, de enunciar pensamientos y reflexiones, sino que los reprime y los esconde frente a él/ella. Dicho de otro modo, a pesar de que ambos personajes muestran sensibilidad y fragilidad en distintos momentos de la narración, la manera en que lidian con sus sentimientos, es decir, con su parte emocional, es diferente. Mientras el personaje masculino/Ruth lo externa, la mujer recurre al silencio, lo cual demuestra su incapacidad para afrontar esa nueva identidad del otro/otra. Al no saber cómo responder ante el cambio de su pareja, ella opta por plasmar su confusión y su propio sufrimiento en numerosos monólogos interiores presentados por medio del estilo directo e indirecto libre. Así, con bastante frecuencia los diálogos oscilan entre lo que la mujer dice, murmura y piensa, creando una sensación de incomunicación y de vacío entre los dos. Un

---

<sup>152</sup> A la inversa de este personaje, Antonia empieza un proceso para asumir la identidad masculina por medio de una *performance* de género. No obstante, el proceso en ambos textos presenta fallas e incoherencias por lo que al final ninguno de los personajes lo consigue y ambos terminan siendo ambiguos. La diferencia estriba en que la ambivalencia sexual como rasgo definitorio de los personajes de *Cuerpo náufrago* es positiva, ya que les permite conocer distintas dimensiones del deseo y de la seducción sin la presión de las etiquetas genéricas. Desde luego, no me refiero solamente al personaje principal, sino también a Paula, quien se convierte en un modelo para la/el protagonista. Este personaje es biológicamente femenino pero su forma de pensar y de comportarse a menudo se ajusta a la figura del hombre convencional. Tal hibridez genérica resulta sumamente atractiva y no es un motivo de rechazo como sucede en este cuento.

ejemplo de esta situación se observa cuando él le pregunta si lo amaría sin condiciones o si estuviera enfermo (64). En lugar de articular y aceptar sus sentimientos, Miranda trata de evadir las respuestas y de desviar la plática. En una ocasión, ella compara su relación con los personajes de una película: “—Parecemos personajes de una película de Almodóvar— dijo ella. Sólo que a Bosé esa facha le va mejor. ¿Te acuerdas de las nalgas sublimes de Bosé?”<sup>153</sup> y en otra, hace una sugerente alusión a las relaciones sexuales:

“Quisiera que nos cachondeáramos, quisiera coger. Quisiera imaginar nuestros cuerpos ardiendo y que no sea de fiebre. Gimiendo y que no sea por hipertensión. Sudando y que no sea ante el terror de un cáncer terminal”, *pensó*. “En esta modalidad del amor —*dijo* ella— se puede coger.” Sin sustitutos. Podemos cogernos cogiendo. Pertenecernos cogiendo. Compartirnos cogiendo. En esta modalidad del amor no es indispensable ofrendar el cuerpo enfermo. No hay prohibición sexual. En esta modalidad. Elegida. Del amor. “Pero si estamos sanísimos los dos. ¿De qué carajos hablas?” (...) “Ámame’ puede ser una palabra infinita”, *murmuró*. *Lo siguiente lo pensó nada más*. “Si no incluye las mediaciones indispensables: ‘¿Tú qué necesitas? ¿Yo qué te doy a ti? ¿Tú por dónde andas?’ Las mediaciones que nos vuelven humildes. Agradecidos. Modestos. Mesurados. Limitados. Humanos. Solidarios. Capaces de amar. (65; las cursivas son mías)<sup>154</sup>

Además de mostrar el desinterés de Miranda ante los reiterativos cuestionamientos de su pareja, conviene detenerse en el pasaje anterior porque introduce otro factor que resalta el

---

<sup>153</sup> Las alusiones y referencias a personajes y artistas de la cultura popular le sirven a Priego para parodiar algunas actitudes y comportamientos de sus personajes, o bien, para establecer una correspondencia identitaria con ellos. Esto último es lo que sucede en el pasaje citado. Miranda se refiere a “Tacones Lejanos” (1991) de Pedro Almodóvar. El protagonista de esta película es un juez que gusta de travestirse en su cantante favorita. Femme Letale, como se hace llamar en su faceta de travesti, también se caracteriza por tener una identidad sexual ambivalente que rompe con los moldes heterosexuales. Por un lado, encarna una identidad masculina cuando es juez, y por otra, una identidad femenina cuando se traviste; además, el personaje tiene relaciones sexuales con mujeres, pero coquetea con los hombres. (Vid. Irene Pelayo García, “Performance, drag y parodia en *Tacones Lejanos*. Una lectura *queer*”, en *Revista ICONO*, núm. 14, año 9, 2011, Madrid, España, pp. 160-176)

<sup>154</sup> No deja de ser llamativo en este pasaje el empleo y la repetición de la palabra *coger* en dos de sus acepciones: la que se refiere a agarrar o tomar algo o a alguien y el vulgarismo que se refiere a “realizar el acto sexual”. (Diccionario de la Real Academia Española) El verbo en su connotación sexual se utiliza particularmente en México para hablar de una relación violenta en la cual un sujeto activo, el hombre, ejerce poder y dominio sobre una parte pasiva, la mujer. Esto se puede observar en el apartado “Centerfold” en el cual se narra la manera en que el personaje intenta encajar dentro de esa dinámica falogocéntrica al utilizar dicha expresión: “A esta vieja me la cogería, dice. Como sus cuates.” (75); o en este otro pasaje: “[La mujer]. Ese objeto. Ese trofeo. Deseado. Besado. Cogido. Después. Así dicen. Los hombres. “Me la cogí.” Y las mujeres se ofenden.” (74) Desde mi perspectiva, cuando Miranda alterna entre sus dos acepciones se advierte una intención de cuestionar y criticar el sentido peyorativo atribuido a dicha expresión.

carácter anómalo del personaje masculino/Ruth: la enfermedad. Aunque sólo se hable de ella como una suposición —puesto que no se mencionan síntomas en el plano físico—, sí podría interpretarse desde un plano simbólico.<sup>155</sup> La mención a la enfermedad da cuenta de la condición de anormalidad del personaje y cómo la conciben ambos. Mientras el personaje masculino/Ruth experimenta con sufrimiento, tristeza y culpa su transformación, la respuesta de Miranda siempre es de rechazo. Para la protagonista, en este caso, la enfermedad implica una negación o una “prohibición del placer sexual”. De acuerdo con Carolina Ferrante y Miguel Ferreira, el cuerpo enfermo es percibido en términos negativos en tanto que se opone a los cuerpos legítimos que se caracterizan por ser sanos, bellos y buenos.<sup>156</sup> Desde esa perspectiva se explica por qué un cuerpo enfermo no despierta deseo en Miranda sino lástima, lo cual, desde luego, no garantiza su permanencia con él. Por el contrario, representa un impedimento para su amor:

No hay manera de construir ese modestísimo amor de la cotidianidad. Ya no. Están al borde de la prueba máxima. Última. Un cáncer. El cataclismo. Ya está decidido que ella no va a estar. Él está muriendo en el hospital entre dolores atroces, la morfina no alcanza. Y ella no va a estar. Él está al borde del cuerpo confiscado por el mal mientras ella hace bombas de chicle Motita. (65)

“El mal” del que habla la narradora podría aludir a un estado interior del personaje vinculado con su indefinición sexual. No obstante, no se ofrecen más detalles para confirmarlo. Me interesa recalcar aquí que la enfermedad —como metáfora de la corrupción, la polución y la debilidad—<sup>157</sup> provoca el distanciamiento de Miranda.

---

<sup>155</sup> Es interesante notar, por otro lado, que en la historia es Miranda quien manifiesta distintos padecimientos y malestares físicos (ataques de asma, opresiones en el pecho, mareos, dolores y un sangrado), además de la insinuación a su locura. Más que los signos de una enfermedad, estos podrían interpretarse como parte del conflicto identitario que padece.

<sup>156</sup> Carolina Ferrante y Miguel Ferreira, “Cuerpo y habitus: el marco estructural de la experiencia de la discapacidad”, en *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, vol. 5, núm. 2, pp. 85-101.

<sup>157</sup> Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, p. 8. // En este libro, Sontag habla de cómo a lo largo de la historia determinadas enfermedades (la lepra, la peste, el cáncer y el SIDA) se han dotado de significados asociados al mal. En ese sentido, la enfermedad se convierte en una

Aunado a lo anterior, convendría mencionar el hecho de que en ningún momento se deja en claro la orientación sexual del personaje masculino/Ruth, algo que también sucede con Miranda más adelante. Aun cuando en una escena se narra una relación sexual entre los dos personajes que podría considerarse heterosexual,<sup>158</sup> un detalle posterior crea incertidumbre. Al concluir el encuentro, Miranda le pregunta al personaje si le gustan los hombres y él no responde, dejando abierta la posibilidad de una respuesta afirmativa. El silencio del personaje es bastante significativo ya que nuevamente privilegia la ambigüedad. El contacto físico entre los personajes surge, en efecto, de un “impulso que no era deseo sexual” (78). En palabras de Miranda, se trata de una “herramienta de constatación” (*Idem.*) la cual fracasa porque el personaje masculino/Ruth no logra reafirmar su identidad masculina. La protagonista parece estar convencida de que, no obstante la participación del personaje en el acto sexual, algo, dentro de él, modifica por completo su identidad: “Se iba reduciendo allí dentro. Él. Como un proceso de ciclo cumplido.” (79) Esta escena es crucial para el cuento pues representa el aniquilamiento de toda certidumbre que se tiene en torno al personaje, es decir, de su sexualidad, su corporalidad, y en fin, de su identidad.

A partir de este momento, la protagonista ya no puede —o no quiere— reconocer a su pareja como un sujeto completo, aun cuando él/ella se lo pida: “Pues me vas a tener que mirar *en todo lo que soy*” (73; el resaltado es mío). Al respecto, resultan puntuales las palabras de Judith Butler para quien “el reconocimiento implica que estamos viendo al Otro como alguien separado pero estructurado físicamente en formas que compartimos.”<sup>159</sup> En efecto, dado que el personaje violenta las fronteras de lo masculino y lo femenino, la heterosexualidad y la

---

poderosa metáfora a partir de la cual se describen con una connotación negativa otras situaciones y fenómenos de carácter social.

<sup>158</sup> “Él la tomó de los cabellos y la jaló. “Cállate.” Le arrancó la blusa. Le mordió los senos.” (78) // Entiendo por relación heterosexual tradicional aquella en la que el hombre encarna la posición activa y dominante mientras la mujer ocupa la posición pasiva.

<sup>159</sup> Judith Butler, *Desbacer el género*, p.190.

homosexualidad, lo sano y lo enfermo y lo normal y lo anormal, y establece un *continuum* entre ellas, aparece como un ser extraño, incompleto y marginal a los ojos de los demás.

Una de las formas en que esto se manifiesta es a nivel discursivo en el cual se produce un desequilibrio. Miranda ya no puede asimilar y categorizar a este nuevo ser en términos de una identidad unívoca y fija. Y, aunque ya comienza a cuestionarse la veracidad y el alcance del binarismo de género en el lenguaje cuando dice: “¿Todo es un hombre y una mujer? ¿Es así? ¿La encarnación de la totalidad?” (73), no hace nada por derrumbarlo. A lo largo del cuento, Miranda se niega a aceptar una realidad diferente, pues al hacerlo estaría aceptando también la incoherencia del modelo discursivo dual de categorizaciones con el que está familiarizada.

El resultado de lo anterior es que la protagonista ya no puede sostener una división exacta entre el personaje masculino y Ruth y se dirige a ellos de manera contradictoria y violenta. Es decir, alterna entre pronombres y artículos masculinos y femeninos incluso en el mismo enunciado: “¿Qué estás haciendo vestido de mí? ¿Por qué no te vistes de otra? ¿Por qué no de ti misma, cabrón de mierda? Tú, la que seas. ¿Por qué no te fuiste de tiendas?” (73). En este sentido, el lenguaje fracasa en su intento por clasificar, nombrar y ordenar el mundo a partir de corporalidades que no se ajustan a una de las identidades formuladas por el régimen heteronormativo. En la frase “La mirada de los otros nombra por fuera lo que no está dentro” (75), Priego también sugiere que la percepción de los demás, es decir, la mirada, tiende a fallar en la constitución de la identidad del *otro*.<sup>160</sup> En relación con esto, Claire Taylor señala que: “La confusión genérica aquí provoca una disyunción entre el lenguaje y su aparente referente, y esta

---

<sup>160</sup> Semejante relación de la mirada con la identidad genérica también puede encontrarse en *Cuerpo naufrago*. En la novela de Clavel, la mirada constantemente se pone a prueba con la apariencia engañosa de los demás, lo cual nos revela que hay algo más allá de lo superficial. El urinario y la placa del corte transversal de una matriz se vuelven objetos clave para leer esa deconstrucción genérica que sólo Antonia/Antón, una vez que ha alcanzado cierto conocimiento con su propia transformación, puede percibir con deleite. En el siguiente apartado de este capítulo se ahondará en esta situación. (Vid. Natalia Plaza Morales, “Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo naufrago* (2005)”, en *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, núm. 6, 2016, Universitat de Barcelona, pp.1-16)

disrupción del género binario señala el estado ilusorio de la identidad de género.”<sup>161</sup> En efecto, al poseer dos lados, el femenino y el masculino, entremezclados e incapaces de diferenciar, el personaje disloca la correspondencia entre significado (género) y significante (cuerpo sexuado), y se vuelve ininteligible socialmente.

Antes de continuar me gustaría detenerme en otro personaje que, si bien no figura en la historia principal, plantea otra manera de afrontar la hibridación genérica. Se trata de un adolescente del apartado “Centerfold”<sup>162</sup> cuyo *performance* le permite alternar entre géneros, deseos e identidades:

El adolescente desliza su camisa para mostrar un hombro. El bordecito de los pechos. Frente al espejo. Imita a la muchacha. Imita su soberbia certeza de que ese gesto ínfimo la convierte en una mujer deseada (...) El adolescente imita el gesto habitual de la *centerfold*: labios rojos, hacia delante, marcando un beso, pómulos hundidos. No es difícil. Basta morderse las mejillas desde adentro. Mirada. Que espera una verga. Como si no pudiera ocurrírsele nada más en la vida que la extraordinaria aparición de una verga. El adolescente imita a la modelo rubia. Es la rubia. Miseria. Tiene los ojos azules y la cintura minúscula. Deformidad. Miseria. Se desnuda. Se recuesta en el piso del baño con la *centerfold* en frente. Tomando el más meticuloso cuidado en no poner el seguro de la puerta. Porque es excitante. Retar a las fuerzas oscuras. Transgredir. Vengarse. Un poco. Escandalizar. Él ahí. Masturbándose. Loco de deseo por una mujer imaginaria. Transgresor que cumple minuciosamente el guión (...) Obscenidad. Ante ese acto de virilidad. Observada. Venirse. (75)

Al principio, el adolescente se inviste de signos de una feminidad idealizada socialmente —la de una modelo— a través de movimientos, gestos, poses y maquillaje. Esta máscara o disfraz, de modo similar a “La otra mujer”, le permite al personaje cumplir su propósito de ser “una mujer deseada”, la diferencia estriba en que aquí el travestismo ocupa un papel importante. Como ya se vio, de acuerdo con Judith Butler, el travestismo tiene un potencial subversivo que

---

<sup>161</sup> “Generic confusion here provokes a disjunction between language and its apparent referent, and this disruption of the gender binary signal the illusory status of gender identity.” (Claire Taylor, *Bodies and text's: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel, and Laura Esquivel*, p.171 [la traducción es mía]).

<sup>162</sup> “An illustration on the two middle pages of a magazine, typically a picture of a naked or scantily clad model.” (Oxford Dictionaries)

ayuda a dislocar la noción esencialista de identidad.<sup>163</sup> En efecto, por medio de dicha práctica, este personaje (re)crea otra identidad de la que le asigna la normativa de género según su sexo biológico. Sin embargo, resulta notable que no se queda con esta representación. El personaje en lugar de ocultar sus atributos masculinos como suele pensarse que lo hace el travesti paradigmático, los descubre y los expone en la segunda parte de la descripción. Cuando se masturba mientras contempla a la mujer de la revista pornográfica, nuevamente desestabiliza su imagen travesti.

El personaje, siguiendo a Esteban Muñoz, opta por la “disidentification”, es decir, no se asimila dentro de la ideología dominante pero tampoco se opone estrictamente a ella.<sup>164</sup> Si bien la masturbación podría pasar por un “acto de virilidad” que re-categoriza el deseo homosexual,<sup>165</sup> no debemos soslayar un elemento importante: la excitación del personaje no es provocada por la mujer de la revista, sino por la expectativa imaginaria de ser mirado y descubierto en algún momento. Como se vio, su verdadero deseo no es la mujer como cuerpo sino lo que produce ese cuerpo biológicamente femenino en los hombres, un deseo *otro* que es invalidado, por lo cual trata de “encubrirlo” y ocultarlo detrás de lo normativo y aceptable. Lo mismo sucede cuando utiliza expresiones como “me la cogí” con sus amigos y que lo reinsertan en la dinámica masculina. Dicho en pocas palabras, si el adolescente imita a los demás hombres y cumple con el guión que le corresponde interpretar de acuerdo con su

---

<sup>163</sup> En consonancia con Butler, Ben Sifuentes-Jáuregui menciona que el travestismo no debe leerse inocentemente pues va más allá de un simple juego. (Ben Sifuentes-Jáuregui, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*, p.6)

<sup>164</sup> Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, p.11.

<sup>165</sup> En el cuento “El alimento del artista” de Enrique Serna se observa una situación semejante. Gamaliel, un homosexual, descubre el placer heterosexual cuando es forzado a actuar en un encuentro erótico con una bailarina como parte del show de un cabaret. Para Víctor Villegas Ramírez, dicha actuación, pese a las negativas de los espectadores, lo re-categoriza dentro de la estructura dominante, la masculina. Desde mi punto de vista, este comentario debe matizarse. El impulso erótico de ambos también viene, en gran parte, de un estímulo externo y en este caso real: el aplauso del público. Por ello, cuando dejan de hacer shows, el deseo entre ambos personajes mengua y su relación sentimental se deteriora. (*Vid.*, *El personaje gay en seis cuentos mexicanos. Un acercamiento desde la perspectiva de género, los estudios gay y la teoría queer*. (Tesis de maestría), Universidad Veracruzana, Xalapa, 2011)

biología, es con el fin de cuestionar y de burlarse del sistema heteronormativo, de manera que su acto es, en efecto, transgresor.

En este cuento, Priego muestra qué sucede cuando las fronteras de género y del yo/otro se violentan, cuando no es posible conservar la distancia propiciada por las diferencias. En el caso de este cuento, la transformación del personaje masculino/Ruth conlleva una desestabilización del orden genérico, es decir, de los papeles y roles tradicionales de la pareja heterosexual. Este hecho parece estar relacionado con lo que dice David Córdoba García de que el sistema heteronormativo no es un régimen cerrado y coherente. Al contrario, “está atravesado por contradicciones y antagonismos, y por lo tanto no se cierra sobre sí mismo, tiene una estabilidad temporal y precaria constantemente sometida a tensiones que la ponen en peligro.”<sup>166</sup>

Lo anterior queda reflejado en el hecho de que Miranda no sabe qué papel debe ocupar porque ya no hay un *otro* masculino con quien contrastarse y que le confirme su lugar en el mundo. Miranda le reprocha al personaje masculino/Ruth no seguir con su rol asignado en la relación heterosexual ya que ve frustrado su deseo de tener un hijo y con ello la imposibilidad de cumplir con el mandato de género que podría asegurar su feminidad, ser madre: “Yo quería tener un hijo contigo —dijo—. Un hijo tuyo y mío. Un hijo que se pareciera a ti. Un hijo varón que heredara tu rostro. Tu virilidad. Tus ojos tus manos. Se quedó inmóvil. Redactando. Con tinta roja. Un epitafio. Difícil dilucidar el de quién.” (68)

Queda claro, entonces, que a Miranda no le importa el personaje masculino/Ruth más allá de lo que él representa como “hombre” (la virilidad) y que se duplicaría en el hijo. Si esto se compara con la obsesión del personaje masculino/Ruth por robar la feminidad de Miranda,

---

<sup>166</sup> David Córdoba García, *Teoría queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, p.45.



se puede ver que entre ambos personajes media el interés de obtener lo que el otro posee — una supuesta esencia de género—, y en torno a ello se estructura su unión.

Como resultado de todo lo anterior, la protagonista experimenta una crisis identitaria que va acompañada de dolor, sufrimiento, miedo y “deseo de muerte” (68). Aunque Miranda rechaza al personaje masculino/Ruth porque no tiene una identidad definida, comprende que su identidad tampoco es estable. Miranda ya no está segura de quién es en realidad, sino que ha dejado de reconocerse: “Entonces entiende que para él, ella, Miranda, hace muchísimo tiempo que ya no es Miranda. Pero entiende algo peor: que para ella misma, Miranda, cada vez es menos Miranda.” (82).

La situación empeora cuando descubre que el personaje masculino/Ruth no sólo actúa de manera femenina, sino que, además, está vestido/a de ella. Dentro de los elementos que porta Ruth destaca uno en particular: un collar que Miranda creía perdido. Ese “oscuro objeto en litigio” (70), como le denomina la protagonista, representa la femineidad que el personaje masculino le roba con la esperanza de completar su transformación. Aunque no lo consigue, entre Ruth y Miranda se da una pérdida de la distancia física y psíquica que se manifiesta en la forma en que la narradora se refiere a ellas: “Sus labios pintados de rojo. Los de él. Sus ojos dibujados con Kohl. Los de él. El fin del mundo. Conocido. Hasta ahora. Sus pestañas cubiertas con rímel. Las de él. *Él vestido de ella. Ahora de ella-Ruth, y de ella-ella.*” (70; el resaltado es mío). Ya no es posible saber con exactitud a quién corresponde cada uno de los pronombres femeninos, pues estos empiezan a confundirse de manera similar a las dos figuras femeninas quienes, a partir de ese momento, establecen un vínculo más profundo. Y, al mismo tiempo, se ven inmersas en una lucha violenta regida por un “deseo de exterminio” (69).

Como ya se mostró, los rasgos físicos, los accesorios, el maquillaje y los gestos en las descripciones de Ruth, tienden hacia un exceso de lo femenino por lo que, en su conjunto,

acentúan la falsedad del personaje. Esto podría confirmar que la caracterización de Ruth remite a una feminidad no natural ni auténtica que Miranda descalifica debido a su no correspondencia sexo-género. Sin embargo, no debemos olvidar que Ruth imita a Miranda porque la considera su “modelo de mujer” y al hacerlo se convierte en su doble. El reflejo distorsionado e hiperbólico que Ruth le devuelve a Miranda pone de manifiesto la propia artificialidad de su feminidad. Esto comprueba que el género en cuanto que es performativo es una imitación sin original, una copia de una copia, un mero artificio. Dicho en otras palabras, la puesta en escena de Ruth es una copia que sirve para dismantelar la supuesta naturalidad de las identidades de género, la femenina en este caso, y representada en el personaje de Miranda.

Otro aspecto relevante en el conflicto identitario de la protagonista es la relación ambivalente que tiene con su cuerpo. Como ya se mencionó, en los primeros cuentos de María Teresa Priego, el cuerpo de las mujeres es constantemente vigilado por otros personajes que buscan controlarlo y someterlo por medio de distintas prácticas regulatorias. En el caso de Miranda, es el personaje masculino quien condiciona la relación que ésta establece con su imagen corporal:

Mientras se maquillaba, miró hacia el lado derecho del espejo. Desde la cama él la estaba mirando. Con una furia intensa. “No soporto la ropa interior de encajes. No la uses”, dijo él. “No sabía”, dijo ella, avergonzada e incómoda. “Pues ya lo sabes. No te va. Eres una mujer muy fea.” “¿Por qué? —preguntó ella. Azorada—. ¿Por qué decir algo así?” “Para que no te esfuerces. Lo único que veo es tu fealdad.” (...) No va a pensar lo que está pensando. Darse la vuelta y mostrarle sus senos desnudos. Acercarse y tomarle de la mano. “¿Estás enojado?” Abrir una ventana. Una puerta. Para huir los dos de lo que acaban de escuchar. Él armó una escena de celos. Ella se lo agradeció. (76-77)

A diferencia de la protagonista de “La otra mujer” que vuelca la mirada sobre sí misma y su identidad cuando está frente al espejo, Miranda no es capaz de ver su reflejo, sino que su atención se centra en el personaje masculino y en la mirada que éste le dirige; es decir, *se mira* a través de él. La vergüenza y la incomodidad son indicativas de que Miranda no tiene control

sobre su cuerpo ni sobre lo que puede hacer con él.<sup>167</sup> Es el hombre en su posición de poder quien niega la expresión de su sexualidad —representada en el uso de la lencería de encaje—al ejercer violencia contra ella.<sup>168</sup>

Frente a esta escena, el apartado “Una isla de arena blanca” presenta una perspectiva distinta de la sexualidad femenina. En ese apartado Miranda y otra mujer, “una amiga”, parecen tener un encuentro erótico en el que la contemplación del cuerpo femenino ocupa un lugar central. Como en el cuento “Un hombre, dos mujeres y un espejo”, dos interpretaciones posibles se derivan de este evento. La primera apunta al desdoblamiento de Miranda en otra mujer que tiene como función desencadenar un proceso de autorreconocimiento. Al recorrer y describir con minuciosidad el cuerpo de la otra mujer que funge como espejo, Miranda logra reconciliarse consigo misma: “¿En qué piensas?”, le pregunta ella. “En que nos gusto por dentro —le responde Miranda—. Me da tranquilidad constatarlos.” (80)

La otra interpretación de esta escena es que Miranda y el otro personaje femenino tienen una relación lésbica. La expresión abierta de una sexualidad femenina difusa y no heterosexual, se plantea aquí como una salida al orden falocéntrico que rige la sexualidad dominante de las otras escenas. En este encuentro Miranda descubre el deseo y aún más importante, se descubre como sujeto femenino deseante.

---

<sup>167</sup> El apartado “La esquina infausta del espejo” aborda una problemática similar. Ahí se narra el momento en que un personaje denominado “la otra mujer” le da una bofetada a una adolescente que contemplaba en el espejo su cambio corporal. “La otra mujer” podría identificarse con la madre de la adolescente quien, al darle la bofetada, manifiesta una postura negativa frente a la fascinación de su hija por su cuerpo cambiante y el deseo que experimenta. Es decir, “la otra mujer” condena, desde una lógica patriarcal, la sexualidad femenina por considerarla una amenaza para el orden social.

<sup>168</sup> La representación del cuerpo femenino y la sexualidad como algo negado y prohibido se puede ver ya desde el mismo título del cuento, que es una cita directa de la pintura homónima de Gustave Courbet, y en el apartado “El paisaje oculto”, en el cual se narra la polémica historia detrás de la censura de pintura. Priego refiere que todos los dueños de *El origen del mundo* (desde Khalil Bey hasta los protagonistas del cuento) lo han ocultado detrás de otro cuadro debido a “la carnalidad hipnótica y brutal” del sexo femenino expuesto. Esto es importante porque el cuento abre con esta imagen, la de la reproducción de Courbet “matissada”, para usar sus palabras, por un cuadro del pintor Henri Matisse, y cierra cuando Miranda la destapa.

En “El origen del mundo”, como ya se vio, la deconstrucción de los roles genéricos propiciada por la identidad híbrida del personaje masculino trae consigo un replanteamiento de la condición femenina de Miranda. En ese sentido, la escena anterior podría ser leída como la oportunidad que tiene la protagonista de “Reencontrar. La feminidad. Nada más. Que solía ser una isleta modesta, en claroscuros” (88) o, mejor dicho, de construir una identidad femenina alejada de las representaciones tradicionales de la mujer y lo femenino a partir de la apropiación de la corporalidad.

#### 4.2 Cuerpo náufrago de *Ana Clavel*

El aspecto central de *Cuerpo náufrago* es la deconstrucción de las nociones de identidad de género y de sexualidad a través del deseo. Antonia, la protagonista, amanece con cuerpo masculino. A partir de ese evento, ella tendrá que adaptarse a su nueva condición y, por consiguiente, a su nueva identidad. El conflicto principal de la historia tiene que ver con el desajuste que experimenta este personaje cuando algunos aspectos de su antigua condición salen a relucir. Me interesa destacar esos momentos de tensión que hacen que su *performance* fracase y que ella no se adapte a una identidad masculina hegemónica. Como intento demostrar, el estado liminal en el que se encuentra este personaje, lejos de tener repercusiones negativas como en los protagonistas del cuento de Priego, le permite abandonar las etiquetas genéricas que lo constreñían para así vivir *su* deseo de una manera más completa y enriquecedora.

*Cuerpo náufrago*<sup>169</sup> está narrada en tercera persona. A manera de *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, cada uno de los siete apartados en los que se divide la novela presenta situaciones decisivas en el proceso de masculinización de Antonia. En la primera parte llamada

---

<sup>169</sup> Para el análisis se utiliza la primera edición de este libro publicada en 2005.

“Mudar de cuerpo”, como su nombre lo indica, se habla del cambio corporal de la protagonista que se convierte en el punto de partida de una transformación más profunda.<sup>170</sup> A falta de otra explicación, ella cree que las fuerzas oscuras del deseo, de su deseo, fueron las que operaron en ella mientras soñaba, pues ya desde adolescente jugaba a travestirse de varón. La facilidad con la que imitaba a los hombres al posar varonilmente, sin embargo, no la va a encontrar ahora, sino que comprende que se trata de un trayecto largo, difícil y complejo, además de doloroso en muchas ocasiones. En distintos momentos de la narración, la imagen del laberinto aparece para ilustrar este trayecto interior y se modifica dependiendo del momento en que se encuentre el personaje, esto es, de su evolución.

La nueva vida de Antonia empieza con un cuestionamiento sobre su identidad: “Se miró a los ojos en busca de algún rastro que aún le permitiera reconocerse, saber quién era, ¿o es que había dejado de ser Antonia (...)? (14) Así, Clavel pone sobre la mesa una cuestión que la novela explora: “¿La identidad empieza por lo que vemos?” (12), es decir, ¿la identidad se fundamenta en la apariencia? Antonia no ha cambiado ni ha olvidado su historia personal, sigue siendo ella misma. Esto nos sugiere que el cuerpo nuevo no venía acompañado de actitudes y comportamientos masculinos que ella internalizó automáticamente por medio de la transformación, esto es, que la relación entre sexo masculino y género masculino es innata. Antonia tendrá que *aprender* a ser hombre.

Al principio, la vestimenta representa un problema en su *performance* masculino. Como Antonia no tenía ropa de hombre elige “las prendas más impersonales” (15) y pasa por un

---

<sup>170</sup> Desde las primeras líneas de la novela: “Ella —porque no había duda sobre su sexo, aunque las presiones de la época contribuyeran a que asumiera otros roles—estaba acostada en la cama...” (11), se establece un paralelismo con la novela *Orlando* de Virginia Woolf, cuyo comienzo es similar. La relación entre ambas novelas es evidente ya que ambas problematizan el género a partir de las metamorfosis de sus protagonistas. A diferencia de la novela de Clavel, en el caso de la novela de Woolf, Orlando, un hombre se transforma en mujer. Por otro lado, las líneas citadas vuelven a aparecer con ligeras variaciones en otros momentos de la narración, uno para referirse a Paula y otro al final, cuando Antonia/Antonia reconoce su naturaleza dual.

momento liminal que podríamos denominar de asexuado, creyendo que esto pondría pausa al conflicto de su identidad. Sin embargo, es cuando se enfrenta al mundo exterior que no le queda duda sobre su condición actual. Al salir a la calle, una mujer que le ayuda a levantarse luego de una caída es quien lo reconoce por primera vez como hombre,<sup>171</sup> lo cual demuestra cómo la percepción de los otros juega un papel muy importante en la configuración identitaria de una persona. El pasaje aludido, pues, podría ser tomado como el renacimiento de Antonia. La mujer del restaurante al nombrarlo o llamarlo, le otorga una identidad. De acuerdo con Butler, quien retoma el concepto de interpelación de Althusser, a través de ciertos actos del habla o más concretamente de la interpelación de género, un individuo pasa a ser un “él” o “ella”, es decir, un sujeto sexuado.<sup>172</sup> A lo que se refiere Butler es que al sujeto se le reconoce socialmente como tal hasta el momento en que el lenguaje y el discurso le asignan una posición sexual legitimada. Por tanto, el apelativo “joven” es un acto performativo que dota a Antonia de un género que se corresponde con su corporalidad y con el cual se ve impelida a identificarse para posicionarse dentro de los límites de lo inteligible. Digo “impelida” porque “ser hombre” no se le presenta a Antonia como un hecho incuestionable. En un primer momento, la decisión de Antonia de portar el “disfraz masculino” también va acompañada de su necesidad de abrirse a “nuevas zonas de penumbra indeterminada” (15) de su interior y de su interés por “conocer el deseo de los hombres.”<sup>173</sup>

En esta novela, la identidad se relaciona primordialmente con la performatividad, aunque en ocasiones la primera se verá entremezclada con una perspectiva esencialista que Antonia desarrolla por el contacto con sus congéneres. Aun cuando sabe que sólo sus actos

---

<sup>171</sup> “—Ay, joven, disculpe. ¿Se lastimó?” (19)

<sup>172</sup> La autora pone de ejemplo un tipo de interpelación que se da en el ámbito médico cuando se hace pasar a un bebé a la categoría sexual “niña” y a partir de ese momento empieza a “feminizarse.” (*Cuerpos que importan*, p. 25)

<sup>173</sup> Ana Clavel, *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, p.108.

podrán hacerla pasar por un “hombre de verdad”, la biología también se vuelve un elemento indispensable para ella.

Desde el momento en el que despierta con cuerpo de hombre, éste se convierte en la “confirmación fundamental” (71) de su masculinidad. Al principio, Antonia toca sus genitales por curiosidad y por el placer que le provoca hacerlo, pero luego se puede ver que ella y los personajes masculinos les confieren una importancia tal que a veces raya en lo absurdo. Tocar, admirar y ostentar el pene cuando están rodeados de otros hombres, constituyen actos cotidianos que les ayudan a reafirmar su masculinidad. Antonia descubre esto cuando se coloca por primera vez frente a los mingitorios o cuando asiste a una sala de vapor y se percata de que los asistentes dirigen “miradas oblicuas” hacia el cuerpo de los demás; al final, y como le confiesa su amigo Carlos, siempre se trata de comprobar “quién la tiene más grande” (72). El hecho de que esto no suceda en las mujeres permite constatar que las normas culturales determinan la forma en que la corporalidad se carga de significados diferentes, y a veces opuestos, para cada sexo.

Dicho de otro modo, no es el pene lo que convierte a los personajes masculinos en hombres, sino las significaciones culturales que se le atribuyen a éste (el poder, la virilidad y la potencia, entre otras) y que se vuelven el centro de su identidad. De ahí la compulsión por cuidarlo cuando se encuentra expuesto y es propenso a las amenazas del exterior. Para los hombres, perder sus genitales equivale a perder su identidad. El texto se aproxima a esta idea en boca de Antonia cuando reflexiona acerca de cómo el estupro y la violación afectan de distinta manera a ambos géneros:

A una mujer, el estupro —por más brutal— no podía violentarla más allá de su propia naturaleza. En cambio si a un hombre le quitaban su virilidad lo anulaban por completo —y si lo violaban, lo volvía hembra—. Doble desventaja: tanto en la emasculación como en la violación el hombre dejaba de ser tal. (54)

Antonia debe comportarse y pensar como el sexo opuesto, o al menos aparentar hacerlo, es decir, debe representar correctamente un papel masculino frente a los demás. Pero “¿Cómo se construye un disfraz de hombre?” (27), se pregunta. Al principio y sin un manual que le diga cómo ser hombre en la actualidad, busca en el caballero medieval, concretamente en el protagonista de *Amadís de Gaula*, un modelo masculino a seguir. Así, “se arma” de un paraguas que simula una espada y prueba a portarse una armadura imaginaria cuya importancia será vital en su desarrollo personal porque siempre estará ahí recordándole la rigidez de su actuación, como se verá más adelante.

A la par de la figura del caballero medieval, sus amigos Francisco, Carlos y Raimundo funcionan como mentores de la protagonista, pues la guían por distintos espacios considerados de esparcimiento para los hombres en donde no existen los límites de lo soez, lo abyecto, lo sucio, lo mundano y lo superficial. Me refiero, por ejemplo, a baños, cantinas, pulquerías y prostíbulos, lugares en los que Antonia aprende a sobrevivir para salir ilesa más que a desempeñarse a la perfección.

A su vez, dentro del “mundo masculino”, Antonia aprende distintos ritos institucionales de masculinidad que van desde actos simples y rudimentarios, como usar adecuadamente el mingitorio y tomar la cerveza directo de la botella, hasta más complejos, entre los que destaca, por ejemplo, la seducción de mujeres.

Antes de proseguir, es importante señalar que los personajes masculinos, cuya personalidad si bien es muy distinta, al igual que la figura del caballero medieval, representan un tipo de masculinidad hegemónica<sup>174</sup> que Antonia, en su faceta de Antón, intenta encarnar. Este tipo de masculinidad se caracteriza por ser la que ocupa un lugar privilegiado sobre otras

---

<sup>174</sup> Raewyn W. Connell se refiere a este concepto como “la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (*Masculinidades*, p.117).



masculinidades que no se ajustan a ella, consideradas alternativas o periféricas, y sobre las mujeres. La identidad masculina nace de la negación de *lo femenino*, no de la afirmación directa de *lo masculino*.<sup>175</sup> Ahí se ubica el principal conflicto identitario de Antonia que está presente en su *performance*. Para no ser descubierta, ella debe borrar cualquier rastro de su antigua identidad y esto incluye deshacerse de todos los rasgos considerados femeninos, lo cual no le resulta sencillo, pues, ¿cómo convertirse en Antón si no hay cambio sin memoria?

Lo primero que Antonia descubre es que *ser hombre* equivale a ser fuerte y racional. Ante los problemas y las adversidades, Antón —nombre que se adjudica cuando se presenta con Carlos y Raimundo— debe aprender a controlar sus emociones. Esto se ve cuando Antonia va a renunciar a su trabajo y la tristeza la embarga por lo que siente deseos de llorar. Al darse cuenta de eso, su amigo Francisco, le dice: “—Un favor Antón—era la primera vez que la llamaba con ese nombre—. No vayas a llorar. Se supone que el mundo ha cambiado y que nos permitimos algunas emociones. Pero llorar... eso es de maricas.” (43) Aun cuando la voz narrativa no piensa lo mismo y asegura que cuando Antonia era mujer tampoco le resultaba fácil “pedir ayuda, reconocer que necesitaba afecto o compañía” (*Idem.*), anticipando que ese comportamiento no tiene nada que ver con ser hombre o mujer sino con la personalidad, parece que su amigo sí lo relaciona con el género. Francisco reproduce la creencia esencialista de que las emociones están relacionadas con el mundo femenino y las mujeres. Al decir “llorar es de maricas”, él muestra que las emociones tienen una connotación negativa en los hombres, pues son sinónimo de fragilidad y de vulnerabilidad, dos

---

<sup>175</sup> Michael S. Kimmel, *The gender of desire: essays on male sexuality*, p.30. // La identidad de las mujeres, en cambio, se construye y se transforma en sí misma. Las mujeres no necesitan distanciarse de lo masculino con tanta insistencia para afirmar su feminidad. Recordemos a Miranda de “El origen del mundo” cuya crisis de identidad reside en otro aspecto de la propia identidad femenina prototípica: no cumplir su rol de madre.

características suficientes para relegar a cualquier hombre a una masculinidad periférica, la homosexual.

Después de este episodio, la armadura se convierte en un disfraz rígido tras el cual se esconde la protagonista cuando debe ocultar sus sentimientos y aparentar fortaleza (“Antonia se sintió expuesta y de manera instintiva probó a reforzar la armadura: echó el cuerpo para adelante y los puños se le crisparon...” 47); pero que, al mismo tiempo, constriñe su cuerpo y le causa incomodidad (“Antonia sintió que sus músculos se endurecían, que una armadura la inmovilizaba al punto de sólo permitirle respirar lo necesario para no asfixiarse”, 44). La manera como se siente Antonia con respecto a la armadura es representativo de esa nueva identidad que va forjando antes de reconocer su condición dual: una que no la deja mostrarse como realmente es.

Pese a sus intentos, la protagonista no consigue mantener la fachada de hombre fuerte y emocionalmente controlado en todo momento, en especial, cuando se enamora de Malva. La importancia de este personaje femenino tiene que ver no solamente con que representa la primera experiencia sexual de Antonia en cuerpo de Antón, sino también con que despierta en ella un tipo de deseo que antes no había conocido. En este momento Antonia se despoja de su armadura, lo cual, para su sorpresa, tiene un impacto negativo en la mujer. Al ver llorar a Antón en la ocasión cuando éste va a pedirle una segunda oportunidad, Malva le responde condescendiente: “—¿Sabes? A veces desearía que ustedes fueran...diferentes. Un poco de violencia, celos, vehemencia, no vendrían nada mal.” (96) La actitud de Malva —así como la de Miranda cuando critica al personaje masculino/Ruth— es muestra de que también las mujeres en este cuento pueden presionar a los hombres a actuar un rol normativo, aun si esto les implica estar dentro de una relación de violencia y dominación en la que ellas ocupan el papel pasivo.

Como se puede ver de lo anterior, en el caso de esta novela, son principalmente los amigos de Antonia/Antón<sup>176</sup> y las mujeres con las que se relaciona antes de conocer a Paula, quienes vigilan si su *performance* es adecuado o no. En la medida en que se aleja del modelo de masculinidad normativo ellos lo cuestionan, censuran y buscan regresarlo a su posición masculina; en cambio, cuando mejor desempeña su guión, el atractivo sexual de Antonia/Antón aumenta para las mujeres, mientras que el pacto de amistad entre los hombres se fortalece. Raimundo podría ser una excepción ya que es él quien ejerce menor presión sobre ella/él. Conforme su relación se consolida, Antonia/Antón descubre que puede expresarse libremente con ese amigo e inclusive le insinúa en distintas ocasiones que es mujer. Lejos de rechazarla/o, parece que el secreto de Antonia/Antón le permite justificar a Raimundo su atracción por ella/él.

Para el personaje principal de la novela, habitar un cuerpo masculino no sólo modifica su forma de relacionarse con los hombres sino también con las mujeres. Una metáfora del tango y el *Amadis de Gaula* ilustran esta situación. Tanto la danza como las novelas de caballerías evidencian un tipo de relación de dominación que se rige por el control y el dominio que los hombres ejercen sobre las mujeres. A partir de estos dos ejemplos, Antonia/Antón entiende que ahora le toca ser “el sujeto activo” de la relación, “el potente caballero que embiste y sigue adelante.” (17)

La inversión de los roles tradicionales de género se explora a través de la seducción y la conquista amorosa, dos rituales que, de manera similar al tango y al amor cortés, subrayan “el pacto heterosexual por el que se refuerza el poder social y sexual de los hombres sobre las

---

<sup>176</sup> Debido a que Antonia no consigue adoptar únicamente la identidad de hombre heterosexual, y en su lugar en este personaje se da una fusión de las dos identidades sexuales, como se verá a lo largo del análisis, a partir de este momento le llamo Antonia/Antón.

mujeres.”<sup>177</sup> No es extraño, por tanto, que los personajes masculinos le denominen “la cacería”.

Por influencia de sus amigos, Antonia/Antón asiste a una galería de arte en donde intenta llevar a cabo el papel de conquistador por primera vez.<sup>178</sup> Desde el principio se puede ver que el personaje tiene problemas para acercarse a Malva porque sus ganas de poseerla son tan fuertes que deja de tener control de sus pensamientos y acciones. La mujer se incomoda ante la mirada insistente de Antonia/Antón por lo que la/lo rechaza de inmediato.

En la obra de Clavel, el despertar repentino del deseo a menudo lleva a los personajes a violentar el cuerpo del otro.<sup>179</sup> En el caso de esta novela, tal situación se presenta conforme el personaje se acerca más a su faceta masculina y las erecciones se vuelven la prueba más tangible de su ardor sexual: “Antonia sintió un cosquilleo en la entrepierna. “Al ataque...”, escuchó decir a su pene como si ahí tuviera la verdadera espada.” (57) Descripciones como la anterior permiten comprobar que el deseo manda en ella/él como sucede en el caso de todos los personajes masculinos de la novela. Con frecuencia, su comportamiento agresivo se justifica por el impulso sexual incontrolable que surge en ellos cuando observan cuerpos femeninos en espacios públicos.<sup>180</sup>

Más adelante, Antonia/Antón vuelve a actuar sin premeditación con Claudia. Guiado por un impulso ciego, roza con el dedo la espalda desnuda de la chica. Aunque tal gesto es

---

<sup>177</sup> “The heterosexual pact whereby the social and the sexual power of men over women is reinforced.” (Jane E.Lavery, *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*, s/p. [ la traducción es mía]).

<sup>178</sup> La concepción que se tiene de Malva también es reveladora del poder sexual que tienen los hombres sobre las mujeres. La voz narrativa compara a Malva con una niña cuya “fragilidad genuina” (56) se vuelve especialmente sugestiva para la protagonista. En este fragmento, el erotismo se mezcla con imágenes violentas que insinúan de manera muy sutil una violación, como en la siguiente línea: “[Antonia] ya imaginaba la ciudad acechante, el bosque ululante, ansiosos por desgarrarle la piel blanquísima y apetecible.” (*Cuerpo naufrago*, p. 56)

<sup>179</sup> Josefina Itzel González Rivera, *op.cit.*, p.82.

<sup>180</sup> Como advierte Antonia/Antón, tal situación tiende a exacerbarse en los *table dance*, lugares donde las gesticulaciones, los gritos y las miradas de los hombres resultan lo más parecido a una “violación multitudinaria”.

cuestionado por su amigo Carlos, el personaje femenino reacciona de manera favorable al argumentar: “Sólo porque me gustas no te rompo la cara” (59), para sorpresa de los espectadores.

Las habilidades sexuales de Antonia/Antón se ponen a prueba en una escena posterior, en el encuentro erótico que tiene con la misma mujer. Aunque al principio es ella quien toma la iniciativa a mitad del acto le cede el lugar al hombre y adopta un papel pasivo. Este hecho desconcierta a la/el protagonista porque no está acostumbrada/o a llevar el papel dominante en sus relaciones amorosas. Toda su vida Antonia había dejado la agencia a los hombres, pues de alguna forma siempre había esperado ser “salvada, elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva” (17).<sup>181</sup> Debido a que Antonia/Antón no sabe cómo usar su cuerpo masculino el acto sexual no se consuma, lo cual molesta a Claudia. En lugar de reconocer su consternación, Antonia/Antón actúa de manera defensiva y culpa a la mujer de no excitarlo lo suficiente. Que ella/él reaccione así es sintomático de la inseguridad que siente cuando su virilidad —¿y su sexualidad también? — es cuestionada, en este caso, a través de la potencia sexual.

Es interesante destacar que los personajes femeninos de esta novela, con excepción de Paula, coinciden en el uso que hacen de su cuerpo ya que, a su manera, cada uno de ellos están convencidos del deseo que provocan en los hombres y se aprovechan de esto para obtener placer propio. Malva y Claudia, por ejemplo, parecen dirigir el cortejo amoroso debido a la inexperiencia de Antonia/Antón, lo cual a primera vista podría parecer transgresor, pero no lo es. Malva confiesa que le gusta ser sometida por sus parejas y Claudia le deja el peso de la acción sexual al hombre. Si bien al principio estos personajes femeninos contradicen el rol

---

<sup>181</sup> Un ejemplo similar con respecto al rol femenino y el uso de la voz pasiva para referirse a las mujeres se pudo ver en el análisis de “El origen del mundo”. Ambos casos demuestran la manera en que la visión asimétrica de los sexos se perpetúa por medio del discurso.

tradicional femenino, al final se vuelven cómplices de la dominación masculina que sustenta la cultura patriarcal porque la conciben como si fuera natural. El potencial subversivo que les confería su agencia erótica, entonces, se desvanece ante este caso de violencia simbólica.<sup>182</sup> Así, Malva y Claudia terminan dentro del mismo sistema falocéntrico, a diferencia de Paula, quien alterna entre los roles de género y logra salir de dicho sistema.

Como se ha visto hasta aquí, Antonia/Antón tiene dificultades para mantener el *performance* masculino. Y esto se debe, en parte, a la discrepancia que experimenta entre lo que se espera de su cuerpo masculino como construcción cultural y su conciencia femenina, que sigue latente en su interior y se manifiesta en frases del tipo: “Pero si yo antes era una mujer...” (57).

Es evidente que Antonia/Antón no puede renunciar a su pasado, pero tampoco puede asimilar por completo la identidad masculina. Ante tal disyuntiva, la/el protagonista se siente confundida/o y perdida/o dentro de un “laberinto de sentimientos contradictorios” (93) del cual sólo podrá salir cuando se abra paso al deseo.

En la novela, el deseo se convierte en una fuerza que cuestiona y vulnera los límites de la identidad de los personajes. Antonia/Antón entiende esto tan pronto como descubre que le siguen gustando los hombres y no sabe si su deseo es inapropiado. Por ejemplo, cuando contempla desnudo a Carlos en el sauna y siente la necesidad de acercarse a él y de tocarlo se contiene por temor a que la/lo rechace. Si al principio del cambio acepta con rapidez su atracción hacia las mujeres, ¿por qué con personas de su mismo sexo no le sucede lo mismo? La reacción de la/el protagonista indica que en la primera parte de la novela aún tiene dificultades para aceptar un deseo que contraviene la heterosexualidad normativa dado que podría provocar el rechazo o la agresión de otros hombres.

---

<sup>182</sup> Vid. Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, p. 51.

Sin embargo, una escena posterior, nos demuestra que Antonia/Antón posee una sexualidad fluctuante que no responde a un género sino al deseo y al instinto. Luego de insinuaciones veladas, Antonia/Antón sucumbe a la tentación y se acuesta con Raimundo. Pero antes de pasar a esta escena me gustaría detenerme en el preludio a este acto. La/el protagonista y sus amigos asisten a otro espacio por excelencia masculino, un *table dance*. Es lo que sucede en un salón privado lo que resulta interesante destacar de esta parte ya que contrasta notablemente con el espectáculo principal. La oscuridad del lugar aunada a la embriaguez de los personajes provee el ambiente propicio para que otra realidad alterna, la de las sombras, emerja. Antonia/Antón alcanza a atisbar que ella/él y sus amigos, incluido Raimundo, quien permanece al fondo de la habitación mirando todo, participan en una orgía extraña. Llevados por el mismo deseo de “tocar y recorrer, palpar y penetrar” (110) el cuerpo de la bailarina, los hombres se encuentran cuerpo a cuerpo también, lo cual insinúa otro tipo de encuentro erótico. La bailarina funge como mediadora de un deseo oblicuo, soterrado y no heterosexual que a todas luces parecen disfrutar los personajes. Al hacer esto, el sentido del lugar reservado al desfogue sexual masculino se altera. Clavel convierte al *table dance* en un espacio limítrofe entre lo permitido y lo prohibido y lo público y lo privado en el que Antonia/Antón y los personajes masculinos pueden explorar otras rutas del goce sin ser cuestionados directamente. Dicho en palabras de Vinodh Venkatesh, “El prostíbulo se convierte en un lugar donde Antonia no se *hace hombre* y, a la inversa, comienza un proceso de descentramiento con respecto a su identidad sexual.”<sup>183</sup>

Una instancia crucial en ese proceso es la relación íntima entre Antonia/Antón y Raimundo, pues socava la identidad masculina basada en el orden sexo/género/deseo que

---

<sup>183</sup> “The prostibule becomes a place where Antonia does not hacerse hombre and conversely begins a decentering process in regards to her sexual identity.” (Vinodh Venkatesh, *Masculinities textualities: gender and neoliberalism in contemporary latin american fiction*, p.224 [la traducción es mía]).

Antonia, en su disfraz de Antón, había intentado mantener. A través de los ojos de su protagonista, Ana Clavel describe el sexo entre hombres como un acto agresivo y violento en el que impera el deseo de someter y avasallar el cuerpo del otro, semejante a una pelea de carneros machos (121). Así, aunque ninguno de los hombres permanezca en una sola posición sexual, porque ambos penetran y son penetrados, siguen formando parte de un juego de poder y sumisión. Por eso, en el caso de esta novela, el deseo homoerótico no representa una ruptura con los esquemas dominantes de la sexualidad, al contrario, muestra una conformidad con ellos.

Antonia/Antón habita una “zona indefinida e incierta” (123) donde los límites de género y sexualidad se vuelven borrosos, y eso repercute en su identidad. Este personaje, como los sujetos travesti y transgénero, no puede definirse dentro de una sola categoría genérica sino en un espacio intermedio entre hombre/mujer y heterosexual/homosexual por lo que podríamos catalogar su identidad como híbrida o fluida. Y es que, como ella/él misma/o se cuestiona hacia el final de la novela, “¿quién es solamente hombre en el cuerpo de hombre o únicamente mujer en el cuerpo de una mujer?” (180)

Se podría decir que, debido a su naturaleza híbrida, Antonia/Antón desarrolla una “conciencia más abierta” (61) que le permite cuestionar aspectos de la vida cotidiana que tienden a naturalizar identidades. Clavel pone al descubierto la arbitrariedad subyacente al sistema de representación binario con el cual codificamos el mundo. Los letreros de baño que sustituyen al tradicional “Hombre/Mujer” por el de “Capuccino/Espresso” (179) o por las imágenes de un abanico y una pipa, son un ejemplo de esto. La/el protagonista no sabe a cuál baño dirigirse y se pregunta si esta “diferenciación discursiva”<sup>184</sup> lo único que hace es “seccionar” y dividir a los sujetos en compartimentos estancos “para evitar confusiones e

---

<sup>184</sup> Natalia Plaza Morales, *op.cit.*, p. 3.



incertidumbres” (180). Con esto, Clavel —en la misma línea que Priego— parece sugerir que las etiquetas genéricas (mujer, hombre e incluso homosexual), deben transformarse políticamente para incluir otras formas de *ser* y *hacer género*, unas que no estén sujetas a significados unívocos.<sup>185</sup>

*Cuerpo náufrago* muestra que la vida se compone de matices y gradaciones y que las diferencias no son del todo excluyentes ni determinantes, sobre todo cuando se trata de conceptos como hombre/mujer, masculino/femenino y bello/mórbido. Antonia/Antón es capaz de reconocer esto gracias a su encuentro con distintos personajes y objetos cuyo exterior esconde otra realidad menos evidente, y con los cuales llega a identificarse. Me refiero, por mencionar algunos, a Cornelio, el dependiente de una tienda de máscaras, que a primera vista parece una adolescente por sus facciones suaves o al grabado de una matriz cuya forma asemeja un pene.

Ningún objeto de naturaleza dual causa tanto asombro en Antonia/Antón como los mingitorios. La/el protagonista desarrolla un fetichismo por estos objetos enigmáticos y empieza a fotografiarlos por sugerencia de Raimundo, quien le comenta que “la fotografía es el encuentro de una sombra con una posibilidad de ser, el momento en que deja atrás lo indeterminado e informe para iluminarse y adquirir cuerpo y definición.” (79) El ejercicio fotográfico de Antonia/Antón confirma las palabras de su amigo: lo que proyecta la sombra de los cuerpos fotografiados, en este caso de los mingitorios, revela otra parte de su naturaleza. La/el protagonista logra percibir en ellos sugerentes formas femeninas: “las caderas, la

---

<sup>185</sup> Esta idea está relacionada con la propuesta de Monique Wittig de abolir los conceptos totalizadores de “hombre” y “mujer”: “En este punto, creo que sólo más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre) puede encontrarse una nueva y subjetiva definición de la persona y del sujeto para toda la humanidad, y que el surgimiento de sujetos individuales exige destruir primero las categorías de sexo, eliminando su uso, y rechazando todas las ciencias que aún las utilizan como sus fundamentos (prácticamente todas las ciencias humanas).” (*El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, p.42)

vagina... pero también rostros con bocas y gargantas profundas y sedientas.”<sup>186</sup> Clavel transforma la percepción meramente utilitaria de estos objetos cotidianos de uso masculino. Al atribuirles un género femenino, el personaje puede ver su propio deseo materializado en un objeto.

Por otro lado, la serie de fotografías de urinarios también funcionan como un discurso visual complementario a la historia a partir del cual se puede analizar la problemática identitaria del personaje principal. Esto se evidencia con el "Mingitaurio", un urinario que está cubierto por una bolsa de plástico negra y se ubica dentro de un baño de mujeres. Como sabemos, Antonia se encuentra agazapada al interior de Antón. Si este objeto le obsesiona y le atrae en particular es porque aprende a leer en él su propia identidad limítrofe. Al igual que el Mingitaurio, Antón también es “la sombra de una mujer.”<sup>187</sup>

En la última parte de la novela es Paula quien guía a la/el protagonista en el camino hacia la aceptación de su identidad ambivalente. Al principio, este personaje se presenta como una mujer biológica: “Ella —porque no había duda sobre su sexo (...)” (127) Sin embargo, conforme Antonia/Antón la llega a conocer y su relación entre ambas se intensifica, esta descripción inicial se vuelve problemática. Para la/el protagonista, el personaje femenino “era un cuerpo provocadoramente resuelto en sus ambigüedades [...] Al final se decidió. Era mujer pero sabía ser hombre: de un golpe derribó a Antonia y la postró en la cama.” (134). ¿Qué nos quiere decir la/el protagonista con esto? Que más allá de la biología, la mujer sabía alternar entre comportamientos masculinos y femeninos sin haber sufrido una transformación corporal como ella. Paula es consciente de la dimensión performativa de género y la usa estratégicamente para obtener placer.

---

<sup>186</sup> Ana Clavel, *A la sombra de los deseos en flor*, p. 109.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p.109.

Lo anterior se pone de relieve en una ficción que Paula escribe tratando de emular su primer encuentro erótico con Antonia/Antón. “Historia sin lobo” narra un encuentro sexual atípico en tanto que la descripción de ambos personajes es ambigua. La mujer (Paula) posee genitales masculinos (pene) y viceversa, el hombre (Antón) tiene anatomía femenina (“senos de doncella encantada”, 133). Podría decirse entonces que en este caso el personaje femenino ocupa el rol activo porque es quien penetra al hombre. La historia recurre a un giro fantástico para subvertir los papeles sexuales asignados en una relación heterosexual convencional. No obstante, el que Paula posea un pene imaginario no significa que ella asuma el rol dominante en su relación amorosa con la/el protagonista, sino que representa simbólicamente su capacidad de cambiar de rol cuando ella lo desea. El placer para ambos personajes, entonces, deriva de la posibilidad de jugar con los roles de género, de tensionarlos hasta vaciarlos de sentido: “¿quién subyugaba a quién?” (134)

Queda claro que Paula es fundamental en el desarrollo de la/el protagonista no sólo porque le permite tener una visión más abierta de la sexualidad, sino también porque es un personaje con el que puede identificarse plenamente. La identidad de Paula tampoco responde a nociones de género establecidas. “¿Femenina? ¿Masculina?” (133), se pregunta en vano Antonia/Antón en un intento de definir la verdadera esencia de su pareja. En palabras de Leticia Espinoza, “Paula es una especie de espejo para Antón/ia que está buscando la validación y el lugar que ocupa en la vida y el amor.”<sup>188</sup>

Como ha quedado atestiguado en la novela, “hombre” y “mujer” son sólo disfraces y ropajes que coartan la libertad de ser: “el cuerpo soy-mujer sigue siendo un vestido con corsé, lo mismo que el cuerpo soy-hombre es una armadura.” (164) Antonia/Antón se da cuenta de que es precisamente su ambigüedad, producto de la fusión de rasgos femeninos y masculinos,

---

<sup>188</sup> “Paula is a sort of mirror for Antón/ia, who is searching for validation and for her/his place in life and love.” (Leticia Espinoza, *op.cit.*, p. 66 [la traducción es mía]).

lo que la/lo salva de quedar atrapada/o en una identidad masculina que no la/lo satisface ni la/lo hace más libre, como solía creer antes de su transformación.

La novela culmina con el viaje de Antonia/Antón a las islas Eolias, lugar donde se reencuentra con Paula luego de una breve separación. Aunque el propósito inicial haya sido buscar a la mujer amada, como menciona la voz narrativa, la/el protagonista fue a (re)encontrarse consigo misma/o. El viaje, sin embargo, no puede interpretarse como el cierre de un ciclo. A partir de lo que se ha expuesto, se puede afirmar que la identidad de la/el protagonista está en permanente transformación. Esto se ilustra en la escena final, cuando Antonia/Antón se sumerge en el mar sin temor a hundirse y luego sale renovada, siendo otra/o: “Tan pronto tocó la orilla y pudo reponerse, se miró las manos y la piel translúcidas como si hubiera emergido de una pileta de químicos reveladores. Un cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin.” (185)



# CONCLUSIONES



**L**eer a María Teresa Priego y Ana Clavel implica adentrarse en un mundo en el que las fronteras de género, sexualidad y normalidad son vulneradas para dar paso a nuevas configuraciones identitarias. Por medio de sus personajes, estas autoras cuestionan y denuncian el sistema heteronormativo que condena a la invisibilidad a quienes no se adecuan a los parámetros normativos de lo bello, lo normal y lo sano. La novela *Cuerpo náufrago* y el cuento “El origen del mundo” son muestra de ello, ya que se componen de personajes cuya posición identitaria podría denominarse como híbrida, liminal o fluida. La presente tesis tuvo como objetivo principal demostrar que estos personajes logran subvertir, desde las fisuras de la normativa de género, las nociones hegemónicas de identidad y sexualidad.

Para lograr lo anterior, se llevó a cabo un análisis de los/las protagonistas de ambos textos a partir de sus rasgos físicos, su comportamiento y su relación con otros personajes. Así, se pudo comprobar que Miranda, el personaje masculino/Ruth y Antonia/Antón resisten a una clasificación binaria de la identidad, pues poseen características físicas y psíquicas que provienen de estereotipos masculinos y femeninos, y tienen prácticas eróticas heterosexuales y homosexuales. De esta manera se estableció que la ambivalencia y la transitividad son los rasgos que los definen más puntualmente.

En ambos textos, el cuerpo es un elemento que está directamente relacionado con la identidad de los personajes, ya que es portador de significados culturales de masculinidad y feminidad, y en torno a él se generan expectativas sociales. De ahí que, por ejemplo, los personajes masculinos en *Cuerpo náufrago* le otorguen un valor fundamental a sus genitales. Sin embargo, estos textos también ilustran la inestabilidad de la categoría de sexo como prueba fehaciente del género. Como se vio, tanto Antonia/Antón como Miranda buscan una confirmación de su masculinidad y feminidad, respectivamente, en sus atributos físicos, y no lo



consiguen, por lo que tienen que recurrir otros actos que muchas veces refuerzan los estereotipos de género.

Los personajes con los que interactúan los/las protagonistas son una pieza clave en la conformación de su identidad. Por un lado, les permite reconocer rasgos propios por medio del contraste y la comparación, como cuando Miranda toca el cuerpo del personaje masculino/Ruth para señalar las diferencias anatómicas entre ellos. Por otro lado, es a través de la identificación y diferenciación con un grupo de personajes pertenecientes a un género que los/las protagonistas adoptan un papel determinado. Desde luego, esto no se presenta como un hecho inmutable gracias a la dimensión performativa de género. Miranda, el personaje masculino/Ruth, Antonia/Antón, el adolescente travesti y Paula cambian de posición y de papel a lo largo de la historia motivados principalmente por el deseo en sus distintas formas. Como se mostró, en un primer momento Antonia/Antón imita a los personajes masculinos, pues su nuevo cuerpo la/lo hace establecer una identificación con ellos, sin embargo, al desear a otros hombres y al tener un encuentro erótico con Raimundo, cae en una posición que podría considerarse homosexual. De manera similar, Paula alterna entre distintos roles en las relaciones sexuales que tiene con Antonia/Antón sin otra motivación más que la de obtener placer. En el cuento de Priego, el personaje masculino/ Ruth actúa según el modelo tradicional de hombre, pero se transforma disfrazándose de Miranda, ya que desea ser como ella: una “mujer de verdad”.

Como se pudo apreciar, en ambos textos el deseo se transforma según los cambios que van teniendo los personajes principales a lo largo de la historia, y es el medio por el cual logran liberarse de las restricciones genéricas. Los encuentros sexuales que tiene Antonia/Antón con personajes masculinos y femeninos la/lo llevan a tener un cierto grado de autoconocimiento con respecto a sí misma/o y su deseo. Por su parte, en “El origen del mundo”, Miranda

descubre su cuerpo femenino y su placer por medio del contacto erótico que tiene con una mujer. La mayoría de las dinámicas sexuales presentadas en estos textos borran las distinciones entre lo femenino y lo masculino y los roles de género sexuales. En ellas no hay un sujeto pasivo o activo como lo dicta un modelo heterosexual, sino simplemente cuerpos deseantes. De esta manera, los personajes reivindican un erotismo desvinculado de toda norma genérica en el que impera el placer por encima de lo que se considera permitido y de lo que no. *Cuerpo naufrago* y “El origen del mundo” muestran un deseo más libre y fluido, y con ello, la emergencia de una sexualidad alternativa.

Como se estableció en la introducción, la crisis de identidad de las/los protagonistas responde a la necesidad de mantener una identidad fija en correspondencia con su sexo, género y deseo frente a los demás personajes. Como se pudo ver, ninguno tiene una identidad femenina o identidad masculina estables, sino que se encuentran navegando entre ambas.

Ana Clavel y María Teresa Priego nos muestran dos maneras distintas de afrontar esa condición híbrida. En “El origen del mundo”, el personaje masculino/Ruth experimenta su transformación como un proceso doloroso debido al rechazo que obtiene de Miranda, pero sobre todo porque no intenta construir una identidad femenina propia. Ruth vive de la feminidad de Miranda, por lo que no tiene otra existencia fuera de esa relación. En el juego de espejos entre estos dos personajes se pudo comprobar que la protagonista tiene rasgos estereotípicos femeninos, mismos que configuran una máscara o un disfraz detrás del cual se esconde su verdadera esencia. Por ello, si bien Miranda no muda de cuerpo, sí experimenta una transformación en su interior que se traduce como una toma de conciencia con respecto a su lugar en el mundo. Las dos lecturas que se hicieron sobre la escena erótica con otra mujer ilustran esta situación. Sentir deseo por el cuerpo del otro personaje femenino, que es a un mismo tiempo reflejo de ella, le permite a la protagonista abandonar una posición tradicional

femenina para ir en búsqueda, así sea sólo imaginándolo, de una forma más liberadora de *ser mujer*. En ese sentido, Priego más que mostrarnos a un personaje que rompe con el esquema patriarcal, expone y revela la tensión que surge al encontrarse entre el *deber ser* y *el querer ser*. Así, a diferencia de Antonia/Antón, quien al final sale como una sombra renovada porque consigue aceptarse como es, podría decirse que Miranda es una mujer en el tránsito de convertirse en *otra*.

Como se destacó a lo largo de esta tesis, tanto Priego como Clavel atacan la matriz heteronormativa al exponer sus contradicciones e incoherencias. La feminidad y la masculinidad de las/los protagonistas son cuestionadas constantemente, lo cual pone de relieve su fragilidad y, en consecuencia, la posibilidad de ser reformuladas. Con esto, su obra legitima formas de vida, experiencias y corporalidades no hegemónicas que demandan ser (re)conocidas en una época en la que traspasar los límites y quebrantar las normas parece ser una promesa de libertad. Precisamente ahí radica el potencial sugerente de estos textos y el interés por analizarlos.

A partir de las reflexiones anteriores se puede concluir que la identidad de los protagonistas de *Cuerpo náufrago* y “El origen del mundo” no es estable, sino que se encuentra en un proceso de construcción y deconstrucción. Miranda, el personaje masculino/Ruth y Antonia/Antón continuamente se están redefiniendo, transformando y cambiando de lugar. A pesar de sus diferencias, estos personajes nos demuestran que más allá de la apariencia, de la armadura o del *corset* (el género) y de los apetitos sexuales, la identidad “empieza por debajo de la piel”.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Ana Clavel, *Cuerpo náufrago*, p. 179.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- AGUILAR SOSA, Yanet, “La literatura es un espejo negro”, en *El Universal*. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2BPE8QG>. (Consultado el 2 de junio de 2017).
- ALCOFF, Linda, “Feminismo cultural vs. Post-estructuralismo: la crisis de identidad de la teoría feminista”, en *Revista Debats*, núm. 76, (primavera 2002). Soporte electrónico: <https://bit.ly/2GLVAvt>. (Consultado el 2 de diciembre de 2016).
- ÁLVAREZ, Natalia, “La narrativa escrita por mujeres”, en José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. España: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- BARRAU, Óscar, “Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 22, 2002. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2ERpwUl>. (Consultado el 16 de diciembre de 2017).
- BARRIONUEVO, Rocío (comp.), *La Lujuria perpetua*. México: Cal y Arena, 2004.
- BECERRA, Luz María, “El lenguaje de los labios”, en *El Universal*. Soporte electrónico: <https://bit.ly/1P26LbE>. (Consultado el 20 de marzo de 2017).
- \_\_\_\_\_, “Otra forma de estar en el mundo, o la ciudad subterránea en *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 23, vol. 23, núm. 52, pp. 249-259.
- BELL HOOKS, *Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista*, en *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, pp. 33-50.
- BERMÚDEZ, Isabel Cristina, “El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino”. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2ESkJSm>. (Consultado el 6 de abril de 2017).
- BONDI, Liz, “Ubicar las políticas de la identidad”, en *Debate Feminista*. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2CG0XrS>. (Consultado el 13 de noviembre de 2016).
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- BROOKS, Ann, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*. London: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en Sue Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Londres: John Hopkins University Press, 1990, pp. 270-282.
- \_\_\_\_\_, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Deshacer el género*. Traducción de Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de María Antonia Muñoz. Barcelona: Editorial Paidós, 2007.
- CABRERA, Miguel Ángel, *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- CANNING, Kathleen, “Feminist History after the Linguistic Turn: Historicizing Discourse and Experience”, en *Signs*, New York, vol. 19, núm. 2, 1994, pp. 368-404.
- CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores, ““Lo anterior” de Cristina Rivera Garza: novela como inquisición ficcionalizada”, en *Narrativas. Revista de Narrativa Contemporánea en castellano*, núm. 14, 2009, pp. 3-12.

- CASADO Aparicio, Elena, “A vueltas con el sujeto del feminismo”, en *Política y Sociedad*, núm. 30, 1999, pp. 73-91.
- CASTELLANOS, Rosario, *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- CAVAZOS, María Concepción, *Trastornos de Género: Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza* (Tesis de Doctorado en Letras). Austin: University of Texas, 2011.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, “El “espejo de las generaciones” en la narrativa contemporánea”, en *AIH. Actas IX*, 1986, pp. 201-210. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2QbbVcf>. (Consultado el 15 de agosto de 2017).
- CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana Mana Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.
- CLAVEL, Ana, *A la sombra de los deseos en flor: ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Ediciones Fósforo 1, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Cuerpo naufrago*. México: Alfaguara, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El amor es hambre*. México: Alfaguara, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Territorio Lolita*. México: Alfaguara, 2017.
- COBO, Rosa, “Individualidad y crisis de la identidad femenina”. Soporte electrónico: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n22/n22a11.pdf>. (Consultado el 10 de noviembre de 2016).
- CONNELL, Raewyn W., *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa de Estudios de Género, 2003.
- CÓRDOBA GARCÍA, David, *Teoría queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales, 2005.
- CORRAZE, Jacques, *La Homosexualidad*. México: Publicaciones Cruz O, 1992.
- CRUZ GARCÍA, Ana, *Re(de-)generando identidades: locura, feminidad y liberalización en Elena Garro, Susana Pagano, Ana Castillo y María Amparo Escandón*. Bern: Peter Lang, 2009.
- DALY, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.
- DE MIGUEL, Ana, “Los feminismos”. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2EWQWZU>. (Consultado el 24 de noviembre de 2016).
- DERRIDA, Jacques, “La *différance*”. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968.” Soporte electrónico: <https://bit.ly/2s07Pu3> (Consultado el 15 de enero de 2017).
- \_\_\_\_\_, *Posiciones*. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2Q8aAmx>. (Consultado el 10 de agosto de 2017).
- DOMENELLA, Ana Rosa, “Tres cuentistas ‘neofantásticas’”, en *Cuento y Figura (la ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 351-375.
- ERGAS, Yasmine, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 593-618.
- ESPEJO, Beatriz y Ethel Krauze (comps.), *Atrapadas en la cama*. México: Alfaguara, 2002.
- ESPIÑOZA, Leticia Isabel, “Language, desire and identity in *Shipwrecked body*”, en *The Hiltop Review*, vol. 6, pp. 61-68.
- ESTRADA, Oswaldo, *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: UNAM, 2014.
- FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

- FERRANTE, Carolina y Miguel Ferreira, “Cuerpo y habitus: el marco estructural de la experiencia de la discapacidad”, en *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, vol. 5, núm. 2, pp. 85-101.
- FINNEGAN, Nuala y Jane E. Lavery (eds.), *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women’s Writing*. Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- GARGALLO, Francesca, “El ensayo feminista en México: Análisis de la revista *Debate* como heredera culta de *Fem*”. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2EVURWO>. (Consultado el 15 de noviembre de 2016).
- GONZÁLEZ LUNA, Lola, *El sujeto sufragista, feminismo y feminidad en Colombia. 1930-1957*. Cali: Centro de Estudios de Género, Universidad del Valle, 2004.
- GONZÁLEZ RIVERA, Josefina Itzel, *El dilema del erizo, una transmutación de la violencia en dos personajes de Ana Clavel* (Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas). México, UNAM, 2011.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM, 2007.
- HIND, Emily, *Entrevistas con quince autoras*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- HORNIKE, Dafna, “Cuerpo náufrago-orienting towards the boundaries of home, the body as limit”, en *Latin American Literary Review*, vol. 41, núm. 82, pp. 7-25.
- ÍNIGUEZ RUEDA, Lupicinio (ed.), *Análisis del discurso. Manual para las Ciencias Sociales*. Barcelona: Editorial UOC, 2003.
- IRIGARAY, Luce, *Espéculo de la otra mujer*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- KAMINSKY, Amy, “Hacia un verbo *queer*”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 225, octubre-diciembre 2008, pp. 879-895.
- KHEZERLOO, Rasool, “Winking at Derrida: The Happy Union of Deconstruction and Feminism”. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2Q87wqE>. (Consultado el 15 de enero de 2017).
- KIMMEL, Michael S., *The gender of desire: essays on male sexuality*. Nueva York: State University of New York Press, 2005.
- KULAWIK, Krzysztof, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- LANSER, Susan, “Toward a Feminist Narratology”, en *Style*, vol. 20, núm. 3, Penn State University Press, pp. 341–363.
- LAVERY, Jane Elizabeth, “Ana Clavel’s ‘outlaw’ desires in *Las ninfas a veces sonríen*”, en *Journal of Iberian & Latin American Studies*, vol. 22, pp. 197-213.
- \_\_\_\_\_, “Beyond the shadows of solitude: self, desire, and (dis)embodiment in Ana Clavel’s *Los deseos y su sombra*”, en *The Modern Language Review*, vol. 102, núm. 4 (octubre, 2007), pp. 1053-1068. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2Tg2U3D>. (Consultado el 2 de junio de 2017).
- \_\_\_\_\_, *The Art of Ana Clavel. Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows, and Outlaw Desires*. Nueva York: Legenda, 2015.
- MADRID MOCTEZUMA, Paola, “Como agua para chocolate y Malena es un nombre de tango: en busca de una genealogía perdida”. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2Rmkndp>. (Consultado el 20 de noviembre de 2016).
- MAWHINNEY, Michelle, “Rethinking desire: The Ontology of Lack And The Edible Other”, en *Atlantis*, vol. 23, núm.1, 1998, pp. 147-156; *loc.cit.*, p.151.

- MEDINA HARO, Yolanda Luz María, *El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel* (Tesis de Doctorado en Letras Modernas). México, Universidad Iberoamericana.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer, Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona: Icaria Editorial, 2002.
- MEZA MÁRQUEZ, Consuelo, *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2000.
- MIKULOVÁ, Verónica, *Narrative Presentation and Conceptions of Creative Individuality in Katherine Mansfield's 'Bliss' Stories*, República Checa: Masaryk University Faculty of Arts, 2015.
- MONTIEL, Mauricio (comps.), *Almohada para diez: relatos eróticos*. México: Cal y Arena, 2004.
- MUÑOZ, Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- NETTEL, Guadalupe, *El cuerpo en que nací*. México: Anagrama, 2011.
- \_\_\_\_\_, *El huésped*. México: Anagrama, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2011.
- OLAVARRÍA, José, “De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas”, en José Olavarría y Rodrigo Parrini (eds.), *Masculinidad/es: identidad, sexualidad y familia*. Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano/ Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/ Red de Masculinidad, 2000, pp.11-28.
- ORTNER, Sherry “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”, en Olivia Harris y Kate Young (comps.), *Antropología y Feminismo*. Barcelona: Anagrama, 1979, pp. 109-131.
- OSBORNE, Raquel, “Debates en torno al feminismo cultural”, en Ana de Miguel Álvarez y Celia Amorós Puente (coords.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la globalización. Vol. 2. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid: Minerva Ediciones, 2005, pp. 211-252.
- PARDO GARDUÑO, Gloria, “El cuerpo como escritura y la escritura en el cuerpo”, en *Revista Alter. Enfoques Críticos*, año V, núm. 9, (enero - junio 2014), pp. 13-23.
- PELAYO GARCÍA, Irene, “Performance, drag y parodia en *Tacones Lejanos*. Una lectura queer”, en *Revista ICONO*, núm. 14, año 9, 2011, Madrid, España, pp. 160-176.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- PLAZA MORALES, Natalia, “Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo naufrago* (2005)”, en *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, Universitat de Barcelona, núm.6, 2016 pp.1-16. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2ETUnQ1>. (Consultado el 16 de mayo de 2017).
- POLLOCK, Griselda, “La heroína y la creación de un canon feminista”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 141-158.
- PORTOLÉS, Asunción Oliva, *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista. Debates sobre el sujeto en el feminismo filosófico*. Universidad Complutense: Madrid, 2009.
- POSADA KUBISSA, Luisa, “El pensamiento de la diferencia sexual: El feminismo italiano. Luisa Muraro y ‘El orden simbólico de la madre’”, en Ana de Miguel Álvarez y Celia Amorós Puente (coords.) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol.2. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid: Editorial Minerva, 2005, pp.298-317.
- PRIEGO, María Teresa, “La Papin, criminales”, en *Nexos* (febrero 2014). Soporte electrónico: <https://bit.ly/2LGjYNM>. (Consultado el 5 de febrero de 2016).

- \_\_\_\_\_, *Tiempos oscuros*. Tabasco: Gobierno del Estado de Tabasco, 1998.
- \_\_\_\_\_, “Madres e hijas/Madres e hijos”, en *El Universal*. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2s2LdJa>. (Consultado el 16 de noviembre de 2017).
- RIVERA GARZA, Cristina, *La cresta de Ilión*. México: Tusquets, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Lo anterior*. México: Tusquets, 2004.
- ROMANO HURTADO, Berenice, “Deseo y plasticidad narrativa en Ana Clavel”, en *El Universal*. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2s080Wf>. (Consultado el 20 de mayo de 2017).
- SALOMA GUTIÉRREZ, Ana, “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, en *Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, enero-abril 2000, pp. 1-18.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria Mexicana (1917-1959)*. West Lafayette: Purdue University Press, 2009.
- SÁNCHEZ, Ada Aurora, “Una poética de lo liminal en “Tu bella boca rojo carmesí”, de Ana Clavel”, en *Revista GénEros*, vol.17, núm.8, pp. 101-118.
- SAU, Victoria, *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*. Barcelona: Icaria Editorial, 1981.
- SERRET, Estela, “Igualdad y diferencia: la falsa dicotomía de la teoría y la política feministas”, en *Debate Feminista*, vol.52, (octubre 2016), pp. 18-33.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. España: Editorial De Bolsillo, 2012.
- TAYLOR, Claire, *Bodies and text's: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel, and Laura Esquivel*. Inglaterra: Maney Publishing, 2003.
- TOLEDO, Alejandro y Daniel González Dueñas, “Josefina Vicens habla de *El libro vacío*” en *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1986, pp. 25-33.
- TUÑÓN, Julia, *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Programa Interdisciplinario de Estudios para la Mujer, 2008.
- TUÑÓN PABLOS, Enriqueta, “Los movimientos de las mujeres en pro del sufragio en México, 1917-1953”. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2SqBFDt>. (Consultado el 10 de diciembre de 2016).
- VENKATESH, Vinodh, *Masculinities textualities: gender and neoliberalism in contemporary latin american fiction* (Tesis de Doctorado en Filosofía). Chapel Hill: University of North Carolina, 2011.
- VENTURA, Abida, “Estudian la obra multimedia de Ana Clavel”, en *El Universal*. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2TfYpGj>. (Consultado el 15 de mayo de 2017).
- VIDAL JIMÉNEZ, Rafael, “Discurso feminista y temporalidad: la descomposición postmoderna de las identidades de género”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 20, marzo-junio 2002. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2TfYI3V>. (Consultado el 5 de abril de 2017).
- VILLEGAS RAMÍREZ, Víctor, *El personaje gay en seis cuentos mexicanos. Un acercamiento desde la perspectiva de género, los estudios gay y la teoría queer* (Tesis de Maestría en Letras). Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.
- VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth, “Cuerpo enfermo y cuerpo niña: una doble marca para la construcción de género”, en *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, núm. 13, 2013, pp. 37-52.



- \_\_\_\_\_, “El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)”, en *Revista de Estudios de Género. La ventana*, núm. 24, 2006, pp. 175-200.
- \_\_\_\_\_, “La madre intelectual y la madre escritora: representaciones de la maternidad en dos escritoras mexicanas recientes”, en *Graffylia*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, núm. 19, julio-diciembre 2014, pp. 74-87. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2BLgQvv>. (Consultado el 20 de agosto de 2017).
- \_\_\_\_\_, *Sobre cuestiones de escritura. Un acercamiento desde los estudios de género*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014.
- WEEDON, Chris, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Inglaterra: Oxford, 1987.
- WINNETT, Susan, “Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”, en *PMLA*, vol. 105, núm. 3, (mayo, 1990), pp. 505-518.
- WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. España: Egales, 2006.
- ZAMBRINI, Laura y Paula Iadevito, “Pensamiento, posestructuralismo y miradas en torno al sujeto femenino”. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2QYFVxg>. (Consultado el 16 de abril de 2017).
- ZAMBRINI, Laura, “Diálogos entre el feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros”, en *Revista Punto Género*, núm. 4, (diciembre 2014), pp. 43-54.
- \_\_\_\_\_, “Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina”, en *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, núm. 2, 2009, pp. 162-180.
- ZAVALA, Lauro, “Cuento y metaficción en México”, en *Revista de la Universidad de México*, pp. 68-70. Soporte electrónico: <https://bit.ly/2Rmia1x>. (Consultado el 5 de noviembre del 2017).